

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 21 • DICIEMBRE DE 2017



Rossini Wagner

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
UNA SENSACIONAL PUESTA EN ESCENA DE BARRY KOSKY EN BAYREUTH 2017



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ—ARCOS

M^a ESTHER LOBATO

SECRETARIO

LUIS BORDAS

TESORERO

ALEJANDRO ARRÁEZ GARCÍA

VOCALES

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

JOSÉ M^a SANTO TOMAS

ASIER VALLEJO UGARTE

PILAR BARGO

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EVA WAGNER—PASQUIER

PATROCINADORES



NÚMERO 21 • DICIEMBRE 2017

CARTA ABIERTA, POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	4
LA FASCINACIÓN DE LA ÓPERA O LA LUZ CANTADA POR ARNOLDO LIBERMANN	6
MARCEL PROUST Y RICHARD WAGNER: UNA FRATERNIDAD DE CREADORES POR JEAN JACQUES NATTIEZ	48
WAGNER EN LA LITERATURA (I): PARSIFAL EN EL GRAN TEATRO DE MANUEL MUJICA LÁINEZ	58
UN ALEGATO EN FAVOR DE LA TOLERANCIA: LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG POR CHRISTIAN THIELEMANN	68
BAYREUTH 2017: EL FESTIVAL DEL EQUILIBRIO POR MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO	78
MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DE 2017: UN INOLVIDABLE LOHENGRIN EN DRESDE POR JOSÉ MARÍA IRURZUN	94
UNA WAGNERIANA EN MADRID: PRESENTACIÓN DE WAGNER EN MADRID DE LOLI CASTELLÓN	96
¿BAYREUTH? WAGNER, WAGNER, Y MÁS WAGNER... POR SEBASTIÀ PERIS I MARCO	100
DOBLE LIEBESTOD: MIS REFLEXIONES SOBRE BAYREUTH POR RAÚL CANOSA	103
NUESTROS VIAJES MUSICALES VIAJE A PARÍS, POR ALEJANDRO ARRÁEZ	106
VIAJE A BERLÍN, POR ARNOLDO LIBERMAN	110
IMÁGENES PARA EL RECUERDO: ACTIVIDADES 2017	112



aw@awmadrid.es – www.awmadrid.es

@AWagnerianaMad

f AWM—Asociación Wagneriana de Madrid

CARTA ABIERTA

Un nuevo número de *Hojas Wagnerianas*, el 21. Una nueva oportunidad para condensar en unas cuantas páginas lo que han supuesto estos casi doce meses en el día a día de la Asociación Wagneriana de Madrid.

Comienza este número con la transcripción de una de las Tertulias del Moderno, *La fascinación de la ópera o la luz cantada*, por nuestro siempre admirado y aplaudido Arnoldo Liberman.

Seguimos con la transcripción íntegra del texto publicado en el programa del ciclo «El universo musical de Marcel Proust» de la Fundación March, firmado por Jean Jacques Nattiez y titulado *Marcel Proust y Richard Wagner: Una Fraternidad de Creadores*.

Junto a esta interesante transcripción, comienza una nueva sección dentro del contenido habitual de las Hojas Wagnerianas: «Wagner en la literatura (I)», nueva sección con ánimo de continuidad y sin duda garantía de éxito. Se encargará de ella quien también asume la responsabilidad de editar las publicaciones de la Asociación, el incansable y siempre dispuesto a colaborar José Luis Varea. Se inicia esta sección primera con *Parsifal* en la novela *El Gran Teatro* del escritor argentino Manuel Mujica Láinez.

Y seguimos con Christian Thielemann y la transcripción de las páginas 212 a 224 del libro publicado en 2013 por la editorial Akal,

Mi vida con Wagner. Interesante capítulo sobre *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, y que nos sirve de magnífica introducción para otra nueva transcripción. Esta vez, de la crónica publicada en *Scherzo* sobre el pasado Festival de Bayreuth, firmada por Miguel Ángel González Barrio, miembro de la Junta Directiva de la Asociación y a quien todos conocéis. Como también conocéis a José María Irurzun, de quien se citan fragmentos de la crítica publicada en *Opera World* sobre la mejor grabación Wagneriana de 2017: *Lohengrin*, en la producción de la Ópera de Dresde dirigida por Christian Thielemann.

Las Tertulias del Moderno se despiden este año 2017 con la presentación del libro, en dos tomos, *Wagner en Madrid* a cargo de Loli Castellón. Sin duda un exhaustivo testimonio del wagnerismo madrileño de 1876 a 1925.

Y ahora volvemos a Bayreuth. Nuestros magníficos becarios son los protagonistas: Sebastián Peris y Raúl Canosa. Ambos nos describen su extraordinaria, única y emocionante experiencia que ha supuesto compartir inquietudes con diferentes jóvenes de otros países y, juntos, vivir Bayreuth por dentro.

Desde esta *Carta abierta* quiero compartir con todos vosotros el orgullo y prestigio que supuso para la Asociación Wagneriana de Madrid la actitud, simpatía, cordialidad y profesionalidad de la que hicieron gala nuestros becarios. La interpretación de Raúl en el

Concierto de becarios despertó la mayor ovación de la noche y numerosas felicitaciones para nuestra Asociación. Por otra parte, Sebastià, aunque por razones de horario no pudo intervenir en el Concierto, su progreso y decidida profesionalidad le hace merecedor de su debut en el papel principal en uno de los más prestigiosos teatros nacionales de Europa. Sin duda, tanto para Raúl, como para Sebastià, la Asociación Wagneriana de Madrid tendrá un importante hueco en el recuerdo de sus actuales e ilusionantes comienzos profesionales.

Siguiendo nuestro recorrido por el contenido de este número 21 de *Hojas Wagnerianas*, nos encontramos con la reseña de uno de los principales viajes en grupo que acostumbra a organizar la Asociación. En esta ocasión, el lugar elegido fue París, donde además de saborear el encanto de la ciudad del Sena, disfrutamos muy especialmente de la compañía de nuestro entrañable Alejandro, quien, tan colaborador como siempre, es el firmante de esta inolvidable escapada.

Como inolvidable también fue el privilegio que supuso para la Asociación Wagneriana de Madrid haber sido testigo presencial del histórico acontecimiento que para Berlín significó la reapertura de su emblemático Teatro de Ópera: la Staatsoper Unter Den Linden.

Arnoldo Liberman nos acerca al tan esperado momento de la reapertura del citado Teatro de Ópera. Teatro en el que, además del propio acto oficial de la inauguración, pudimos asistir a momentos más privados y que muestran, sin ninguna duda, la estima y consideración

que despierta la Asociación Wagneriana de Madrid dentro del mundo wagneriano.

También en Berlín, y esta vez con los niños como protagonistas, la Asociación Wagneriana de Madrid, de la mano de M^ª Esther Lobato, Vicepresidenta como sabéis de la Junta Directiva, organizó la «Fiesta de la Música», en el centro educativo Schwalbennest, con el Quinteto International. Un bonito acto que esperamos poder ofrecer próximamente a hijos y nietos de nuestros asociados.

Nos queda pendiente en este número ampliar la referencia a la tertulia de Arnoldo Liberman *Wagner se encuentra con Bomarzo a través de Parsifal*, así como profundizar en cuantas anécdotas y curiosidades nos apuntó en la tertulia celebrada con Mercedes Sánchez Del Río, titulada *El artista fuera del escenario*. Curiosidades que bien merecen ser repasadas y, si procede, ampliar con nuestra querida Mercedes Sánchez Del Río.

Por último, solo queda agradecer y animar a socios y colaboradores a seguir contribuyendo en el ambicioso proyecto en el que desde hace años nos hemos embarcado todos: seguir ofreciendo ilusión a jóvenes cantantes e instrumentistas de nuestro país y hacer atractivo el contacto con la música a los más pequeños. Ambos retos, sin la desinteresada colaboración de todos y en especial de las diferentes aportaciones de socios y empresas, no podríamos llevar a buen fin.

Muchas gracias por vuestra atención. Feliz Navidad.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE



LA FASCINACIÓN DE LA ÓPERA O LA LUZ CANTADA

Arnoldo Liberman

**Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno
el 27 de septiembre de 2017**

La poeta polaca Wislawa Szymborska —Premio Nobel de Literatura 1996— cuando le preguntaron si el premio le cambió la vida, respondió:

→ «Y tanto. Para bien y para mal Para bien, porque multiplicó el número de cartas que me envían, de paquetes con libros, de invitaciones, de propuestas y de preguntas a las que hay que responder en las entrevistas. Para mal, porque multiplicó el número de cartas que me envían, de paquetes con libros, de invitaciones, de propuestas y de preguntas a las que hay que responder en las entrevistas».

Es clarísimo que la lucidez de la poeta polaca es un buen ejemplo que la vincula umbilicalmente con la ambivalencia, esa misma ambivalencia que será protagonista de esta tarde, la misma ambivalencia que le hace decir: «No te ofendas conmigo, lenguaje, por tomar en préstamo tus palabras y esforzarme en hacerlas mías» y «Tengo en alta estima a dos pequeñas palabras: No sé».

Y esto me lleva, asociando libremente, a unos versos de Rafael Argullol hablando de la ópera:

→ «Entonces dejamos de sentirnos
la miserable media palabra
que desesperadamente
busca la otra mitad (...)
Ahí están todas las preguntas
y todas las respuestas».

Además, no puedo dejar de leerles como prólogo este hermosísimo poema de un autor argentino —Francisco Luis Bernárdez— que se refiere al tema de la ambivalencia con estas palabras:

→ «Si para recobrar lo recobrado fue necesario
perder lo perdido / Si para conseguir lo
conseguido tuve que soportar lo soportado / Si
para estar ahora enamorado fue menester haber
estado herido / Tengo por bien sufrido lo sufrido,
tengo por bien llorado lo llorado. / Pues después
de todo he comprobado que no se goza bien de
lo gozado sino después de haberlo padecido. /
Porque después de todo he comprendido que lo
que el árbol tiene de florido vive de lo que tiene
sepultado».

Claro —quiero señalarlo— que no pretendo afirmar (aunque tampoco lo negaré rotundamente) que a un neurótico o a un operómano se lo deba curar de sus debilidades con un poema ni que una fórmula ma-

temática puede cumplir el papel de una plegaria. Solo intento decir que si bien no ignoro que hay algo incanjeable en los códigos operísticos, no los hay en el propósito esencial que recomienda su empleo cuando de lo que se trata es del enigma. Naturalmente, al ser esta una conferencia personal, es fatalmente un discurso discutible. Lo acepto. Si la he construido es para decir lo que creo y lo que pienso a partir de lo que creo. No temo su eventual refutación: temo su inexpressividad. He convivido —como vosotros— con la fascinación de la ópera y viví herido por su belleza, lo que me dio a sentir y lo que me hizo pensar. De esa convivencia —vivencia con lo fascinante y lo terrible, con la belleza y la revelación— surgieron estas páginas. Páginas que no explican ni saben: solo cuentan.

Dicen de mi hablar con la ópera hablando con la ópera. Comenta lo que me pasó y me pasa encontrándome una y otra vez con ella. A veces pienso que no se trata de historia sino de destino. Siempre referido a lo otro porque —y perdonenme la pedantería— uno es gracias a lo que no es. La ópera es vida o no es. Consecuentemente resulta imposible separar vida de poesía: no es cuestión de grados o matices. Es, como en Wagner, su seña de identidad. Su sangre son las corcheas y viceversa, consciente que la ópera abre fondos y enciende abismos. Ocultando lo que la luz enciende, enciende lo que

la luz oculta. La luz no solo es un misterio, es una revelación. Una luz quizá siempre insuficiente, impotente para vencer el mal en el mundo, pero el creador no renunció a ella, siguió creando sin esperar resultados mágicos y esa fue su fe, su autenticidad. Y, como nos enseñó Wagner, esa fe está hecha de tiempo, tiempo que no es el que gira en las agujas del reloj, el avanzar sobre sí del minutero, el del eterno retorno de lo igual.

Es, como dice Hugo Mujica, el tiempo del reloj de arena, el que no pasa avanzando sino cayendo. Decía Seferis:

→ «El cuerpo muere, el agua se enturbia, el alma vacila y el viento olvida, olvida todo, pero la llama no cambia».

Porque la ópera no soslaya la dureza de la condición humana, la baña de sentido pero no prescinde de su dolor, es ópera, es decir se trata de verdad, no de consuelo, y a la vez —como dice Emilio Lledó— es uno de los regalos más hermosos de la cultura.

Y punto. Dicho lo dicho, comienzo esta conferencia leyendo algunas citas que enmarcan mi propósito de hablar sobre «**La fascinación de la ópera**», esa instancia creadora de la que somos devotos y muchas veces co-protagonistas de un mundo fascinante y conmovedor. Hablar hoy no significa esclarecer sino comentar teniendo conciencia de mis propios límites. Se trata de un intento, no

de una certeza. Y así como en *Die Soldaten* (la ópera de Zimmermann que escucharemos pronto en nuestro Teatro Real) se puede afirmar que no asistimos a una mera representación sino a una conmovedora experiencia y quizá la diferencia les parezca sutil, pero es honda y trascendente. Por eso yo insisto que cuando todos los elementos se coordinan con fortuna para generar en el operómano una suma tal de sensaciones y experiencias hasta un punto físico y no meramente intelectual, conviene meditar por qué ha sucedido. Siempre he pensado que la música no es un paraíso aunque la música verdadera hable de la necesidad de mirar el mundo como si ese paraíso fuera posible. A veces la ópera es la descripción de un infierno pero se trata de ayudar a conocer mejor ese infierno para de esa manera, quizá, hacer posible su destrucción.

Schopenhauer no buscaba en la música consuelo sino conocimiento. Mis argumentos no aspiran a desarrollar únicamente formulaciones racionales sino que persiguen la creación de un estado emocional en quien me oiga con el corazón. Y no se trata de una manipulación sino de afirmaciones de carácter emocional que sostienen mi amor a la ópera. Aspiramos a esa rara secuencia en la que el espectador (y ni qué decir el operómano) deje de ser un sujeto pasivo que recibe una impresión estética para convertirse en un protagonista de

esa situación en que una impresión estética se transforma en experiencia vital. Si se puede decir así, la aspiración es que el teatro se convierta en un todo donde no existe ya distancia entre la platea y el escenario.

Escribía Hannah Arendt:

→ «Estamos tan acostumbrados a la vieja oposición entre la razón y la pasión, entre espíritu y vida, que la idea de un pensar apasionado en que el pensar y el estar vivo son una y la misma cosa nos resulta en cierta medida extraña».

La aspiración de dar una conferencia muchas veces no responde estrictamente a nuestros sueños o a nuestros deseos de transformarla en una secuencia wagneriana, es decir, que el tiempo pase sin que vosotros os deis cuenta. Y es que en Wagner el tiempo tiene una dimensión especial. O como dice Juan Ángel Vela del Campo, el tiempo en Wagner no pasa en balde o quizá no pasa. Lo que permanece es la fascinación de su música, en los lugares más imprevisibles o en los templos más sagrados y, como enfatiza Juan Ángel, llega incluso al hipnotismo. Wagner atrapa una y otra vez desde las más variadas motivaciones. En Wagner —dice Juan Ángel— siempre hay un punto más de exceso, de misterio, de poesía, de desafío, de seducción.

Ojalá esta conferencia lograra una mínima dosis homeopática de estas reflexiones de Juan Ángel. Lo que sí quiero enfatizar, lo que sí aspiro a que

sea evidente, es que no puedo vivir un día sin reconocer la fragilidad de mi existencia —de la existencia toda— pero a la vez, cada día intento arrojar a esa fragilidad (a ese abismo) los gritos de lo insondable, los murmullos secretos, las incógnitas súbitas, los furtivos vaivenes del amor, es decir aquella parte de mí mismo que no se resigna ante la dura realidad, que vive su acto ritual de iniciación en el misterio.

Jordi Vallverdú escribió alguna vez que la comida del alma son las palabras, aunque es difícil ponernos a dieta de aquello que más nos ayuda a vivir. Y no les digo nada ponernos a una dieta de corcheas. Heidegger decía que el lenguaje habla pero nosotros aspiramos, todos nosotros, a que el lenguaje cante. Claro que por nuestras limitaciones (soy tan desafinado que el profesor de coro de mi colegio secundario, tomándose examen, me dijo: «A ver, entona la escala del do al si como te salga». No alcancé a terminar de decir «do» y el profesor dijo: «Que pase el siguiente»).

No tenemos otra alternativa que hablar con conceptos, pero nunca serán conceptos solamente racionales porque no pueden dar testimonio de lo que sucede en función de un proceso deductivo sino en función de un sentimiento inmediato, de un concepto imaginativo, como lo llamaba Aristóteles, que tiene una doble función: intenta describir lo que sucede en mi intimidad y a la vez remite a otra cosa, a ese significado in-

édito que es la intimidad de vosotros, a esa identidad subterránea siempre inesperada con la que necesito dialogar. Arnold Schönberg decía que si uno quiere comunicar algo a través de un recorrido, no debe hacerlo en línea recta: no se trata, pues, de un programa de contornos fijos ni rectilíneos, sino más bien del intento de instar al oyente a dejarse interpelar por los interrogantes de la ópera, tan ancestrales como actuales. Por lo tanto la respuesta (o las respuestas) debe quedar abierta a la magnificencia del arte y a la sensibilidad del mundo interno del operómano.

De todas las artes es la ópera la que más nos une al mundo primitivo de nuestros deseos, deseos marcados por nuestra propia historia y nuestro propio mundo interno. Un amigo mío decía que la ópera es el único caso que el apetito solo se calma con caviar y turrón. Se trata del relampagueo de la gracia, decía Steiner. Richard Strauss señalaba que él tenía cuatro maneras de sentir: primero las palabras luego la música (Wagner), primero la música después las palabras (Verdi), solo las palabras sin música (Goethe) o solo la música sin palabras (Mozart). Este caprichoso esquema de Strauss —que hace agua por todos lados— tiene una virtud: permite a Hugo von Hofmannsthal escribirle estas palabras:

→ «El mundo, Sr. Dr. Strauss, es distinto del que usted ve desde su estudio. La Mariscala de *El Caballero de la Rosa* es mucho más que un

esquema o un personaje, es un universo. Como decía Wagner, el poeta y el músico deben ir juntos: son hermanos siameses».

Según Gaston Bachelard, el mundo puede reducirse a una serie de *copyrights*: la relatividad según Einstein, la duda según Descartes, la risa según Bergson, el infierno según Dante, el mito según Wagner. ¿Qué *copyright* me viene a la cabeza cuando digo *ópera*? Seguramente, pasión o fascinación. En todo caso esta conferencia es una manera de la pasión, una expresión de nuestro desborde, de nuestra demasía, y muchas veces de nuestro estremecimiento cuando nos conectamos emocionalmente con algo que tanto amamos.

Se trata de decir todo lo que sentimos, intentar poner todas las cartas sobre la mesa, de no callarnos absolutamente nada, de ofrecer una última palabra al Otro aunque quizá ese Otro sea yo mismo y consciente de que la última palabra no la tengo yo porque es siempre incomunicable, intransferible, el último peldaño de una escalera de la que no queremos bajar. Claro que querer decirlo todo —reconociendo a un tiempo las limitaciones inherentes a todo discurso y a mis propios modestos conocimientos— es siempre ilusorio pero en ello nos va la vida. De verdad, simplemente aspiro —como lo hacían los griegos— a extrañarme de lo obvio, asombrarme de lo cotidiano, buscar más allá de las apariencias, indagar la verdad de lo superficial. Se trata de

acceder a las dos vertientes de nuestra búsqueda (a veces no fácilmente conciliables): la necesidad de permanecer fiel a mis sentimientos y mis interrogantes y por otro lado buscar un suelo firme y de arraigo que me permita decir con convicción. Quizá no sea fácil dar cumplida satisfacción a ambas exigencias pero deseo intentarlo. Cuando yo duelo a Tristán —lo he dicho muchas veces— yo soy Tristán. Tristán me corporiza, me incluye. Frente a Violeta o Don Carlos o Leporello o Wozzeck o Brunhilde, frente a esa poción mágica, somos nosotros mismos y somos ellos. He dicho que se trata de ambivalencia, de ese sí es no del que hablaba Steiner, y un ejemplo límite de esta secuencia es nuestra relación con Dios.

Aunque la Ilustración trató de alejar a Dios de la vida de los hombres, des-terrándolo, Dios se fue por la puerta y regresó por la ventana y los seres humanos comenzaron a concebir en términos sagrados actividades que lo incluían: una de ellas es la ópera, quizá una de las más sagradas. Cada uno cree o no en Dios o en algún absoluto pero lo que sí es cierto es que necesitamos de todos los conceptos de la divinidad porque a través de ellos nos encontramos con nuestro propio espíritu.

Decía Eric Voegelin, el famoso historiador alemán:

→ «Cuando Dios se vuelve invisible tras el mundo, las cosas del mundo se transforman en nuevos mundos».

Fernando Savater, en una de sus *boutades*, dijo:

→ «Wagner fue siempre un pensador religioso... lo que pasa es que fue un religioso contrariado. Nunca le perdonó a Dios que no existiera.»

En opinión de Christian Santacroce:

→ «La visión de Wagner de la existencia y todo lo que él expresa en torno a ella viene de un sentimiento religioso, aunque continuamente paradójico. Su sentimiento de la existencia está constantemente saltando de un polo a otro, de la negación a la afirmación... puede que fuera una persona religiosa a pesar de sí mismo.»

Siempre recuerdo con devoción aquella definición de Stendhal: «Feliz aquel que tiene por oficio su propia pasión», cosa que el autor de Rojo y negro rubricó con aquella otra no menos conmovedora: «Mi alma es un fuego que sufre si no arde».

Yo tengo un maestro de pensamiento, Santiago Kovadloff, que dice que escribe «no para decir algo que se sabe de antemano, sino para llegar a saber qué se quiere decir y para verificar hasta dónde ese querer se encarna efectivamente en lo que se dice».

CITAS

→ «Si aún es posible dialogar con *La Iliada* es tal vez porque no somos enteramente y solo sujetos de nuestro tiempo, sino también hombres llegados de un largo sueño de siglos.»

Miguel Morey

→ «Todos los valores a los que aspiran los hombres guardan alguna relación con la eternidad, esto es, con la superación de la muerte. El gusto por la naturaleza, que no en vano es llamada la naturaleza eterna, la emoción por las obras de arte que poseen una vigencia capaz de superar el paso de los siglos y, sobre todo, el gusto por el conocimiento, por el hallazgo de nuevas verdades definitivas.»

Carta de Hermann Broch a su hijo (6 de febrero de 1925)

→ «Para lograr una reconciliación posible y siempre insuficiente pero necesaria con el tiempo, que nos constituye y destituye, hay que destronar su actual comprensión. Es preciso replantear la cuestión de su valor. Dejar de entenderlo primordialmente como duración y empezar a reconocerlo como intensidad.

Santiago Kovadloff, *El enigma del sufrimiento*

Y a propósito de Kovadloff, cuenta él que cuando —en Brasil, en 1960, en una conferencia de prensa— habló con Jean Paul Sartre (acompañado de Simone de Beauvoir), le preguntó, cuando le tocó hablar, ¿qué era un filósofo? Sartre respondió: «Esto que ves, un tipo al que no le dejan de hacer preguntas y obligan a dar respuestas. Pero no lo olvides: un filósofo es un hombre que debe hacer preguntas».

→ «El acto lírico fundamental consiste en cantar: la voz es el corazón de una utopía que adquiere sus alas en la música.»

Jean Marie Maulpoix, *La voz de Orfeo*

→ «Las palabras tienen, en efecto, para mí, tanta fuerza como la música. Pienso que el compositor funde su vocalidad, su armonía y su contrapunto en la palabra que pone en música, que cada frase es en sí una ópera entera. Tanto si canto Wagner como si es Schubert, procuro que el texto sea constantemente comprensible porque en la ópera, palabra y música tienen la misma importancia y se sirven la una de la otra.»

Matthias Göerne

(reportaje en la revista *Scherzo*)

→ «Al escuchar música, mientras la escuchamos, accedemos a una suerte de inmortalidad.»

Claude Lévi-Strauss

→ «La vida entera es misteriosa. Lo es cada instante de la vida. Y ello es una fortuna: lo misterioso nos absuelve.»

Félix Grande

→ «No hay un instante que no pueda ser el cráter del infierno. No hay un instante que no pueda ser el agua del Paraíso.»

Jorge Luis Borges, *Los conjurados*

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

Antonio Elio Brailovsky, *Identidad*

→ «Ante la obcecación iluminada del pentagrama, la muerte abdica.»

Viktor Ullmann

→ «Cuando un hombre canta / Toda la creación canta con él. / Cuando un hombre canta / Todos los hombres cantan a través de él. / Cuando un hombre canta, / canta para siempre. / Amén.»

Héctor Yáover

Mi hija Mónica me envía este pensamiento de Mario Benedetti que no dudo en incluir:

→ «Cuando creíamos que teníamos todas las respuestas, de pronto cambiaron todas las preguntas.»

LA FASCINACIÓN DE LA ÓPERA

Quiero anticiparles que he intentado ser lo más profundo posible (dentro de mis limitaciones, claro) porque el tema exige arrojarse entero en el mar de un texto que se justifique a sí mismo: ¡hay tanto dicho! En estas palabras se advertirá que mi búsqueda está segmentada en fragmentos a través de pensamientos aparentemente inconexos, cuando son como jerarquías del pensamiento que pierden su razón de ser cuando lo que está en juego es la pasión por las corcheas, es decir, la inclinación a lo inconcebible, a lo intransferible, a esa emoción compartida que nos hace sentirnos unidos ante el mismo estremecimiento.

Recuerdo a Edgar Morin:

→ «La paradoja consiste en que todo pensamiento es débil cuando se cree fuerte, pero que se fortifica cuando descubre sus debilidades.»

Lo evidente es —y recuerdo a un gran poeta, Fernando Pessoa— que lo que en mí siente está pensando. O, como a veces me siento ante la presencia de una ópera querida (esa canción de amor y muerte, ese sí es no entre la fascinación y el abismo), tengo la sensación que me arrojo a un precipicio al que puedo lanzarme a ciegas con la certeza que en vez de estrellarme saldré volando. Por eso les ruego dos cosas: la atención que permita descifrar lo más posible —a mí y a vosotros— el sentido de las palabras y a la vez la libre fantasía de dejarse llevar por los propios sentimientos, porque es perseverando en nuestro mundo íntimo como estaremos convencidos que nuestro corazón es el corazón de la vida.

No se trata de descubrir las leyes del mundo (lo que quizá es inalcanzable) sino de ser capaces de crear nuestras propias opciones, de llegar a sentir lo que antes no podíamos sentir, de nacer a nuestras propias fosforescencias. Y naturalmente, nuestras opciones y nuestras fosforescencias tienen que ver —en nuestra institución— con las óperas de Wagner.

Cioran dice que somos *espectros apasionados*, pero es justamente la pasión la que nos brinda ese triunfo sobre lo percedero. Porque vivir nuestras óperas preferidas es detener el tiempo, es como si el primer día del deslumbramiento nunca hubiera pasado. Por eso los pensamientos que he leído tienen que ver con el

tema que quiero desarrollar. Hablar sobre la ópera es brujulear en el lejos de un imposible, diría, parafraseando a Calderón. Ojalá uno podría escribir sobre este tema con la sintética gracia con que lo hacía George Bernard Shaw:

→ «Una ópera es una soprano y un tenor que quieren acostarse juntos y un barítono que se esfuerza en impedirlo.»

Joan Matabosh en un reportaje de *El País* declara:

→ «Decía Paul Valery que el arte es acción, un acontecimiento que se produce en la percepción creativa, una estructura que relaciona el artista y el receptor de su obra, es decir, no es un contemplar sino un hacer. No es una sustancia narcótica porque —como escribía Chaikowski a Nadezhda von Meck en 1877— la música no es ningún engaño de felicidad sino una revelación».

Y agrega Joan:

→ «Cuando el objetivo es imitar en vez de revelar, seguro que nos encontramos ante un cadáver. Y a los cadáveres se les entierra y se les llora con añoranza y devoción, aunque haya también quien les construya mausoleos y quienes los velen con fervor malsano. Incluso hay quien cree que los cadáveres quedan resultones con fastuosos maquillajes. Todo lo que contribuye a reducir la ópera a un recuerdo nostálgico de su propia gloria pasada atenta contra su supervivencia y contra el lugar que merece entre las disciplinas artísticas.»

Mi querido amigo Juan Mayorga dice en un reportaje:

→ «Del verdadero arte no debiéramos salir más seguros, no deberíamos salir confirmados, el verdadero arte debería crearnos problemas.»

En este sentido, recordando a Walter Benjamin, él decía que las citas en lugar de reforzar una convicción como suelen, deben asaltar al lector igual que asalta el ladrón en el bosque al confiado caminante. Eso creo que debería hacer el arte: asaltar al espectador y ponerlo en una situación de peligro, no reforzar sus convicciones. Un arte a la medida de la belleza del mundo no es el que vende finales felices, consoladores, sino el que desestabiliza existencias empequeñecidas mostrando que la vida puede estar llena de embriaguez o de goce.

Gabriel Albiac lo dice así:

→ «El Libro, una vez más. La red de palabras, que no construyen otra identidad que la de interrogarse. Lo cual puede que sea la única identidad verdadera: la que horada de continuo todos sus fundamentos.»

Pero, como Juan Ángel, como Juan y Gabriel, como vosotros, los que estamos atrapados por este arte inmenso queremos siempre buscar las palabras adecuadas que nos permitan decir lo que, por imposible, por ser quizá una revelación que nunca llega, por su característica de bucle metafísico, suscita nuestra búsqueda, motiva nuestra obstinación y enriquece nuestra sensibilidad. De ahí que la música provoque tan eficazmente la imaginación, generando formas tan nobles de arte como la

ópera. Por eso deseo compartir con ustedes esta paradoja: se trata de hablar sobre aquello que sustancialmente quizá no se pueda hablar, en sentido estricto, porque no es reducible a conceptos y metáforas. Digo quizá porque recuerdo aquel pensamiento que también vale la pena incorporar: así como las matemáticas son el lenguaje más valioso cuando se trata de hacer física o química, lo será la música si se trata de expresar contenidos difícilmente conceptualizables o representables como cuando trata de sentimientos.

Podría —lo digo con humor— cantarles la conferencia pero ustedes ya saben que mi afinación es desastrosa. Recuerdo al notable y conmovedor escritor catalán Mauricio Wiesenthal dar una conferencia sobre Verdi en la Universidad de Deusto en Bilbao organizada por Juan Ángel y cantando las arias con absoluta afinación y desparpajo. ¡Qué envidia me despertaba!

La conciencia de estos sentimientos significa —cartesianamente hablando— el acto en que el ser se hace manifiesto, aparece, cobra presencia en un yo como algo otro que él, deviene objeto para un sujeto. El mundo es un lugar donde están los otros. Este dilema está en el origen de la ópera y está, en términos más generales en nuestra reflexión sobre la música, en preguntas como ¿qué es la música? o ¿por qué nos afecta la música?, ya que para responder a

ellas es necesaria la realidad y se trata de saber ¿qué es la realidad? —ese enigma— porque solo sabiendo esto podremos responder si la música expresa más realidad que la palabra o los conceptos.

En síntesis, me siento arrojado a una búsqueda que es a la vez una aventura fascinante y tremenda porque es internarse en las oscuridades e incertidumbres de nuestras propias tinieblas (¿qué es la ópera sino una respuesta a esta reflexión?), enfrentando potencias ignoradas con las cuales se lucha y se reconcilia, creándose así un mundo más amplio y enriquecedor. A medida que avanzamos en el recorrido de estos interrogantes, más evidente es la presencia de una búsqueda con la conciencia más alta.

La Musa de la ópera es el canto mismo. En todo lugar donde se canta, el cantante, antes de elevar su voz, es un oyente, inclusive es la diosa misma la que canta en su voz. Y por ese motivo el canto y la palabra tienen un significado como solo la verdadera divinidad puede tenerlo, es la manifestación del ser de las cosas: sin el canto el mundo no estaría completo. Hablamos, pues, de un enigma, es decir de la búsqueda de una respuesta en un recorrido zigzagueante, en espiral, nunca del todo coherente y lógico, con cambios súbitos en un solo instante, donde me dejo llevar más por la espontaneidad y las serpentinadas de la imaginación que por un riguroso y monolítico esquema

conceptual. Reitero, no se trata de dibujar un discurso de contornos fijos y sólidos sino, más bien, instar al oyente a dejarse interpretar por las preguntas, tanto ancestrales como actuales. Y ¿cómo podemos delinear las preguntas?

El primer paso, según los filósofos, es abrirse a la pregunta: no debemos conformarnos con el mero hecho de pronunciar la pregunta así como de tratar de ser solo racionales. La pregunta debe nacer de nuestras entrañas, del mundo de los afectos y sentimientos. No se trata de describir nuestra búsqueda como un objeto, como una piedra o un árbol: se trata de captarla en nuestras vísceras.

En el fondo hay un desarrollo temático unitario pero solo en el sentido de hablar sobre los temas que me atraen. Soy un holandés errante en el más riguroso sentido de la palabra: símbolo del anhelo que no logra nunca saciarse pues no puede liberarse de la nostalgia de lo indiferenciado, quizá del vientre materno. El desafío es permanente y el modo de su resolución es imprevisible. Estamos en un camino pero no hemos llegado a la meta, ni siquiera sabemos en qué altura de ese camino nos encontramos. Interpretar esas preguntas con sus auténticas consecuencias metafísicas es avanzar en el camino pero nada más que eso. Habrá que recordar a Juan Ramón Jiménez en *Cielo y piedra*:

→ «Lo que yo te veo / cielo / eso es el misterio/
Lo que está de tu otro lado / soy yo, aquí,
preguntando.»

El que avisa no es traidor. Lo ratifica Schopenhauer:

→ «El compositor revela la esencia íntima de mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que no comprende la razón.»

Dice Rob Riemen que el enigma consta de dos elementos: de un lado, la naturaleza humana, lo efímero y, con demasiada frecuencia, lo trágico de la vida; del otro lado, el conocimiento de lo absoluto y de los valores eternos, a los que debemos aspirar, aunque nuestros esfuerzos sean infructuosos.

Yo siempre he afirmado que no necesito ser físico para admirar a Albert Einstein, ni pintor para disfrutar de Miguel Ángel o Marc Chagall o Antonio López, ni filósofo para aprender de Sócrates o Emmanuel Lévinas o Martín Buber o Emilio Lledó o Santiago Kovadloff o Reyes Mate o Alberto Sucasas o Pablo D'Ors, ni poeta para conmoverme con Federico García Lorca o Félix Grande o Jaim Najman Bialik o Rafael Argullol. Tampoco creo yo que hay que ser musicólogo para rendirse ante el genio de Richard Wagner o de Giuseppe Verdi o Gustav Mahler (digo siempre que yo no estoy enfermo de malaria sino de mahlería).

Lo dijo Kovadloff con lucidez:

→ «Esbozada mi impotencia para decir lo que quiero, se advertirá mejor la trascendencia de lo que busco.»

Se trata, claro, de subjetividad, de un pensamiento que no es solo razón sino «una cosa que duda, que entiende, que conceptúa, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que también imagina y siente», como dice Descartes en sus *Meditaciones*.

Existe un paralelismo —no una igualdad absoluta— de la voluntad en Schopenhauer (ciega, irracional y esencia de todas las cosas) con la pulsión freudiana y sus mecanismos. Ni Schopenhauer ni Freud consideraron la razón como un elemento con suficiente peso en sus sistemas conceptuales, es decir, como el único fundamento que posee el sujeto para explicarse el mundo. Junto a ello existe lo irracional, lo estremecido, lo enigmático y muchas veces lo equívoco.

En la historia de la música se han perfilado por lo menos dos miradas: la racionalista, que expresa la realidad a través de una hermenéutica lógica, verosímil, probable, y la romántica, en la que la música expresa lo inexplicable, lo intenso, lo inabordable. Yo creo que todo comentario escolástico, filosófico o anecdótico es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada. Cuando parece que quiere es porque no sabemos despojarnos del hombre lógico. Cada uno, insisto, cada uno pone su

letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional, vaso riquísimo que cuando más se derrama más se llena.

Quizá la fascinación de la ópera solo puede mostrarse: decía Platón que es el momento de la vida en que más que en ningún otro adquiere valor el vivir del hombre, cuando tiene el privilegio de contemplar la belleza en sí. En ese momento el ser humano puede hacerse amigo de los dioses y sentirse inmortal, si esto es posible. Theodor Adorno decía que él pensaba con los oídos. Esto no es ubicar la belleza en el oído del operómano sino señalar que ubicarla es más que hablar de conceptos generales sino de sensibilidades particulares.

Juzgar que algo es hermoso y persuadir a otros que compartan el juicio, requiere el grado de pasión suficiente para resultar singularmente convencido y convincente porque se trata de celebrar la vida. Spinoza plantearía con muchos años de anticipación lo señalado posteriormente por Sigmund Freud acerca de las relaciones entre Eros y Tánatos y cómo los afectos se pueden desplazar entre los extremos, es decir, entre el amor y el odio.

Lo que ustedes oyen hoy de mí no es sistemático ni tampoco tiene un desarrollo rigurosamente coherente, Como diría mi admirado Joan Carles Mélich, he intentado escribir como quien sale a dar un paseo y, cons-

cientemente o no, se pierde en los caminos de un bosque o en las calles de una ciudad. Un movimiento en espiral que representa la conjunción de elementos periféricos mediante la aproximación a un elemento central y abarcador: la ópera como centro del laberinto de vivir. Un recorrido por diversos aspectos de la psique que deben ser asumidos. Por eso esta lectura es una tentativa: mostrar el movimiento de la vida es aceptar que la vida no está lógicamente demasiado bien articulada. Por eso esta conferencia vive de la fragilidad, el fragmento, el aforismo, de la vulnerabilidad, de la cita, del instante, de la singularidad y en consecuencia renuncio desde ya —¡vaya aspiración narcisista!— a ser el portador de la Verdad Absoluta.

Es cierto que el arte no brinda respuestas concretas sino solo preguntas y todo a su alrededor la vida. Devela la complejidad de la experiencia humana mejor que cualquier razonamiento conceptual. El arte trata de dar forma a aquello que no posee palabra: la esencia sustancial y no descriptible de las cosas; el espíritu y no la letra de la vida. Es aquel instante donde lo indescifrable se entrelaza con lo inexpresable. Se trata de un proceso de información que opera (nunca mejor dicho) simultáneamente sobre múltiples niveles generando una serie de respuestas que van de lo más básico y físico a lo más inaprensible y abstracto y dar testimonio de

ello es complejo y difícil. Wagner, el maestro, o Zimmermann —el autor de *Die Soldaten*— compartirían seguramente estas palabras.

En el principio fue el Verbo, que resultó —como dice Xavier Rubert de Ventós— escándalo y paradoja, hasta que fue pronto amueblado y habilitado como Lugar Común: un lugar común que vive —y eventualmente mata— de puro ser dicho y redicho, que puede ser usado sin tener ya ni que ser pensado. ¿Cuántas veces puede proclamarse una idea sin ponerla a su vez en peligro? Kafka recomendaba siempre detenernos siempre un vocablo antes de la verdad.

En mi primer libro de poesía —hace ya casi 70 años— puse de epígrafe un verso de Heráclito: «Las palabras son la sombra de las cosas». A su lado pinté un pentagrama. Hay pentagramas que se escuchan, pero también existen aquellos que se acarician, que se besan, que se aman. Hay pentagramas que se poseen y corcheas que nos envuelven. Hay óperas que se cantan en la intimidad de nosotros mismos, aquellas que nos hacen sonreír o aquellas que nos hacen llorar levemente, casi en silencio, vergonzosamente.

Hay óperas que siempre son la primera vez que las escuchamos aunque las hayamos oído infinidad de veces. Hay voces que se pueden tocar con la mano. ¿Qué misterio es ese que me permite tocar voces y sentir-

las como escalofríos sobre la piel? Por eso nuestro encuentro con la ópera es un acto de amor, porque el amor es siempre nuevo, siempre es distinto, nunca se repite. Volverán otros instantes de la misma audición pero nunca serán los mismos, no serán los mismos sonidos, no serán las mismas palabras. Serán palabras —como dice Mayorga— desengrasadas y desangradas. Y el primer filósofo que dará un protagonismo inusitado a la música será Arthur Schopenhauer (el *magister ludi* de Wagner), que la hará clave de su pensamiento desde su condición de apasionado operomano y de intérprete exquisito de flauta. La música en sus reflexiones se transformará en un absoluto.

Y quizá aquí cabe reproducir aquellas palabras de Wagner en *Mein Leben*:

→ «No obstante, mis profundos y cautivadores estudios de Historia habían sido el punto de partida con que el último periodo de mi estancia en Dresden traté de proseguir esa inveterada tendencia de mi espíritu. La obra de Hegel sobre la Filosofía de la Historia me sirvió, sin duda, de introducción a la filosofía propiamente dicha y encontré en ella no pocas cosas antes las cuales me inclinaba. No me cabía la menor duda de que ese camino me conduciría finalmente hasta el tabernáculo del santo edificio filosófico. Y cuanto más incomprensibles se me presentaban las conclusiones con que aquel espíritu profundo y poderoso discernía todo conocimiento superior, tanto más me aplicaba en ahondar en la cuestión de lo «absoluto» y cuanto a él se refiriese».

Como ustedes saben, Schopenhauer llegó a ser, repito, el *magister ludi* de Wagner, que en esos momentos ya comenzaba a tener sus propias ideas, devoraba con pasión todo texto que cayera en sus manos, y, como si fuese una esponja, su espíritu absorbió con avidez el ambiente cultural y musical de su tiempo haciendo de impulso a una obra irrepetible que acabaría por imponerse aún a pesar de las enormes dificultades que tuvo que superar. El absoluto sería suyo y no escatimó esfuerzos en conseguirlo. Y consiguió todo lo que un genio como él podría conseguir.

Schönberg reconoció que Wagner había fomentado «un cambio en la lógica y en el poder constructivo de la armonía, lo cual había dado lugar a un «destronamiento» de la tonalidad», al tiempo que confesaba haber aprendido de él que «es posible manipular los temas con fines expresivos» y considerarlos como si fueran ornamentos complejos, de manera que puedan utilizarse con respecto a sus armonías de un modo disonante. «La emancipación de la disonancia», pues, en la subversión armónica de *Tristán e Isolda*.

En ese sentido la ópera tuvo en él su gran lugarteniente y su encumbrado paladín. Esa misma ópera que abría vertientes según la interpretación de sus pensadores: mientras que Wagner admiraba el genio torturado y sobrehumano del genio de Bonn, Schopenhauer se volcaba en los bra-

zos de Mozart y Rossini. ninguneando al autor de la *Tetralogía* (Wagner llevaría esta afrenta toda su vida y Nietzsche mientras tanto afirmaba «el beneficio que debe Wagner a Schopenhauer es inapreciable. El filósofo de la decadencia ha hecho volver en sí al artista de la decadencia» y lo que sí es cierto es que Wagner transformó la obra capital de Schopenhauer en su libro de cabecera) y Nietzsche, el mismo Nietzsche que murió llamando a Cósima —quizá llevado por su enfrentamiento con su maestro—, se perdía en las trémulas corcheas de Bizet, enfrentando el melodismo mediterráneo (dicho sin acritud) con las exultantes walquirias que anticipaban un siglo nefasto. Ese siglo que además anticipaban Kafka y Freud, otros profetas lúcidos habitantes de subsuelo y de las oscuras y caóticas pulsiones del ser humano. Ese siglo que Wagner, ese demiurgo intratable, que —según Proust— libera el alma precristiana reprimida en el inconsciente —¿y qué otra cosa es *Parsifal*?— y declara:

→ «El arte es quizá un gran sacrilegio y dichosos son aquellos que, a semejanza de los animales, no albergan dudas, ni siquiera cuando esa dicha me parece similar a las tinieblas eternas. Me veo ciego, me oigo sordo y siento hasta morir el esplendor del mundo, estoy atraído por el abismo resplandeciente y colmado de estrellas, hundo allí mis ojos sin poder resistirme y me sumo en él, inconsciente».

¿No creen ustedes que esto es Freud *avant la lettre*? «En busca del límite de la música pura, el músico se

embarca sobre el océano del deseo infinito», apotegma del autor de *Parsifal* que Freud hubiera rubricado sin hesitación. Los sentimientos más recónditos, la voluntad de los seres humanos, de los personajes de una ópera, podían adquirir únicamente la plena expresión por medio de la música, capaz de llegar a ámbitos infranqueables para las palabras. Varias veces he sido invitado por Andrés Máspero a los ensayos del coro del Teatro Real —ese notable coro— y he podido asistir, emocionado, al nacimiento mismo del milagro. El talento de Andrés y la solidez de un coro que ha madurado a fuerza de amor me brindaron esa incanjeable posibilidad. Siempre estaré agradecido por ello.

Como dice Luis Gago:

→ «Quien quiera enfrentarse con provecho a Wagner tendrá, pues, que hacer tabla rasa de contradicciones y disimulos, abstraerse de excesos y desvaríos, pasar por alto hurtos y tergiversaciones, desprenderse de mitologías y sectarismos, prescindir de Hitler y de Nietzsche, huir de apologetas y detractores, para armarse, en cambio, de mesura, de paciencia, de ecuanimidad, de capacidad de asombro, dejando a un lado tanta hojarasca acumulada y la inacabable retahíla de prejuicios heredados. Dos siglos después del nacimiento de Wagner no es fácil esquivar la espesa y pegajosa maraña que sigue embrollándolo, vestirse de inocencia y situarse—situarlo— más allá del bien y del mal, pero, si se consigue esto, sus músicas y sus poemas, como a él le gustaba llamarlos, se bastan por sí solos para atrapar y acaban

por dejarte inerte, atónito, incapaz de ofrecer resistencia alguna».

En toda ópera amada debiera pasar lo mismo.

A diferencia de las demás artes —artes plásticas, literatura, teatro, cine— la música no tiene representaciones. Ella remite a los afectos que la fundamentan —es decir, remite a sí misma— y que pueden intuirse a través de los supuestos sentimientos que han inspirado al compositor: tristeza, duelo, alegría, gloria, éxtasis, espera, exaltación, abatimiento, cólera, finitud. Las grandes contradicciones que el ser humano descubre en sí mismo —libertad y necesidad, autonomía y dependencia, yo y mundo, vinculación y aislamiento, creatividad y mortalidad— son inherentes a su propia esencia y es con esa propia esencia que recibe aquello que a través del pentagrama lo conmueve o lo sensibiliza.

Pero esto mismo, reitero, es relativo, porque la música escribe en cada uno de nosotros lo que solo nuestro mundo interno es capaz de registrar. Como diría Unamuno, cada operómano se transforma en especie única. Como diría Madame de Staël, de deseo se trata y cada cual cree encontrar en ello la imagen de lo que desea en este mundo. Yo diría que cuando escuchamos una ópera, en nuestro mundo íntimo otra ópera igual o distinta nos espera. La ópera ofrece al inconsciente de cada melómano un espejo reflectante de sus propios

fantasmas. Cada uno con su propio matiz. De esta manera el operómano es invitado a una regresión onírica y la obra de arte es expresiva en tanto que se me aparece como algo animado, poseedora de una especie de alma que busca confiarse y revelar su secreto. Es una llamada que pide respuesta. Y esa respuesta a dicha llamada debe provenir de los fantasmas sepultados en el fondo de nuestro propio inconsciente, específicos para cada operómano. Schopenhauer nos testimonió estas circunstancias.

Ese mundo de las corcheas, expresivo y múltiple, hondo y misterioso, habitado por el sentido del sin sentido, engendrado como un lenguaje sin palabras, es un mundo emocionante y absoluto y en el fondo mensajero de un mensaje al que la música nos arroja a descifrar, pero con el instrumento de nuestra piel. Si ustedes quieren, y haciendo homenaje a Schopenhauer y Zimmermann, llamaremos intuición.

Wagner cantándonos su pasión es Wagner, Isolda cantando la suya es cada uno de nosotros. Esto es algo infinitamente enigmático. Cada uno expresa el mundo a su propia manera. Y la obra resulta expresiva si al recibirla, me abro a ella como ella a mí, si entre ella y yo se entabla un diálogo en el cual el tiempo que se me ofrece mantiene toda su integridad. Es decir, la obra existe cuando entre ella y yo se establece un vínculo de sujeto a sujeto, es decir, un acto de amor. La

conciencia gana en libertad de creación, penetra el mundo de la posibilidad, pero a la vez subjetiviza el conocimiento, abandona el terreno de los hechos objetivos, lo transmuta todo en conciencia y, en el fondo, deja el conocimiento a merced de los instintos. Y cuando la realidad es penosa —como lo es casi habitualmente— oponemos una resistencia contraria que Freud señalaba así hablando de Schopenhauer:

→ «Coincide tan por completo con mi concepto de la represión que una vez más debo solo a mi falta de lectura el poder atribuirme el descubrimiento».

Schopenhauer ve el mundo como una apariencia y un engaño, el ilusorio velo de Maya, es decir, término extraído del hinduismo, sinónimo de ilusión, una imagen de lo ilusorio o irreal. El velo que no permite ver la verdadera realidad, lo que nos impide conocer lo que realmente somos. El ser humano siempre quiso rasgar el velo de Maya porque intuyó que existía algo más allá de lo que podía percibir a través de sus cinco sentidos. En su deseo de saber la verdad sobre la existencia vislumbraba lo que oculta el misterio de la vida. Por ejemplo, en muchas leyendas surge un filtro de amor capaz de hacer nacer el amor entre personas que no se aman. En cambio, el filtro de amor que aparece en *Tristán e Isolda* no es la causa de la pasión sino un símbolo del amor absoluto que ya vivían los amantes antes de probar el elixir. Las

personas que no quisieron creer en un amor tan absoluto —porque jamás se dio en sus vidas— inventaron el filtro de amor, el recurso mágico capaz de desencadenar semejante pasión. Wagner, que creía en el amor incondicional, adoptó en su ópera el filtro de amor, pero no le concedió función generativa sino solo el papel de desencadenante: la pócima eliminó las inhibiciones, las barreras psíquicas que entorpecían el camino hacia la liberación: el filtro no hizo nacer el amor, solo colaboró en hacerlo visible más allá de todo lo terrenal. El filtro es símbolo del amor pero no el origen del amor mismo. Es el ingrediente necesario para rasgar el velo de Maya.

«El poder del canto constituye el corazón de la ópera», porque la ópera recupera aquellas voces silenciadas que nos habitan permanentemente y que son unipersonales (muchas de ellas conscientes, pero la mayoría inconscientes). De todas las artes es ella la que nos une al mundo primitivo de nuestros deseos, deseos de vida y amor, por un lado, e impulsos de muerte y destrucción, por el otro. Pero esos mismos deseos, reitero, no son, en cada uno de nosotros iguales, sino que llevan la coloración que les da nuestra propia historia y nuestro propio mundo interior: la historia de nuestros propios afectos y de nuestra experiencia. Lo que demuestra que el misterio de la identidad es diferente en cada uno de nosotros y

no se puede descifrar solo a través de hipótesis, reflexiones o leyes universales sino a través de la vida concreta de individuos concretos.

Es el operómano quien da la palabra que evalúa y su papel es predominante pues es él quien otorga el último y definitivo sentido al valor de la ópera. Si estamos metidos en ella, es decir si dejamos que ella nos habite, la ópera puede llevarnos a los más vertiginosos abismos o a las plenitudes más excelsas, siempre conectando con nuestra fantasmática más honda. No se trata de una destitución forzosa de nuestro propio yo sino, por el contrario, de su consagración y su autorreconocimiento.

Preguntar *¿qué es la ópera?* es perfectamente un modo de preguntar *¿qué es el hombre?*. No supone un saber ni proviene del discernimiento lógico ni se origina en la voluntad: se trata, como diría Santiago Kovadloff, de un estado de gracia. Personal, reitero, para cada uno. Cuando yo duelo a Tristán yo soy Tristán, Tristán me corporiza, me incluye. Con tinta invisible él traza mi propia autobiografía. Lo decía Borges lúcidamente:

→ «El teatro es un arte en el que un hombre finge ser lo que no es y otro finge que se lo cree. Si no se establece ese diálogo de fingimiento no hay arte».

Lo mismo sucede con la ópera que no es más que teatro y luz cantados. Del enigma a que nos arrojan sus pentagramas se accede a la certe-

za pautada, creciente y jubilosa que hace de la existencia un enigma que Tristán corporiza y expresa. Lo mismo sucede con Isolda. Escuchar ópera es como si el mundo se justificara a sí mismo. Será por eso que *Tristán* apasiona: porque se trata de una incógnita y un deseo que todos llevamos dentro. Mayorga lo dice así:

→ «Cada ser humano tiene un mundo privado, una trama personal de experiencias, un lenguaje propio y constantemente está traduciendo a otros y está siendo traducido por otros».

Es decir, que cada operómano es responsable no solo de lo que le dicta su mundo interno, de sus reminiscencias emocionales, sino de ponerse —y aquí está el intrínquis— en el lugar del otro, en los zapatos del otro, como dice Mayorga. Que expone una definición que me apasiona: el teatro interpela al espectador dejándolo suspendido ante la pregunta que nadie ha formulado. Además de derruir imágenes falsas del pasado a través de ideas, controversias y paradojas, contribuye a levantar un interrogante sobre la validez de las imágenes.

El teatro es más rico cuando es infectado por los interrogantes, es decir cuando en vez de respuestas definitivas (que quizá hemos perdido en la historia) se abre no el interrogante socrático, no las eternas preguntas, no el mero y cómodo retorno pendular a lo ya pensado, sino al deseo

de saber, de comprender, de profundizar. Dice Zoe Martín Lago, de la Universidad de Salamanca:

→ «La preocupación del drama es la incidencia que tiene el pasado en nuestro presente, con el objetivo de analizarles para que sirvan de referencia para construir un futuro más humanizado».

Por algo Reyes Mate y Juan Mayorga llamaron a Walter Benjamin y a Nietzsche y a Kafka «avisadores del fuego», creadores que supieron leer en su tiempo signos de la catástrofe venidera, gracias a su intuición creadora y su capacidad crítica y, sobre todo, gracias a sus interrogantes existenciales y metafísicos.

La ópera es, además, acción, ritmo, movimiento y no es por lo tanto casual que el tiempo tenga un papel central, y para los wagnerianos —devotos de la ópera como pocos— esto es muy importante, porque la relación de Wagner con el tiempo, como ustedes sabrán, es sustancial. Como será para vosotros sustancial escuchar *Die Soldaten* de Zimmermann,

Un crítico podrá explicarnos la importancia de los cambios de tonalidad, el sentido de un canon inverso, cómo funciona el sentido del ritmo, pero yo especialmente no quiero que me distraigan con todos esos detalles cuando nos hablan de una ópera. Mi certeza es siempre que en ese crítico subyace una seguridad técnica que ya ha sido descartada. No necesito

que me hablen de los ladrillos sino del edificio en su integridad, y cuando lo hago yo, insisto en este perfil. No se trata de juicios improvisados ni de pontificaciones superfluas sino de la obra de arte total, como la soñó el mismo Wagner. Claro que no todos somos operómanos y muchas veces nos tropezamos casualmente con seres incapaces de una sensibilidad afín, aquellos que sienten la muerte de Tristán como si muriera un triángulo isósceles, aquellos que viven la plegaria de un coral de Bach como si fuera un teorema pitagórico, aquellos que hacen de la Mariscala de *El caballero de la rosa* una funcionaria del servicio de meteorología.

Parafraseando a Jean Paul Sartre diría que «la música es síntesis de percepción y creación, el escucha tiene conciencia de desvelar y crear a la vez, desvelar creando y crear desvelando. Las cien mil corcheas alineadas en un pentagrama pueden ser oídas unas tras otras sin que surja el sentido de la obra, porque el sentido no es suma de corcheas sino su totalidad orgánica. La escucha es una creación dirigida y la sustancia del objeto musical no es sino la subjetividad del escucha». Esto ratifica lo dicho: escuchamos con lo que tenemos dentro y ese mundo interno resignifica el sentido lineal de cada corchea y el emergente de su conjunto. Por eso escuchar ópera es siempre una recreación de una recreación: el primer creador es el intérprete, el segun-

do es el operómano. La operación es siempre mágica —como la llama Vladimir Jankélévitch— y tiene lugar cuando esos tres seres (compositor, intérprete y operómano) se encuentran y potencian. Entonces surge la música en su acepción más alta. Ante su inquietante misterio nos abrimos —como diría Emmanuel Lévinas— al rostro del otro, que nos devuelve armonía, emoción y sentido.

Además, el adaptador o director de escena se ve ante un dilema profundo: guardar fidelidad tanto al texto original como al espectador actual. En su capacidad para resolver esta relación, siempre tensa, entre la conservación del original y la necesaria renovación para la representación contemporánea, se mide el éxito del adaptador. Una vez le pregunté a un amigo qué le había parecido la puesta en escena y me respondió «No molesta», como si se sobreentendiera que esa es su máxima posibilidad, acostumbrados a tantas puestas que «molestan». Lo que no se debe hacer —creo yo— es construir una arbitrariedad que atente contra el original, el que debe ser conservado respetuosamente. Mayorga en *Misión del adaptador* dice:

→ «Se trata de un tercer tiempo. Un cita en la que no nos confirme en lo que somos sino que nos haga incómodas preguntas. Que no refuerze nuestras convicciones sino que las ponga en crisis (lo que Santiago Kodavloff llama «poner las palabras en estado de asamblea»: el señalamiento es mío). Que nos

muestre el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, sino como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente haciéndonos escuchar el silencio de o que quedó al margen de toda traición. Porque en cada ahora podemos decidir qué pasado nos concierne, en que tradición nos reconocemos. El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. Lo estamos haciendo a cada momento. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.»

Hasta aquí Mayorga en su estupenda reflexión sobre la realidad del arte.

Isolda es la más cálida y precisa de las realidades, como lo son Violeta o Don Carlos o Barbarina o Leporello o Wozzeck o la Mariscala de *El Caballero de la Rosa* o la Marie de *Die Soldaten*. Se trata de evidencias personales (cada operómano tendrá las suyas) pero cualquiera de nosotros posee un mundo de riqueza y repercusión musical que compensa muchas veces este mundo de desdichas, fracasos e infortunios. Y no es que nuestro corazón se afane en forjar una utopía o un autoengaño, sino que desertamos de la melancolía arrojándonos a ese universo de corcheas operísticas que nos enriquece la vida, que nos entrega atados de pies y manos a padecer una nueva experiencia (porque yo creo que las experiencias operísticas más que hacerse se padecen, aunque su motivación sea jocunda o melancólica: es el corazón que debe palpitar):

un estado de vigilia donde nuestros fantasmas más conmovedores bailan el ritual de la plenitud. «El placer de ser, la alegría de existir, culminan a través de la experiencia musical y allí encuentran su expresión suprema», escribe Georges Liébert. El encuentro con la ópera es, junto con ciertos modos de la experiencia religiosa y metafísica, el conjuro más transformador a que tiene acceso la experiencia humana. Y si es cierto que siempre pertenecemos a una tradición cultural común, no es menos cierto que podemos variar, desear otros mundos, recrear otras imágenes, imaginar situaciones alternativas.

Hacer experiencia es estar siempre cambiando ante otras experiencias que nos hacen sentir diferentes. Como dice Joan-Carles Mélich: nunca hay experiencias idénticas así como tampoco hay identidad invariable. Pero sí es cierto que nuestra sensibilidad responde solamente a lo que nuestra experiencia interior ha escrito en el libro de la vida. Es curioso, digo yo, que sea un acorde, que está simultáneamente aquí y ya no, ese ser que nunca es y siempre deviene, un transcurso que se extingue en la eternidad de un instante, que es a la vez la presencia más intensa y la ausencia más absoluta, quien más nos estremece por su proximidad y quien nos arroja inmediatamente al abandono del silencio, al envés del misterio, a la sensación metafísica, al subsuelo intuitivo, quizá a las raíces

ces primarias de la existencia (como dice Cioran), allí donde nada se ha definido ni disuelto en el concepto, allí donde nuestro lenguaje cojea, allí donde el sentimiento es el sentimiento del sentimiento.

Porque aunque la música es indecible con palabras, aunque su polisemia esencial la hace inaprensible, aunque sus múltiples significados simultáneos multiplican también nuestras sensaciones y vivencias impidiendo una interpretación unívoca, siempre he creído que se debe hablar de ella, que se debe buscar la palabra que la nombre (aún lejanamente), que es con las palabras —con nuestras palabras— como podemos lograr que la emoción instantánea y fugaz de un pentagrama conmovedor se transforme en tiempo y permanencia.

Se trata de lo inefable y a la vez del estremecimiento de una epifanía. Mahler repetía: «Llegado cierto momento de mi pentagrama no puedo prescindir de la palabra». Un estremecimiento que nace —como diría Martha Nussbaum, Premio Príncipe de Asturias— de esa peculiar belleza de los seres humanos que es su vulnerabilidad, en descubrirse finitos, frágiles, pero ansiosos de absoluto. Exactamente: ante la destrucción que todo lo iguala el arte diagrama el temblor de la vida como respuesta a la nada. Detrás de nuestra finitud está la música, inmovible y eterna, y los fantasmas queridos que ella puede reactualizar. Todo lenguaje di-

ce algo, pero, y esto es lo decisivo, en todo lenguaje hay algo que no se puede decir con palabras pero hay algo donde solo la palabra se justifica. No estoy diciendo nada que ustedes no sepan. Lo más importante de nuestras vidas, aquello que más nos conmueve, no lo podemos decir y que atisbamos a través de la música. Somos nuestro pasado y nuestro futuro en el presente de una ópera, es ella quien nos habla de lo más recóndito de nosotros mismos. A lo que debemos sumar que nada justifica renunciar a lo universal sino que a lo universal solo se puede acceder a través de lo particular. «Habla de tu aldea si quieres ser universal», proclamaba Leon Tolstoy.

Escribe Giorgio Strehler, el famoso director de escena italiano, de quien tuve la suerte de ver su hermosísima versión de *Così fan tutte*:

→ «En una gran ópera no hay música por un lado y palabra por el otro. No hay más que música de palabra, o palabra-música-palabra, en un flujo ininterrumpido, y por así decirlo, fatal. En la música debe existir todo lo que la palabra debe expresar, cada movimiento, cada pliegue del alma, debe ser “escrito”. Cuando pienso en una ópera, es justamente esta complejidad la que me fascina. La partitura es mi punto de referencia, pero no me apoyo en la música en contra del libreto (aunque haya instantes en que cierro los ojos para comprender mejor). Me apoyo sobre su unidad con el libreto. Y busco un acuerdo crítico con el director de orquesta. En el fondo es él quien debería dirigir toda la

obra, música y espectáculo. Pero pocos directores —por no decir ninguno— poseen ese talento multiforme.»

La música es alusión, es el más allá de todo lo que puede ser dicho y tiene al interrogante, al llamado del misterio, como su vertebración príncipe. Insisto en la subjetividad: cada secuencia sonora querida es oída por mí como si fuera el único habitante de la tierra, donde nadie más que yo la ha escuchado de esa manera, con un deseo singular de estar afinado a la clave de la alegría (como diría Hannah Arendt): en ese instante respiro como Pamina, canto como Ian Bostridge (o como Plácido Domingo), rumoreo como Sigfrido, titubeo como la Mariscala y hasta suspiro como el violín de Mahler. Soy la música. Francisca Aguirre —esa poeta única que le nació a España— dice en uno de sus versos:

→ «Y cuando esto sucede, oh, esperanza,
nada como la música que suena.
Nada como el calor que abriga allí.»

Toda teoría, todo conocimiento, toda estética (*estética ética est*), están visceralmente vinculadas a nuestra experiencia, a la tradición simbólica en la que nos hemos educado, a la manera en que se forjaron nuestros sentimientos. La música no puede, evidentemente, describir con precisión. Su dominio es el del despertar de las sensaciones. Debe permitir a cada uno que viva su sueño. Escribió Quevedo:

→ «Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o fecundan mis asuntos
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.»

Muchas veces me pregunto si la ópera es solo la conclusión racional de un proceso creador o es, mucho más, una imposición sobrenatural (algo que sobrepasa nuestras propias limitaciones) que no podemos terminar de explicar. Lo fascinante de la ópera es su carácter sagrado, de ahí su hechizo y de ahí su conmoción irresistible. Wagner decía que se trataba de una droga y es difícil encontrar una definición más exacta.

En reportaje de Juan Ángel Vela del Campo a Gerard Mortier, dijo este:

→ «La ópera, por encima de todo, está en su proceso de adaptación permanente a las nuevas circunstancias sociales. No se muere ni siquiera está en la UVI, pero es un género que corre el riesgo de quedarse estancado. Para recuperar la salud, debe, en primer lugar ampliar su repertorio para abarcar todas las épocas. En segundo lugar, debe atender a la creación, no solamente de nuevos títulos sino también de lecturas actuales de las óperas de siempre. Y en tercer lugar, debe luchar contra los amantes de la ópera que se han apropiado de ella y no son receptivos a los cambios que exige la sensibilidad actual. La ópera es un espectáculo profundo, existencial, popular, cuya fuerza reside en su capacidad para jugar con las emociones y los sentimientos, algo que no tiene por qué derivar en el sentimentalismo.»

Mortier tiene razón pero no es fácil diferenciar sentimiento de sentimen-

talismo, sobre todo en aquellas óperas donde tanto juega nuestra subjetividad. Cuando lloro escuchando a Tristán, ¿dónde termina el sentimiento y comienza el sentimentalismo?

Les cuento algo. En una investigación realizada por Holland (1975) se estudió la comprensión de un cuento de William Faulkner, *Una rosa para Emily*, por parte de cinco estudiantes avanzados de la Licenciatura en Letras. Se descubrió que cada uno de ellos interactuaba con el cuento en función de su propia personalidad y vida interna, y desde esa perspectiva construía algo nuevo que era sumamente consonante consigo mismo. A partir de la lectura cada uno creó sus propias fantasías e interpretó el cuento en función de ellas. Es decir, reescribió el cuento en su propia mente y se convirtió en coautor del mismo. Esta investigación coincide con ideas que se remontan a Descartes, Diderot y Kant y Schopenhauer, quienes sostenían que el arte no comunica significados sino que los genera en la mente receptiva, creando nuevos elementos que no están contenidos en el objeto mismo.

Naturalmente esto es mucho más significativo en el caso de la música. Paul Hindemith (1961) comentó que el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven provoca en alguna gente un sentimiento de melancolía, mientras que otro grupo lo toma como una forma de scherzo subversivo y un terce-

ro como una pastoral serena. Y dice Hindemith: «Cada grupo está justificado en considerarlo así». En la ópera las cosas no difieren esencialmente. Uno oye cantar a alguien a través de la ventana de su casa y ese canto puede despertarnos sentimientos concretos que podrán tener que ver con la memoria afectiva (como dicen los directores de teatro), con un recuerdo querido, con una anécdota emocional, con determinada persona que nos conmovió, como podría suceder si olemos un perfume que nos trae nostalgias del pasado o leemos una carta de una antigua novia de la adolescencia. Recuerden la secuencia de la magdalena de Proust que le permite reconstruir a través de ella todo un mundo de vivencias.

Sin embargo —como dicen Boris de Schloezer y Marina Scriabine en su libro *Problemas de la música moderna*— no se podría decir que el perfume o la magdalena son expresivas. Pero si escucho un canto no es solo un fenómeno sonoro que significa esto o aquello, que despierta solo sentimientos o imágenes; además se percibe un canto independientemente de toda referencia, lo que es en sí. Una frase musical que es además expresiva. ¿Qué se necesita para que lo sea? Que yo la perciba —aunque sea de manera vaga— como algo que se dirige a mí, como hija de una intención determinada, como transeúnte de un sendero mágico que me lleva a conectarme incons-

cientemente con mis propios fantasmas. La ópera ofrece al inconsciente de cada espectador un espejo reflejante de sus propios fantasmas. De esta manera el operómano es invitado, reitero, a una regresión onírica: esto es importante sin dudas.

Una obra de arte es expresiva en tanto que se me aparece como algo animado, poseedora de una especie de alma que busca confiarse y revelar su secreto. Es una llamada que pide respuesta. Y esa respuesta a la llamada, reitero, debe provenir de los fantasmas sepultados en el fondo de nuestro propio inconsciente o habitantes de nuestros sentimientos y emociones.

Cada uno expresa el mundo de su propia manera. Y la obra resulta expresiva si al recibirla, me abro a ella como ella a mí, si entre ella y yo se entabla un diálogo en el cual, al tiempo que se me ofrece, mantiene toda su integridad. Es decir, la obra existe cuando entre ella y yo se establece un vínculo de sujeto a sujeto: insisto, se trata de un acto de amor. Sé que esta palabra hay que pronunciarla en voz baja y mirando hacia atrás por si nos persiguen, porque es una palabra desprestigiada por el abuso de los mediocres. Como diría Juan Ramón Jiménez, los operómanos forman una inmensa minoría. Todos sabemos que la mayoría global, entre *Tristán* o un derby de fútbol, elegirá lo segundo, como elegirá una serie televisiva de sobremesa antes que una sinfonía de Bruckner o el

bingo por encima de una lectura de León Felipe.

Impedir que la música alcance los estados de ánimo —como sucede con una enorme parte de la música contemporánea— nos hace pagar un enorme precio psicológico. Quizá sea la razón por las que mucha gente huye de esta música sin alma (como algunos la llaman). O quizá el alma de esa música necesita estar preparado para recibirla y compartirla. Como escribe Edward Said en *Música al límite*:

→ «Desde luego, como señaló Adorno por primera vez, la música dodecafónica podía ser (y a menudo era) neutra y aburrida, pero deplorar su existencia misma es como lamentar el descubrimiento de la ley de gravedad.»

Said pensaba en el *Moisés y Aarón* de Schönberg y en el *Wozzeck* de Alban Berg y en *Die Soldaten* de Zimmermann. Naturalmente que su audición remite a una cantidad de interpretaciones posibles, a un número notable de virtualidades. La obra no solo habla de sí misma sino que me habla a mí, quien soy el encargado príncipe de que ella adquiera su sentido. Y quien le da sentido es un simple hombre finito, que solo sabe de ese instante. Un hombre que, entregado a la pasión de la ópera, olvida por un momento, sentado en su butaca, su condición limitada, ambigua y frágil. Un momento en que el mal y la muerte no tienen la última palabra, en la que la vida privilegia su

propio latido, en que no hay relativismos ni ambigüedades sino ese latido que nos arroja al más hondo de los sentires. La emoción estética, y especialmente la emoción musical, es la irradiación de esta forma a la esfera de nuestra afectividad, es la respuesta que nuestra subjetividad ofrece a una presencia expresiva que sea lo que fuera lo que nos diga, nos llena y nos ensancha el ánimo.

Se trata de un espejo —ya veremos esto— en el que podemos reconocernos pero que, según quien sea el oyente, ofrece una devolución personalizada, como diríamos en lenguaje actual. Naturalmente que lo que esa presencia sonora dice no puede decirse de manera distinta a como lo hace. De allí que ese vínculo autor-operómano tenga la complejidad de un mundo de múltiples rostros de ida y vuelta.

Cuando suenan los primeros acordes de una ópera querida, se levanta el telón de un espectáculo que nos maravilla, y cuando suena la primera voz estamos ya inmersos en una historia espiritual donde el bello arte lírico me hará vivir o revivir emociones contenidas. Más o menos grandiosa, más o menos espectacular, más o menos atonal, más o menos armónica, invariablemente somos introducidos en una trama y unos pentagramas que son un regalo que nos hace la vida. Si una ópera dura, digamos, tres horas en el tiempo medido por nuestro reloj, en su transcurso en la escena han

trascurrido sucesos que duran varios días o varios meses o incluso años. En el tiempo que dura el espectáculo la ópera crea unas figuras, abre unos huecos, en los cuales podríamos decir que desarrolla su propio tiempo, en el que los operómanos están invitados a participar. Una vez acabada la función regresa el tiempo de los relojes. Los personajes han vivido en otro tiempo, transformados en sujetos de deseo, asomados a un instante presente que es siempre el lugar de encuentro del pasado y el futuro. El operómano, si está consustanciado con el desarrollo musical y anecdótico de la obra, se ha ido del tiempo del mundo para internarse en su propio mundo interior. Comprender la ópera es hacerla. Y es hacerla en cada momento porque los puntos de referencia que tenemos no son jamás definitivos. Comprender es crear mundos alternativos y circunstancialmente habitarlos.

¿Quién de ustedes no ha padecido el dolor de padre de Rigoletto? ¿Quién no ha sentido la soledad metafísica de Wozzeck? ¿Quién no ha sentido las palpitaciones del corazón como dicen sentir las Tristán e Isolda?

La ópera es, desde este punto de vista, la expresión más compleja y abstracta de las relaciones entre la vida y la muerte. Michel Foucault dice: «Me rebelo contra todo lo que diga que el ser humano es esto.» Atribuirle al hombre una esencia, creer que puede construir definitivamente su pro-

pio ser, es solo omnipotencia vana. Solo conseguimos —en el momento de ponernos en comunicación con una obra de arte como la ópera— darle, insisto, forma circunstancial a aquellos sentimientos primitivos y, yo creo que la ópera es en ese momento su expresión más significativa y catártica. Claude Lévi-Strauss escribe:

→ «La ópera es la música realizada en su forma más alta, la más completa, la más total; en ella encontramos lo que la humanidad ha pedido desde hace tanto tiempo a los mitos: dar explicaciones o expresiones totales que se sitúan simultáneamente a varios niveles.»

Robin Maconie habla de acupuntura auditiva. Esta función mítica —digo yo— es el lugar de referencia donde la pasión dice de su presencia y el deseo la acompaña, donde se desarrolla la trama de los sueños colectivos y las fantasías sexuales y ocultas de los seres humanos, donde el hombre se abisma en sus propias perplejidades y en sus propias profundidades. Todas estas reflexiones recuerdan aquellas palabras de Berger y Luckmann en su libro *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*:

→ «El mundo, la sociedad, la vida y la identidad personal son cada vez más problemáticos. Pueden ser objeto de múltiples interpretaciones y cada interpretación define sus propias perspectivas de acción posibles. Ninguna interpretación, ninguna gama de posibles acciones pueden ya ser aceptada como única, verdadera e incuestionablemente adecuada.»

Digo yo: quizá sea esa su grandeza: no dar nada por definitivamente dado, vernos abocados a crear cada vez lo que creíamos finalizado, tener la necesidad honda de crear y recrear instante a instante, volver a ser inocentes y puros como en el origen del mundo.

Dafne de Jacopo Peri fue la primera composición considerada ópera tal como la entendemos hoy. Fue compuesta en 1597 en el grupo elitista del humanismo florentino conocido como «la Camerata de Bardi», creada en torno al conde Giovanni Bardi entre 1570 y 1580. El grupo intentaba revitalizar la tragedia griega, en ese momento olvidada. Entre ellos se encontraba Vicencio Galilei (compositor y teórico, padre del astrónomo Galileo Galilei). *Dafne*, reitero, fue el primer intento de revivir la tragedia griega clásica como parte del movimiento renacentista pero se ha perdido (quedó solo el texto) y solo una obra posterior de Peri, *Eurídice*, de 1600, es la que ha sobrevivido centrada en el mito de Orfeo.

No obstante el privilegio de ser el primer drama lírico en la historia de la música corresponde a Claudio Monteverdi, nacido en Cremona (la ciudad de los violines) con su *Orfeo*, presentado en Mantua en 1607 (primera magistral obra que es simbólicamente el arranque del género y cuyo texto pertenece Angelo Poliziano) y no parece casual que el compositor eligiese a este, héroe de la mitología

griega, como elemento príncipe de una obra maestra. Este héroe intenta reencontrarse con su difunta esposa en el infierno. Orfeo, al llegar a los umbrales del infierno custodiado por Caronte, descubre la inscripción grabada en la piedra: «Vosotros, que entráis, abandonad toda esperanza». Caronte le advierte que ningún vivo puede permanecer entre los muertos. Sin embargo las arias en súplica de Orfeo son escuchadas por Apolo, quien se conmueve de su virtuosismo y emotividad. Y finalmente adormece al guardián para que el héroe pueda entrar. De igual forma, el reencuentro se transforma en pérdida porque Plutón, al enterarse de su intromisión, le prohíbe volver a mirar a su amada antes de abandonar aquellos abismos: si volviera la mirada hacia ella la perdería para siempre. Orfeo, que no puede evitar el mirarla, la pierde para siempre y solo luego la música le permite encontrarse con ella simbólicamente.

Monteverdi expresa profundos sentimientos, otorgando a sus personajes vida e intimidad únicamente comparables a los escritos de Shakespeare (nacido tres años antes que Monteverdi) y años más tarde a los que crearon Mozart, Verdi y Wagner. Así el lirismo nace como mito al cantarle a una utopía amorosa que adquiere alas en la música. Porque la ópera y el mito son las dos expresiones más absolutas de la imaginaria humana y de su capacidad

de darle sentido al universo. Wagner supo de esto esencialmente y el uso del *leitmotiv*, ese guiño al operomano, convierte la ópera en una arquitectura subliminal cuya estructura incide directamente en el subconsciente del oyente. La presencia de los mitos griegos, la idea de héroes, de dioses que velan, castigan o inducen el destino del hombre, es esencial al desarrollo de la ópera de todos los tiempos. Al acercarse a ellos, subyace lo trágico de nuestro tiempo y su conflicto con la mirada de los dioses. Mito y ópera se interpenetran recíprocamente y como los mitos nacieron ligados a la religión no puede sorprender el matiz sagrado que adquieren muchas de las óperas que amamos. Escribía Césare Pavese:

→ «Un mito es siempre simbólico; por eso no tiene nunca un sentido unívoco, alegórico, sino que vive con una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que la rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias.»

Por eso el mito sirve a la ópera porque siempre sugiere nuevos sentidos que refuerzan la creación. «El mito busca en la música el modo de reencontrarse» escribe Giovanni Piana.

No obstante necesito señalar que es en *L'incoronazione de Popea* de Monteverdi donde por primera vez aparecen personajes cómicos, anticipando la *ópera buffa*. En ese sentido y a partir de *Orfeo* la ópera representa —según Conrad— el renacimiento

del culto pagano en oposición sediciosa al cristianismo durante el renacimiento italiano. Estos iniciados (me refiero a la *Camerata*) la veían como una resurrección de la tragedia griega, un drama ritualizado por la música.

Orfeo es el fundador de la ópera y preside su desarrollo a través de su historia ulterior. Para trazar un arco que se extienda desde el renacimiento al avanzado siglo xx, Stockhausen vuelve a crear una especie de *Orfeo* donde el cielo que el niño ansía, con sus armonías esféricas, puede ser recuperado solo por un astronauta. El *Orfeo* de Monteverdi es un cantante; el de Stockhausen, en la ópera *Donnerstag*, es un trompetista que recorre el mundo en un globo giratorio, del que desciende, como el Apolo de Monteverdi, para difundir la alegría y el placer de la música. Pero ambos son el mito puesto en música.

Muchas veces comparo la ópera con un espejo: un espejo es el lugar en el que nos descubrimos a nosotros mismos, en que somos imagen y subjetividad reflejadas, pero en el que, a la vez, somos apariencia, desdoblamiento, percepción de una persona en la que nos reconocemos pero que no somos exactamente esa persona. Entre la percepción y la imagen hay un espacio que los poetas medievales, curiosamente, llamaron amor. En ópera, de amor se trata. Un espacio donde podemos observarnos a nosotros mismos pero separados de nosotros mismos. Una persona

que lleva dentro otra persona con la cual tiene sus dimes y diretes pero que, al fin de cuentas, la singulariza. Cada operómano creará, por ejemplo, su propia Katerina Izmailova, la de *Lady Macbeth de Mtsensk*, ópera de Dmitri Shostakovich, o recreará su propia Mariscala en la hermosa ópera de Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal *El caballero de la rosa*. Cada cual juzgará su conducta de acuerdo a sus propios valores, dejará caer en su diálogo con otros operómanos sus juicios y prejuicios, matizará el color ideológico de la obra con su propia ideología, sufrirá los interrogantes que surgen con su propia sensibilidad, pero deberá —y esto es sustancial— intentar respetar lo que el músico ha querido testimoniar, esté de acuerdo o no con él.

Ustedes saben que persona significa originariamente máscara, pero la ópera es una máscara pegada al cuerpo de la que es difícil desprenderse si estamos entregados al conjuro y a la magia de su representación, si estamos atentos a ese resurgir de fantasmas habitantes del fondo de nuestro inconsciente personal y colectivo, si somos súbditos de esa ceremonia en la que gobierna nuestro secreto corazón. Los antiguos filósofos —que aún viven en nuestro pensamiento— creían que el mundo de los sentidos era menos real (pues, en definitiva, era menos fiable) que el de la imaginación. Gustav Mahler

escribía a Alma el 3 de diciembre de 1901:

→ «Es el principio demoníaco del arte el que impulsa a quien es poseído por él a renunciar a su propia personalidad, y en ese caso penetra de tal modo en una naturaleza peculiarmente dispuesta a entregar el alma, que la lleva fuera de la vida. Se diría que no es el alma lo que entrega sino el cuerpo.»

La instintiva lucidez de Mahler nos arroja, pues, a la entrega del cuerpo. Solo así (demoníaca o divina) puede entenderse la ópera: como un enigma cantado, como «un trozo de sol hecho prisionero» (palabras del mismo Mahler), como un espacio iluminado por la frágil certidumbre de la eternidad, donde nos hablan de las singulares pulsaciones que signan los interrogantes últimos de los seres humanos: amor a la belleza, necesidad de absoluto, significación de la muerte, miedo a sí mismo, sentido del amor. Y ese enigma cantado es a la vez interrogador de nuestro mundo interno. Esta dialéctica existencial (interrogamos a los enigmas que a la vez nos interrogan a nosotros) es parte sustancial de nuestra relación con la ópera.

¿Se imaginan lo que es hablar de ello en 45 minutos? Apenas puedo intentar lo que podría llamarse un ensayo bonsái. Y en él hablarles un poco de ese sentimiento habitado de misterio, de ese querer oscuro y enigmático, que escapa a nuestro control y que es siempre el más poderoso e

imperioso. Un sentimiento que solo nace de lo particular pero aspira a lo universal; un sentimiento que no glorifica lo particular sino que tiene conciencia de que su mundo interno es contradictorio y ambiguo; un sentimiento que es al fin de cuentas una afirmación de la libertad de espíritu contra el arraigamiento del hombre en una racionalidad estrecha y carcelaria que lo devuelve a la obediencia y a la sumisión. Si ustedes me lo permiten y pensando en esa libertad de espíritu, quizá podríamos decir con Arthur Koestler: me declaro culpable de haber colocado la idea del hombre por encima de la idea de humanidad. Porque quien está sentado en la butaca de patio es un hombre, simplemente un hombre, un operómano expectante y conmovido.

Una advertencia a ese posible operómano. La seducción vocal está magníficamente ilustrada por el mito de las Sirenas transmitido por Homero en *La Odisea*. Ulises, advertido por Circe, la maga, del peligro de captura y encantamiento por las voces hechiceras de las Sirenas frente a las que tiene que pasar con sus naves, ordena a sus compañeros de ruta que se taponen los oídos con cera para evitar la tentación y sus peligros; se reserva para sí el derecho y el placer de escuchar, si bien atado al mástil y ligado de pies y manos, prohibiendo que se le desate si, al escuchar la voz de las Sirenas, expresara el deseo de detenerse. Ulises cae en el hechizo

pero sus compañeros obedecen y no lo desatan. Las Sirenas, mujeres-ave, eran hijas de Calíope, la musa de la hermosa voz, madre de Orfeo. El oráculo predecía a las Sirenas que vivirían tanto tiempo como pudieran detener a los viajeros a su paso. De ahí puede entenderse la seducción de su voz: detener el tiempo, interrumpir un viaje, hacer olvidar todo al navegante (exactamente lo que sucede en la ópera). Los viajeros, prisioneros del hechizo vocal, se olvidaban de su identidad y, lo que es peor, de beber y comer. Morían de inanición porque escuchaban interminablemente las voces. Como se ve, la promesa de las Sirenas, es promesa de amor y muerte y no posee más existencia que la vocal. Aquí finaliza mi advertencia. Que no se diga que no la hice. El que avisa no es traidor.

Es necesario, a los fines de esta exposición, citar brevemente un esquema simple de la historia de la ópera aunque ella sea no solo historia sino presente movilizador y emocionante. Porque hablar de la ópera es siempre cosa de palpitante actualidad.

Como dice Gary Tomlinson, dos fenómenos de la erudición reciente ayudan a seguir intentando tal travesía siempre mágica. Una, la voz en la ópera, cada año más compleja y rica, por ser estudiada con disciplinas nuevas (desde el psicoanálisis posfreudiano y las búsquedas psicológicas hasta las inquietudes tecnológicas y audiovisuales y los vaivenes de

la filosofía contemporánea); la otra, los nuevos conocimientos o, si esto es muy pretencioso, los nuevos interrogantes, sobre el sentido del arte. Estas nuevas inquietudes —donde hay que destacar, justamente por tratarse del arte, de la presencia de realidades suprasensibles, de mundos ocultos, de vaivenes siempre cambiantes, de imaginerías frondosas, de serpentinadas, como digo yo— deben ser consideradas como lo que se ha dado en llamar constructos culturales. Son aquellos que supone cada cultura más allá de los límites de la percepción de sus límites. Ese más allá hace que los mundos ocultos se hagan reales como figuraciones y símbolos de una cultura determinada. Es decir, como mundos que más allá de lo sensorial, se hacen suprasensibles, tocando las fibras más profundas de nuestro ser.

En este aspecto la ópera es como un finísimo estilete que se clava en nuestra perplejidad más metafísica, en nuestro deseo de plenitud, en nuestros interrogantes sin respuesta, en ese instante efímero y absoluto donde llegamos a sentirnos eternos como dioses. Naturalmente que para sentir este estilete hay que estar no solo dispuesto sino también expuesto, entregado a un sentimiento hondo, convencido que la ópera es un arte excelso que mucho tiene que ver con el sentido de la vida y su significación filosófica. Insisto, expuesto, no solo propuesto, para lograr que

ella, la ópera, logre latir en nuestro pecho como si ese latido fuera la clave de todo.

No se trata de un divertimento (que lo es), no se trata de una expresión teatral (que lo es), no se trata de una original mancomunidad de sonido y palabra (que lo es), no se trata del espacio donde la imaginería de un diseñador de sueños pone en escena sus propios fantasmas (que lo es), no se trata de un espacio mágico donde la escenografía es la expresión de un enigma cantado (que lo es): la ópera es eso y mucho más. Es mucho más que un texto dramático donde la música es protagonista esencial. No se trata de una obra teatral con música sino, si ustedes me lo permiten, una obra teatral en música, como diría Paul Henry Lang. Lo que podría llamarse una fantasmática sonora.

Quizá lo que Wagner llamaría en su momento *drama lírico* o *musikdrama*, es decir, música y palabra jugando su fascinante ajedrez metafísico (lo que en su momento también Richard Strauss planteará explícitamente en su hermosa ópera *Capriccio*), pero, a la vez, sugiriendo un montón de emociones donde cada palabra y cada acorde desatan en nosotros vivencias largamente guardadas o reprimidas, vibraciones siempre posibles, nostalgias de cosas que quizá ni siquiera hemos vivido o que hubiéramos querido vivir, ilusiones siempre penúltimas, enigmas hechiceros, cautivados por esa potenciación que

lo que sucede en la escena produce en los estados afectivos del alma (o como ustedes quieran llamarle). En fin, un sobrecogimiento profundo que Hugo von Hoffmansthal resumía en su Carta a Lord Chandos:

→ «Perseguir la profunda, verdadera, íntima forma que se puede intuir más allá del juego de los artificios retóricos, aquella de la cual no se puede decir sino que ordena la materia en que penetra y genera a la vez poesía y verdad, un contrapunto de fuerzas eternas, una cosa maravillosa como la música.»

Y agrega:

→ «Ella está preñada de sentido y con ella la palabra sola no alcanza, solo el corazón.»

Y, como ustedes saben, el corazón es propiedad de cada uno, reacciona de acuerdo a cada uno y siente con tal singularidad personal que hizo decir una vez a Pepe Bergamin: «Si yo fuera objeto, sería objetivo, pero como soy sujeto, soy subjetivo.» Y es de esa subjetividad tan propiamente personal, tan nuestra, tan reconocible ante nuestro propio espejo, que nace nuestra sensibilidad de operómanos, que volvemos a vibrar con aquello que mejor encaja en nuestro carácter y nuestra voluntad espiritual, a sentir en un grado que podríamos llamar supremo algo que la vida es incapaz de brindar por sí sola, ese algo orgánico que comienza a vivir por sí mismo. Alguna vez sintiendo estas alternativas de la emoción llamé a la ópera una prórroga del destino, la posibilidad de oír mi propia voz

encarnada en aquellos personajes que cantaban melodías ajenas pero que eran mías, de las que no podía dejar escapar ni una sola nota ni una sola letra porque expresaban lo más hondo de mi propio ser. Como programa de vida no sé si es el óptimo pero no conozco —para mi mundo interno— otro mejor. Perdonen que lo diga así, pero yo soy el modesto autor de *Tristán* y de *Wozzeck*.

En una época anterior a esta era necesario distinguir dos cosas: una amalgama de sonidos y un clima de ideas que llamaban divinas porque no eran alcanzadas racionalmente sino garantizadas por el acceso humano a una inspiración que Platón llamó furor poético. Y este furor era el fruto de la simetría, proporción y armonía divinas que regían el cosmos. Lo decían de manera singular: emplear nuestro espíritu como instrumento para suscitar «augurios del alma» o, más fácilmente, una expresión natural de las pasiones. Pero señalemos que en aquellos tiempos (digamos, las óperas del Renacimiento) los protagonistas no eran seres humanos sino predominantemente dioses, semidioses y héroes, por ejemplo, Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo, Ariadna, Teseo y Baco, etc, de las *Metamorfosis* de Ovidio. Los argumentos eran sencillos, relatando historias sin excesivas peripecias, disfraces o intrigas. Se las llamaba *favolas* o, en nuestro lenguaje, historias mitológicas o fábulas o trama. Es necesario recordar

que hasta nuestra ópera actual, nacida en Wagner y continuada —es mi manera de ver— en un sentido con Richard Strauss y en otro con la Segunda Escuela de Viena, sucedió algo parecido y los personajes, casi todos mitológicos, habitaron las partituras de estos grandes maestros.

He nombrado justamente la ópera *Capriccio* de Richard Strauss, donde se dirime qué es más significativo, si la palabra o la música con aquello de *Primo la música, poi la parole*. En los tiempos antiguos un pensador como de Sanctis dijo esto:

→ «La palabra, que ya no es nada más que música, había perdido su razón de ser y cedido el terreno a la música y el canto.»

Ya en 1650 la palabra comenzaría a ser la *chacha* del pentagrama y a perder incluso su relación con la música, principal protagonista de la historia de esos días.

La segunda mitad del siglo XVII trajo un primer cambio decisivo en la construcción de la ópera: la separación entre el recitativo que sostiene la acción y el aria reflexiva llena de lirismo. Durante mucho tiempo se instaló ese teatro musical basado en formas cerradas, en «números». Estas formas cerradas de la ópera y su lenguaje característico se convirtieron en los nuevos portadores del pensamiento musical barroco e influyeron decisivamente en todo, hasta bien adentrado el siglo XVIII, tanto en la sonata como en la sinfonía, la Pasión

o la Misa. El centro de gravedad se desplazó gradualmente desde la interpretación racional de las palabras que exigía la tradición humanista a la meramente musical: la música se volvió autosuficiente y no un aditamento del drama. Con la victoria de la música el libreto se redujo a una estructura esquemática, bien utilizando temas históricos o mitológicos muy familiares o bien fantasías alegóricas. Por otra parte, era obligado el final feliz a toda costa.

La oposición del mundo literario a la ópera fue intenso, amplio y poderoso pero no logró éxito y no pudo impedir el desarrollo triunfal de esta denostada, paradójica e híbrida forma del arte, emergente de emociones estéticas sin par. ¿Por qué esa perduración obstinada? Quizá porque por el triunfo de la subjetividad individual, la ópera ofreció al inconsciente personal y colectivo un espejo reflectante de sus propios fantasmas. Enigmas que el mismo compositor intentaba elucidar e invitaba al espectador a lo que he llamado una regresión onírica, a volverse dentro de sí mismo, para encontrarse con aquella fantasmática en su mundo emocional, con su mitología personal.

A finales de siglo XVIII, Mozart llegaría para crear una hermosa síntesis entre los géneros, y la ópera bufa tanto como la ópera seria alcanzaron un equilibrio ideal entre drama y música así como entre escena y orquesta, aunque sin abandonar la primacía

de la música. En aquellos años de la increíble producción mozartiana se produce la irrupción de Gluck y su reforma operística con su inspiración en la antigüedad griega, su emulación de los principios de Lully y Rameau, su austera emotividad y el mimo trasladado al libro al cual la música debía servir de manera que la palabra gobernara otra vez y dejara de ser la excusa que los barrocos usaban para cantar. Gluck reaccionó contra los gorgoritos — lo que se llama el *bel canto*— y no dejó de buscar una fructífera armonía entre la música y la palabra, adjudicando a la orquesta una función psicológica, punto de partida para Wagner, que admiraba a Gluck. Introdujo el uso de la batuta y cambió la historia de la ópera con sus reformas, logrando la admiración de personajes como Goethe y Schiller; Hoffmann escribió un cuento en su honor, Berlioz estudiaba a fondo sus partituras y Wagner y Richard Strauss escribieron óperas inspiradas en su estilo reformista considerándolo el padre de la ópera nacional alemana. No obstante aún predominaba el énfasis del pentagrama.

Hago un pequeño paréntesis para explicar lo de *bel canto*. Es un estilo de canto que predominó aproximadamente hasta los años 30 del ochocientos, totalmente alejado de toda exigencia de realismo dramático y con tendencia a una abstracción artística de contenido y significado puramente musical. Este estilo se ca-

racteriza por la perfecta uniformidad de las voces, por un excelente *legato*, por un registro más alto, por una increíble agilidad y flexibilidad y por un timbre blando. El énfasis está puesto más en la técnica que en el volumen y es prueba de las habilidades de un intérprete: como dice Lavinia Sabina, este tipo de cantantes estarían en capacidad de mantener encendida una vela frente a la boca y cantar sin hacer oscilar la llama. Un ejemplo notable, en los intérpretes de hoy, es la mezzosoprano Cecilia Bartoli. Pero regresemos un poco atrás.

En el siglo XIX las cosas volverían a cambiar: la música se ponía otra vez al servicio del drama y nacía la ópera romántica. Es una reacción contra el excesivo racionalismo de la Ilustración, La razón solo puede acceder al mundo externo, pero al mundo interno, el mundo de las imaginéras y los sueños, se accede a través de lo irracional porque son los fantasmas de nuestra imaginación sus mentores y destinatarios. Alemania descubre el poder del inconsciente a través del pensamiento de Schelling: el universo solo puede ser comprendido en profundidad a través del éxtasis místico, la poesía, el sonambulismo y los sueños. Allí comienza a trazarse el camino que llevará al psicoanálisis de Freud. Paralelamente los libretos de ópera que exaltan y ponen música a las pasiones humanas (desde Goethe a Hoffmann) llegan a secuencias inolvidables donde la locura alcanza

su máxima expresión: *La sonámbula* de Bellini, la *Lucía de Lammermoor* de Donizetti, componen retratos sobrecogedores: las arias de algunas escenas de locura son de un impresionante virtuosismo.

Con el Romanticismo nacen dos de los grandes compositores del siglo XIX: Wagner (1813-1883) y Verdi (1813-1901). A diferencia de la barroca, la ópera romántica cuenta historias que nos conmueven más porque suscitan en nosotros identificaciones verosímiles. Verdi exhibe inicialmente su fibra nacionalista para luego dedicarse a temas de orden emocional y moral (*Otelo*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Rigoletto*) y en cuanto a Wagner, impulsa el romanticismo alemán con su obsesión por lo sobrenatural y las leyendas arraigadas en el pasado. Wagner recurrió a las antiguas sagas nórdicas en *El anillo del Nibelungo* que significativamente comenzó como un drama heroico y más tarde se convirtió en un mito divino con dimensión humana. Nietzsche diría que Wagner fue el auténtico continuador del espíritu de la tragedia griega. Y no dejemos de mencionar una de las obras más notables de la historia de la música: *Tristán e Isolda*, ese canto al amor y a su afán redentor que nos contagia de una energía trascendental y que es, para mí, el más alto nivel de expresión creadora que ha logrado el ser humano.

A diferencia de las demás artes, la ópera cuenta con la característica

especial de ser fusión de tres soportes diferentes: la música, el libreto y la puesta en escena. Entre todos ellos se potencian y se enriquecen.

La pregunta no es si el texto permite o no la creación de estados de ánimo amplios y unificados, sino si es posible construir escenas musicales sobre la base de la unidad dramática del libreto. El romanticismo es exaltación emocional, sentimiento volcado, que se extiende a la lengua, a la naturaleza, a las idiosincrasias y costumbres, a las fiestas y los bailes de cada nación, a su folklore. La transición entre las dos épocas fue estimulada por la presencia de Cherubini, Beethoven, Weber, Spontini, Spohr, mientras que las obras de Rossini, Meyerbeer, Donizetti y Bellini se afianzaron y la ópera romántica culminó, reitero, con la presencia de Verdi y Wagner, que representan dos tipos contrarios y quizá complementarios. Wagner crea la novedad en la forma y en la expresión de la orquesta (anécdota de Wagner: «Cierre los ojos y escuche») y el procedimiento operístico de Verdi se centra en la canción italiana, en el canto melódico, aunque dirá: «Puede ser bueno copiar la realidad pero inventarla es mucho mejor.»

La ópera romántica se sintió atraída por otros contextos: populares, nacionales, épicos y exóticos, aunque también cultivó la ópera heroica (no olvidemos, insisto, que las primeras óperas ya fueron inspiradas por los dramas griegos en aquello que se lla-

mó luz cantada). Wagner representó un giro definitivo y nuevo en su desarrollo, porque el concepto en el que se basó —la *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total— era literario y filosófico pero integrando un nuevo lenguaje musical y el resto de las artes escénicas. Se asociaron la música, la poesía, el drama, la interpretación, la danza. No voy a hablar —aunque me salgo de la vaina por hacerlo— de la ópera wagneriana. Años más tarde surgiría la Segunda Escuela de Viena y las contemporáneas y maravillosas óperas de Arnold Schönberg y Alban Berg, así como las no menos maravillosas de Richard Strauss, unas con un nuevo lenguaje nacido de aquel acontecimiento wagneriano y que para mí está significado y simbolizado en la ópera *Wozzeck* de Berg, otras con el regreso a fórmulas clásicas de impar belleza como *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss. Posteriormente y solo como ejemplo de continuidad simbólica quiero señalar la presencia de *La ciudad muerta* de Korngold, *El Rey Roger* de Szymanowski y *Los soldados* de Bernd Alois Zimmermann.

Como ustedes bien saben esos vaivenes de música y palabra han seguido vivos e intensos hasta hoy, con momentos en que la palabra readquirió su sentido musical y metafísico y dejó de ser la chacha de una historia para transformarse en la socia de la empresa. Piensen en Da Ponte junto a Mozart, a Boito junto a Verdi, a Hofmannsthal y Stefan Zweig junto

a Richard Strauss. ¿Ustedes recuerdan el diálogo de *Capriccio* entre los dos artistas, el compositor y el poeta, Flamand y Olivier?

→ «OLIVIER.—Abrir sus radiantes ojos, si ella oye mis versos, a esto doy decididamente la preferencia.

FLAMAND.—¿También tú?

OLIVIER.—No lo niego

FLAMAND.—Sí, aquí somos. . .

OLIVIER.—Enamorados enemigos

FLAMAND.—Amistosos contrincantes

OLIVIER.—¿Palabra o música?

FLAMAND.—¿Ella lo decidirá!

OLIVIER.—“¡Prima la parola, dopo la música!”

FLAMAND.—“¡Prima la música, dopo la parola!”

OLIVIER.—Música y palabra. . .

FLAMAND.—. . . son hermano y hermana.»

En la escena final la Condesa no se decidirá por uno ni por otro. «¡Si eliges uno pierdes al otro! ¿No se pierde siempre cuando se gana?», y dirá finalmente: «Vano intento intentar separarlas. En una unidad están fundidos: palabra y sonido, unidos en algo nuevo. Misterio del momento: un arte redimido por el otro.» En ese instante, reviviendo una de las secuencias más hermosas y conmovedoras de sus óperas (la Mariscala mirándose en el espejo en la escena final del primer acto de *El caballero de la rosa*), la Condesa vuelve a hacer el mismo gesto dubitativo, gracioso y ambivalente de aquella, en el primer caso ante el paso de los años, en el segundo ante la duda eterna que instala el enfrentamiento entre dichas artes. Es en ese momento que

suenan un intermezzo encantador e inolvidable que nostalgia, a la manera de Hofmannsthal, una época más feliz para Strauss y para el mundo. La letra y la música de un soneto son los protagonistas príncipes de esta ópera llena de música y reflexión. «Podría simplemente escuchar esta partitura sin prestar atención al texto dramático que la acompaña, pero el texto la torna mucho más significativa», escribe el crítico Winthrop Sargeant.

Algunos años más tarde, músicos como Schönberg o Berg intentaron también devolver la música al reinado de la palabra, aunque esta palabra fuese intensa, dura, terrible, y respondiera a una época cada vez más dolorosa y trágica de Europa. En ese aspecto tanto *Moisés y Aarón* de Schönberg como *Wozzeck* y *Lulú* de Alban Berg son hitos esenciales en dicha búsqueda, con la salvedad que siempre se trata de una constelación musical que sigue las leyes propias de la música, no conceptuales y autónomas. La idea no vive por sí sola: se disuelve en música. No obstante, recordemos aquella anécdota de Beethoven, cuando se le preguntó el significado de sus sonatas en re menor y en mi menor y respondió: «Lea *La Tempestad* de Shakespeare.» Otra vez el vaivén y la potenciación recíproca. Yo leí la obra de Shakespeare varias veces y no encontré nada que justificara las palabras del sordo genial. Al final de cuentas, es siempre la respuesta y la imaginación del oyente

las que dan significado a los símbolos musicales y aunque la Ilustración quiso colocar la música bajo el imperio de la razón, no pudo evitar su fuerza afectiva ni la prioridad de los procesos puramente musicales, incluso en las composiciones supuestamente más cerebrales. Además, cuando aspiramos a ver una ópera que nos gusta para volver a vivir emociones que en otra ocasión nos han fascinado, somos como niños —como dice Harnoncourt— que quieren volver a oír una y otra vez el mismo cuento porque nos acordamos de determinadas bellezas que experimentamos en la primera escucha. Esto, no obstante ser absolutamente legítimo y válido, no nos debería cerrar el camino a obras nuevas y a experimentar distintas emociones.

En 1953 escribía René Char, tan querido por Pierre Boulez:

→ «La música, todavía recientemente, solo se unía en verdad con la poesía —o viceversa— si una de las dos, desde el primer compás estaba vacía y completamente esclavizada a la otra. El éxito de *Don Giovanni* —libreto y partitura— o de *Pelléas et Mélisande*, aportaban un mentís a esta circunstancia. ¿Es pues, posible, la tumultuosa unidad, la fecunda camaradería? Hoy, al igual que aquellos poderosos revolucionarios, se nos invita a revalidar la conquista, a trenzar juntas nuestras savias. Entre la pradera y el laurel, allí donde se tritura la piedra del alma, se alza una nueva aventura terrestre. La poesía de nuestro tiempo debe comprenderla y participar.»

En aquellos años —1953— Boulez trabajaba arduosamente en *Le marteau sans maître*, en donde la voz era exaltada desde lo cantado hasta lo hablado. Como ven la reflexión, el ir y venir de la palabra y la música, tanto como la lidia entre lo tradicional y lo nuevo, es interminable.

¿Por qué estas reflexiones históricas? Porque la ópera ha vivido, al son de los tiempos, sus propias mudanzas y transmutaciones. Y poco a poco se ha transformado en un arte esencial y en un espacio ineludible, además de una ilusión aceptada. Ella nos acompaña en una inquietud vital: la música escoltada, la palabra musicante («yo solo soy un musicante», decía Mahler). La multiplicidad equívoca del pentagrama, la ausencia de un adjetivo único que lo dibuje, la riqueza políglota de sus corcheas, hace de él un ser metafísico y a la vez infinitamente concreto.

Si al pentagrama sumamos el libreto válido, la inquietud existencial de la lucidez, la palabra significante para llegar a la «noche iluminada de la psique» (como dijo alguien), y esencialmente, el hechizo de la voz, entonces todo se transforma en latido, se inaugura en el estremecimiento, conforma la superficie de inscripción de nuestras emociones. Es como si albergáramos en nuestro mundo subyacente o inconsciente y quizá en espacios impenetrables al conocimiento racional, intimidades, secretos, resonancias, fantasmas, incisio-

nes en la sinapsis de la sensibilidad (como escribe George Steiner) que establecen una honda relación entre nuestro cuerpo y lo que la escena desarrolla, entre esa música acompañada y esa palabra acompañante que le da sentido y significación. Somos allí los destinatarios de un mensaje y de una palpitación que nos concierne. Conscientes, claro, que al tratarse de un poema de amor y muerte (así definió la ópera un conocido musicólogo), en el goce está la sentencia, porque ambas, amor y muerte, son el anverso y reverso de una epifanía inexorable.

Justamente en ese presente, que siempre se transforma en instante que huye, está nuestra única alternativa válida: transformarlo en acontecimiento puro. ¿Qué es, entonces, lo que nos cautiva tan hondamente? ¿Qué es lo que hace que la palabra y la corchea vayan y vengan —en una entrañable porfía de protagonismo o subordinación o en un acto de amor fraternal— como hermanos siameses dirimiendo sus ocultos conflictos? ¿Qué es lo que ha hecho que desde los orígenes mismos de la humanidad el canto ha sido su acompañante como el único medio de expresión directamente ligado a la historia de nuestro desarrollo? El más refinado sentido de las raíces de la palabra y el canto expresivo se potencian mutuamente, se transfieren sentido, intentan excluirse pero finalizan enlazados. La música es, de

por sí, el lazo trascendente que nos arranca de nuestra finitud de ser prisioneros del tiempo y el espacio para unirnos a lo que Schopenhauer llamaba «la esencia del mundo», un universo acústico que se transforma en un hogar que nos acoge, en una victoria sobre lo irreversible, en temporalidad encantada (como decía Vladimir Jankélévitch), en la fulguración de un instante hecho eternidad.

La búsqueda poética es la cifra, la voz que no cesa, el lugar del misterio provisional, aquello que toca con sus alas el límite de lo divino sin apresarlos, ese canto que sobrevive todas las instancias y que muchas veces es oración, alabanza, invocación, hogar encendido, balbuceo de la palabra en medio del templo, llamarada del instante, entrega («Es preciso perderse para comenzar a escuchar» escribía Carmen Pardo Salgado). En su hermoso libro *Hablan los sonidos*, Dietrich Fischer-Dieskau finaliza sus reflexiones con este pensamiento:

→ «¿“Prima la música, poi le parole”? Para el cantante debería ser innecesario este signo de interrogación. El canto vive tanto en los sonidos como en las palabras. Y toda nuestra esperanza está puesta en la continuación de esta fecunda competencia que dura ya más de trescientos años.»

Siempre en asociaciones libres de esta índole vuelve a mi corazón el *Liebestod* de *Tristán e Isolda*. Allí sucede algo irreprimitible que se desmarca

de todas las limitaciones impuestas por nuestra racionalidad, donde el texto va perdiendo progresivamente su significado para entregarnos atados de pies y manos a la inducción melancólica de la voz que muere. Cuando oímos el *Liebestod* vamos abandonando la audición significativa de la palabra para identificarnos con esa garganta que llora su muerte y la muerte del amor, sometidos a una turbulencia de sentimientos que no podemos retener y que brotan como cataratas de imprecisas, quizá nostálgicas, sensaciones, como llamadas de un mundo que solo la música puede presentificar. Quizá es allí donde aceptamos que el arte no brinda respuestas sino solo preguntas, quizá solo una sola pregunta y todo alrededor la vida. Lo dicen Blas Matamoro y Fernando Fraga en su breviarío *La ópera*:

→ «La ópera, como toda obra de arte, está integrada con nuestra vida y no separada u opuesta a ella. No se pretende que ocupe el centro de la existencia, como en el caso de los operómanos pero sí que nos ayude a descubrir la belleza oculta en el paso del tiempo, a entendernos mejor a nosotros mismos y a los demás. No en vano la música, consonante o disonante, es el arte por excelencia de la armonía.»

Operómano o no, no es poco programa de vida: la vivencia de la luz y la belleza, el sentimiento de la solidaridad y el estremecimiento de reencontrarnos con nuestro mundo interno más secreto.

Una vez expresé, en un artículo dedicado a Juan Angel Vela del Campo, estos interrogantes: ¿Qué es el goce de la música? ¿Qué es el disfrute de sentirse penetrado mágicamente por todos los poros de la piel? ¿Qué significa ese estremecimiento hecho de exaltación y nostalgia? ¿Qué es esa liturgia: placer, padecimiento, ambos? ¿Aquello que se evapora o aquellos que se cree poseer? ¿Aquello que da una soñada identidad momentánea al cuerpo y sus sensaciones? ¿Aquello que descifra una clave definitiva? ¿Aquello que asoma como un orden oculto? ¿Aquello que desencadena un flujo misterioso en el que podríamos dejarnos morir? ¿Qué es dicho deleite: un jeroglífico dibujado en el idioma del absoluto? ¿Un discurso que se fragmenta en cada estremecimiento nuevo? ¿Un sentimiento que se expresa en diversidad de rostros? ¿Es solo una fantasía acariciada o el principio de una sabiduría? ¿Es eso que nos hace preguntarnos qué me está pasando? ¿Qué es esto que siento que parece llevarme a otro mundo? ¿Qué nombre tiene esa sensación que la música produce en mi cuerpo? Todos estos interrogantes son aplicables a la ópera, esa manifestación excelsa, esa ceremonia fundacional a la que nos estamos refiriendo.

Cuando los compases de *Tristán* o de *Rigoletto* o de *La Cenerentola* o de *El Caballero de la Rosa*, nos invaden gozosamente, hay un lugar de nuestra piel que recibe dicho temblor con la certi-

dumbre de un absoluto. Allí no hay solo interrogantes sino evidencias, no solo perplejidad sino estremecimiento, no solo sombras equívocas sino acentos definitivos. Esta mitología —permítanme llamarla así— tan intransmisible, tan de cada uno, no es necesariamente real porque sea verdad histórica sino porque se trata de nuestra intensa travesía por nuestra propia humanidad. La ópera es un espacio de goce más que de conocimiento o, en todo caso, de conocimiento a través del goce. No se trata solo de aprender y comprender, sino algo mucho más ambicioso: la música expresada en su forma más alta, más completa y más total. En ella encontramos, reitero, lo que el ser humano ha esperado tantas veces de los mitos: la expresión total del universo a través de una historia múltiple y de resonancias humanas, venga o no de los dioses.

El mito y la ópera comparten, pues, el denominador común de que pueden ser abismales hasta la irracionalidad, que pueden hacer vibrar de violencia, consolar, exaltar, despertar al Rey Lear de su loca oscuridad, impedir que Wittgenstein se pegue un tiro, hacer que Matilde Wesendonk se entregue a Wagner en el sofá de un crepúsculo o guiar a Siegfried en su búsqueda definitiva a través de los trinos de un pajarillo. Todos sabemos que hay cadencias, arias, coros o modulaciones que abruman o alivian el pecho, que nos reconcilian hondamente con la armonía de la creación o con la serenidad última o

que nos precipitan súbitamente en la pasión o el éxtasis. Otras veces hay pentagramas que hacen surgir en nosotros una gioconda instantánea, una sonrisa enigmática que es al fin una última y metafísica nostalgia. El hombre, animal de lenguajes, es a la vez un animal de óperas, es decir, de poemas de amor y muerte.

No descartamos que haya una lógica de la música pero nada tiene que ver con la lógica de la razón. En ciertos momentos será una teología no escrita, en otros el murmullo de la ciudadela de Dios o un rumor de la naturaleza o el ritmo mismo del Universo (como la definía Schelling) o la sensación inexpressable del regreso al paraíso perdido o al cuerpo de la mujer amada o al sentido último de la libertad, pero siempre será la resonancia de ese espacio ubicado entre el cielo (que está sembrado de violines, como lo deseaba Mahler) y la tierra expectante ante el magno acontecimiento de esa luz nueva y sobrecogedora. Esa es la posible lógica de la música, aquella que tiene que ver más con las coronarias que con el cerebro. El operómano es, en este caso, un tejedor de humo, es decir alguien que sabe que encontrar es cancelar una búsqueda y que perderse cada vez que encuentra es abrir puertas a la percepción del asombro. La ópera es un llamado —porque es luz cantada— que vuelve a hacer oír su voz en el mismo instante en que enmudece: esa es su grandeza mítica, su inmortalidad. Es en razón de estas

reflexiones que podemos hablar del mito de la ópera y la ópera del mito. Un verdugo sutil y puntual nos ha privado de los medios de llegar a ser dioses instalados en la eternidad. Para nosotros, los seres humanos, esa eternidad es inconquistable. Nuestra eternidad posible es apenas un instante y lo es todo en ese instante, porque solo poseemos lo que perdemos y en ese movimiento permanente y múltiple somos deseo, deseo del deseo y fuego que se quema a sí mismo. Pero en ese instante, lo somos todo.

La ópera es uno de nuestros rostros, una de nuestras maneras de serlo todo, una fantasmagoría instantánea donde padecemos nuestra finitud y nuestros sueños pero, un instante en el que somos eternos. Por eso, nunca dejaremos de agradecer hondamente la genialidad, la autenticidad, la profundidad, la capacidad que tiene la ópera para hacer surgir en nuestro mundo interno las emociones más intensas, su generosidad para hacernos vivir momentos inolvidables, instantes en que somos arrancados de nosotros mismos para encontrarnos con lo más hondo de nosotros mismos, con aquello que es la instancia más profunda a la que podemos acceder. Es cierto que el rendirse ante el misterio de la ópera como al de la música toda tiene algo de religiosidad. No soy un predicador realista ni un positivista fascinado con el Siglo de las Luces y sí tengo un costado romántico, y el ascendiente que la ópera ejerce so-

bre mi espíritu, cuando la palabra no alcanza y la piel exige una vida más alta, es de carácter casi místico. No se necesita de la genuflexión para compartir la voluptuosidad sonora que brota de los pentagramas de *Tristán* ni me siento obligado a incluirme en ningún ritual de iglesia —de cualquier iglesia— cuando el sentimiento de lo sagrado me invade hasta la conmoción oyendo el dolor del padre en *Rigoletto*, la nostalgia aristocrática de la Mariscala de *El Caballero de la Rosa* o la tristeza existencial y metafísica que me despierta el *Wozzeck* de Alban Berg. Se trata del presentimiento de lo infinito, de ese mundo superior siempre deseado y siempre inalcanzable. De ello estamos hablando.

Finalizo. Xavier Rubert de Ventós cuenta que en los monasterios budistas suele narrarse esta presunta parábola:

→ «Érase que se era un monje tan santo y tan sabio —dicen— que después de toda una vida de estudio y meditación no había dicho nunca ni una sola palabra. Todos los novicios del monasterio respetaban y reverenciaban su sabiduría pero al cumplir los ochenta y cinco años y declinar su salud se decidieron a pedirle que hablara por fin. «Explicadnos, antes de morir, lo que en estos años habéis aprendido y contemplado. No os vayáis sin dejarnos algo. . . algo como una pista.» El anciano les respondió con una sonrisa pero siguió callado. A medida que su salud se debilitaba, la impaciencia cundía entre los novicios. Y creció al punto que, ya en el lecho de muerte, comenzaron a gritarle, a zarandearle incluso

para conseguir que soltara aunque fuera una pizca de su tesoro espiritual: «No séais egoísta y cruel, no os llevéis todo aquello que habéis acumulado y que puede servirnos como luz y guía.» Pero el anciano seguía silencioso, imperturbable entre los jóvenes que comenzaban ya a maltratarlo. Y fue solo en el momento de exhalar el último suspiro cuando dijo una palabra: «¡Fuego!». Y el monasterio comenzó a arder.»

Hermosa metáfora que se acerca mucho a lo que yo he intentado diagramar en esta lectura. No pretendí, claro, poder gritar ¡fuego! con la iluminada sabiduría del monje ni siquiera concebir solo y único un pensamiento que diera testimonio de la fascinación de la ópera. Pero sí que mi aspiración fue acercarme, solo acercarme, a ese momento en que una palabra puede transformarse en fogata e incendiar un pentagrama, es decir, iluminar de qué manera escuchamos esa música, de qué manera se aposenta en nuestra sensibilidad, de qué manera reaviva ancestrales reflejos, moviliza secuencias detenidas en nuestro inconsciente y nos transforma en entonados del verbo, en pasajeros vestidos de corcheas, en —como decía el mismo Nietzsche— marineros que intentan llegar a puerto con música, con esa maravilla que es la luz cantada.

El pórtico de cierre lo da Emmanuel Kant cuando dice en la *Crítica de la Razón Pura*:

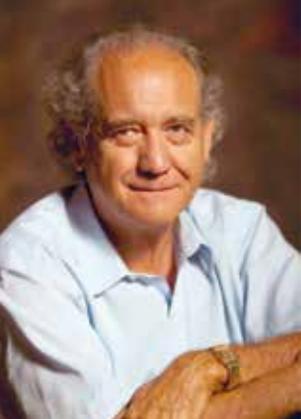
→ «La razón humana tiene el singular destino de ser asediada por preguntas que no puede

desechar, pues le son planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero que tampoco puede responder, puesto que superan la capacidad de la razón humana. Incluso el mayor sabio tiene que reconocer aquí sus ignorancias. La razón apaga en este punto sus antorchas y quedamos en la oscuridad. Solo la imaginación prosigue errante, en medio de la oscuridad, forjando fantasmas.»

Justamente de fantasmas hemos hablado. Pero sin ellos la vida sería un error. Porque esos fantasmas que habitan el mundo de la ópera, habitados esencialmente de una nostalgia casi incomprensible y de una pasión casi demiúrgica son, al fin y al cabo, el indicio de que, quizá inhallable o inalcanzable para nosotros, hay un más allá que secretamente, de una u otra manera, todos habitamos.

La función profunda del arte es la conciencia de nuestra fugacidad pero al mismo tiempo sirve para curarnos de la herida de la fugacidad. Por eso quizá una de las expresiones más elevadas del arte que ha habido en la historia humana, la ópera, es la prueba de la herida y la sanación de la herida. Estamos inmersos muchas veces en la oscuridad, pertenecemos al enigma, pero por nuestra capacidad de sentir y de interrogarnos gestamos obras luminosas que nos justifican: parafraseando a Rafael Argullol diría que la ópera es un resplandor en medio de la noche.

ARNOLDO LIBERMAN



MARCEL PROUST Y RICHARD WAGNER: UNA FRATERNIDAD DE CREADORES

Jean Jacques Nattiez

Texto publicado en el programa del ciclo
«El universo musical de Marcel Proust»
Fundación March, mayo de 2017

Proust sobre Wagner:

→ «El otro músico, aquel que me cautivaba en ese momento, era Wagner, que sacaba de sus cajones un fragmento delicioso para hacerlo entrar como tema retrospectivamente necesario en una obra en la que ni él mismo pensaba en el momento de componerlo; que había compuesto además una primera ópera mitológica, después una segunda y aún otras más tarde; y que, al darse cuenta de repente de que acababa de componer una *Tetralogía*, debió de sentir, en cierta medida, la misma embriaguez que Balzac cuando este, dirigiendo sobre algunas obras la mirada a la vez de un extraño y de un padre, y encontrando en esta la pureza de Rafael, y en aquella otra la sencillez del Evangelio, se dio cuenta bruscamente, al proyectar sobre ellas un alumbramiento retrospectivo, de que serían más bellas reunidas en un ciclo en el que los mismos personajes regresarían, y con ese ensamblaje añadió a su obra una pincelada, la última y la más sublime».¹

1 Marcel Proust, *La prisonnière*, en *À la recherche du temps perdu*, vol. III, *Sodome et Gomorrhe. La prisonnière*, J.-Y. Tadié dir., París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 666-667.

1. Expansiones²

Wagner

El proyecto inicial de la *Tetralogía*³ era contar la muerte del héroe, con *La muerte de Sigfrido* (*Siegfrieds Tod*)⁴ como primera versión del futuro *El crepúsculo de los dioses* (*Götterdämmerung*). Pero este relato presupone ya una historia anterior: las tres Nornas la resumen en el prólogo. Un borrador de 1848, que precede en

2 N. de los T.: El autor utiliza el término «*proliferation*» para referirse al proceso de enorme desarrollo y ampliación que se da en las obras de Wagner y Proust desde los proyectos iniciales hasta los resultados finales. Creemos que el término más adecuado en castellano es «expansión».

3 Con este nombre que Wagner no siempre utilizó se designan las cuatro óperas reunidas en *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), a menudo abreviado como *El anillo*. Estas obras son: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*.

4 N. del E.: Los títulos de las obras citadas se presentan en su traducción al castellano. La primera vez que aparecen mencionadas se indica entre paréntesis su título en el idioma original.

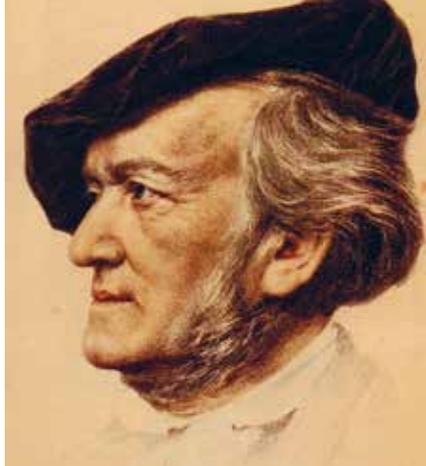
tres años a la decisión de «remontarse» desde *El crepúsculo* hasta *El oro del Rin* (*Das Rheingold*), y que lleva por título «El mito de los nibelungos considerado como el bosquejo de un drama»⁵, ya cuenta casi todo, desde el robo del oro por Alberich hasta el retorno del anillo al Rin. ¿A qué se puede atribuir la decisión efectiva de hacer que *La muerte de Sigfrido* esté precedida por otras tres óperas? Quizás a la música. En julio y agosto de 1850, Wagner traza dos bocetos musicales para *La muerte de Sigfrido*⁶ (él los habrá olvidado cuando comience a componer la música de *El crepúsculo* diecinueve años más tarde), pero ya se puede percibir, entre otras cosas, la raíz de la obra completa: las ondulaciones marinas con las que arranca *El oro del Rin* sobre un fondo de una nota pedal de Mi bemol.

¿No hay aquí una razón musical para sentir deseos de remontarse más lejos...?, ¿de expandir de manera retrospectiva⁷ un primer desarrollo musical de un poco menos

5 Richard Wagner, *OEuvres en prose*. Traducción de Jacques-Gabriel Prod'homme, París, Les introuvables, vol. II, 1976, pp. 109-125.

6 Jean-Jacques Nattiez, *Les Esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod* (1850), París, Société française de musicologie, 2004.

7 N. de los T.: El autor utiliza los conceptos «expandir a la izquierda» y más adelante «a la derecha» como referencias temporales con el sentido de «hacia atrás» o «de forma retrospectiva» en el primer caso, y «hacia delante» o «hacia el futuro» en el segundo.



de doscientos compases? Entre el 3 de mayo de 1851 y el 15 de diciembre de 1853, Wagner habrá compuesto el poema completo de la *Tetralogía*, en cuatro óperas pero con títulos diferentes y en un orden que no será el definitivo —es a lo que hace alusión Proust en el pasaje citado en el comienzo—: *El joven Sigfrido*, *El robo del oro del Rin*, *La valquiria* y la modificación de *La muerte de Sigfrido* que se convertirá en *El crepúsculo de los Dioses*.

Proust

El punto de partida de *A la busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*)⁸ no es un proyec-

8 N. de los T.: En castellano, la obra también ha sido publicada con el título de *En busca del tiempo perdido*, tanto en las traducciones de Pedro Salinas y Consuelo Berges (en la editorial Alianza), como en la más moderna de Carlos Manzano (en la editorial Lumen). En el presente texto se ha optado por tomar los títulos de las novelas de Proust de la traducción de Mauro Armiño: Marcel Proust, *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2000, 3 vols.



to de novela, sino un ensayo de crítica literaria, *Contra Sainte-Beuve* (*Contre Sainte-Beuve*, 1908), en el que se encuentra ya una anticipación del episodio de la magdalena, inmediatamente seguido en este germen primitivo por el de la desigualdad de los adoquines del patio que aparecerá en eco en la versión final de *El Tiempo recobrado* (*Le Temps retrouvé*), cerca de tres mil páginas más adelante.

Pero, desde 1909, ciertos esbozos para este ensayo tienen aspecto de novela:

– **1912:** versión en dos volúmenes, con el título de *Las intermitencias del corazón* (*Les Intermittences du coeur*): tomo I, *El Tiempo perdido* (*Le Temps perdu*); tomo II, *El Tiempo recobrado* (*Le Temps retrouvé*).

– **1913:** proyecto en tres volúmenes para la editorial Grasset: tomo I, *Por la parte de Swann* (*Du côté de chez Swann*); tomo II, *La parte de Guermantes* (*Le Côté de Guermantes*); tomo III, *El Tiempo recobrado*, que incluye entre otros *A la sombra de las muchachas en flor*

(*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), la muerte de la abuela, la boda de Saint-Loup, la adoración perpetua. Pero la irrupción del personaje de Albertine produce la expansión de la novela, desequilibrando la construcción inicial.

– **1918:** la publicación en Gallimard de *A la sombra de las muchachas en flor* se acompaña del anuncio de un proyecto en seis volúmenes: tomo I (publicado), *Por la parte de Swann*; tomo II (publicado), *A la sombra de las muchachas en flor*; tomo III, *La parte de Guermantes, I y II*; tomo IV, *Sodoma y Gomorra I* (*Sodome et Gomorrhe I*); tomo V, *Sodoma y Gomorra II*; tomo VI: *Sodoma y Gomorra III: el Tiempo recobrado*.

– **1919-1922:** el segundo volumen de *Sodoma* se expande en tres novelas con *La prisionera* (*La prisonnière*) y *La fugitiva* (*La fugitive*), conocida hoy con el título de *Albertine desaparecida* (*Albertine disparue*), lo que conduce a un proyecto de siete volúmenes, una vez que estos dos episodios se transforman en novelas diferentes de *Sodoma*.

Wagner/Proust

A juzgar por la génesis de *A la busca*, se comprende que, incluso basándose en una información parcial, Proust se haya sentido en comunión espiritual con Wagner. Los dos comparten una misma insatisfacción ante cada resultado alcanzado provisionalmente, con el deseo de englobar cada obra acabada en un conjunto más vasto. Ambos muestran un impulso creador de largo alcance que se traduce en expansiones gigantescas a partir de estrechos núcleos generadores y de una búsqueda emocionada de la totalidad. Esta búsqueda aparece como un enorme esfuerzo para arrebatarse al Tiempo las contingencias del trabajo creador, y para ofrecer a la contemplación estética un resultado final perfecto y unificado del que, en principio, debería haber desaparecido toda traza de su factura.

Pero esta pulsión de expansión engendra cuatro tipos de problemas que cada uno, con sus propios medios, va a tratar de remediar:

1. La obra adquiere una dimensión tan vasta que el espectador-lector oyente corre el riesgo de no ser capaz de abarcarla en su totalidad.
2. La creación de la obra ha necesitado tanto tiempo que lleva la huella de diferentes momentos de la evolución estilística de su autor, y su ausencia de homogeneidad le hace perder su objetivo funda-

mental: ofrecer un modelo reducido de la totalidad.

3. La expansión pone en cuestión la forma original de la obra: en la primera *Busca*, «El Tiempo recobrado» constituía la segunda entrega de un primer volumen: «El Tiempo perdido». La irrupción del personaje de Albertine viene a desestabilizar esta estructura simétrica. La expansión de la *Tetralogía* desplaza el centro de gravedad de la obra inicial del personaje de Siegfried hacia el de Wotan, de modo que, en palabras de Cosima Wagner, el compositor había contemplado rebautizar su *Tetralogía* con el título de «Wotan». La «Albertine» de Wagner habría sido el descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer, que le hace modificar profundamente el significado que él le había dado al proyecto inicial bajo la influencia de Feuerbach.
4. La expansión es una manifestación esencial de esa búsqueda de la totalidad, pero al mismo tiempo, la obra perpetuamente abierta, con el riesgo de lo inacabado que ella conlleva, puede poner en peligro la existencia misma de la obra total.

2. Puntos de referencia

Situémonos, para empezar, en el punto de vista del oyente o del lector

que hacen frente a un primer desafío del Tiempo y de la memoria. Para tratar de facilitar la percepción global de la inmensa obra, los dos creadores se esfuerzan en ofrecer puntos de referencia evidentes y nadie duda de que para ello Proust se haya inspirado en la lección wagneriana.

Wagner

Los *Leitmotive* permiten orientarse en el desarrollo de la obra y seguir sus meandros. Son indispensables en un universo sonoro miniaturizado, cosa que Nietzsche reprochaba a Wagner, pero es en la minuciosidad de la escritura y en la sutileza del detalle donde el compositor se ha mostrado más artista. Los motivos guían al oyente («¡ya he escuchado esto!»), pero al mismo tiempo crean un complejo mundo de relaciones que inmediatamente nos obligan a preguntarnos: «¿qué nexo existe entre dos escenas completamente heterogéneas atravesadas por uno o varios motivos idénticos o análogos?». Ejemplo del enigma: ¿por qué el tema del dragón en el dúo de Siegfried-Brünnhilde del tercer acto de *Siegfried*? Cuando se ha acabado de leer, de escuchar, de ver el *Ring*, solo se puede hacer una cosa: volver a empezar.

Pero, ¿la existencia de los *Leitmotive* es condición suficiente para que estos sirvan de puntos de referencia? Además, es necesario que, en cualquier momento de las cuatro óperas, el oyente reconozca el retorno de un motivo. Si el motivo de la espada, por

ejemplo, tiene un perfil muy específico, fácilmente identificable, hay otros, análogos pero diferentes de los motivos ya escuchados, que pueden confundirse con aquellos de los cuales se derivan. Segundo problema: ¿tiene el oyente la capacidad de comprender el significado de la aparición de tal motivo en tal lugar? Nada es menos cierto. Claude Lévi-Strauss se ha cuestionado por el significado de diversas apariciones del motivo llamado «de la renuncia al amor» en su «Nota sobre la Tetralogía»⁹. Un análisis un poco rebuscado demuestra que, en verdad, solo se puede clarificar el significado si se analizan sus diversas confluencias con lápiz y papel¹⁰.

Proust

No es una casualidad que a menudo se hayan comparado las famosas «adarajas»¹¹ de Proust con los *Leitmotive* wagnerianos. A lo largo de

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, París, Plon, 1983, pp. 319-324.

¹⁰ Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arlés, Actes Sud, 2008, cap. VI. Trad. española de Leiling Chang: *Mito, Óperas y Vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, pp. 71-84.

¹¹ N. de los T.: Las adarajas son piedras salientes de un muro que permiten una ulterior continuación del mismo. El término francés «*pierre d'attente*», empleado por Nattiez, tiene en este contexto una mayor carga semántica, pues además de expresar una función arquitectónica contiene el concepto temporal de la espera.

sus siete novelas y de sus tres mil páginas, hay una red de hilos discontinuos que se entrecruzan, se recortan, se hacen eco. Proust escribe a Paul Souday:

→ «... el señor Francis Jammes me había rogado fervientemente que la eliminara de mi libro [la escena de Monjuvain entre las dos jóvenes], esta era, en efecto, «inútil» en el primer volumen. Pero su recuerdo es el sostén de los tomos IV y V (por los celos que ella inspira, etc.). Suprimiéndola, no habría cambiado gran cosa del primer volumen; en contrapartida, por la solidaridad entre las partes, yo habría hecho caer dos volúmenes enteros, de los que es su piedra angular, sobre la cabeza del lector».¹²

Ejemplos: el amor de Swann por Odette («Un amor de Swann») prefigura los amores del narrador por Gilberte y por Albertine; la magdalena anuncia, por mediación de las lolas de San Marcos, la desigualdad del adoquinado del patio de Guermantes; la sonata de Vinteuil se transforma en septeto; la contemplación de los campanarios de Martinville y de los árboles de Hudimesnil (*Por la parte de Swann*) prepara la revelación final (*El Tiempo recobrado*); el beso rechazado por Albertine en *A la sombra de las muchachas en flor* se da por fin en *La parte de Guermantes...* Menos

¹² Claude Mauriac, *Proust*, París, édition du Seuil, 1971, p. 139.

conocido: las consideraciones sobre el nombre de Gilberte en *A la sombra*¹³ solo tienen sentido en función del episodio del telegrama en *Albertine desaparecida*¹⁴.

Una vez que se ha llegado a la última página de *A la busca* no podemos sustraernos de volverla a leer por la ansiedad de haber perdido alguna de las relaciones, preludios, aplazamientos que solo tendrán sentido en función de lo que sigue. Se podría decir de Proust lo que Thomas Mann ha dicho de Wagner: «Wagner no tiene fin» («Wagner und keine Ende»). Con Proust nunca hay un final, en ningún caso para el lector, ya que una vez que haya acabado la lectura, la obra continúa expandiéndose para él.

Los oyentes de *A la busca del tiempo perdido* y los lectores de la *Tetralogía* deben desplegar todos los recursos de su memoria para luchar contra el olvido de lo que acaban de escuchar o de leer. Estas obras son por tanto invitaciones a vencer los ataques del Tiempo.

¹³ Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, en *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, vol. I, p. 446.

¹⁴ Marcel Proust, *La fugitiva*, en *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, vol. III, p. 563.

3. Obertura/cierre

De ahí que Wagner y Proust soliciten de los oyentes y de los lectores que revivan, por otros medios, una lucha que han debido emprender como *creadores*. En efecto, el desafío lanzado por el proyecto de la obra total al hombre que emprende una obra inmensa es dramático: ¿tendré tiempo de acabar mi empresa?

Wagner

La gestación de la *Tetralogía* se despliega sobre veintiséis años, pero, a pesar de la «expansión retrospectiva» que he mencionado, él consiguió enmarcar la totalidad del proyecto entre el robo del oro del Rin y el regreso del anillo al elemento primitivo, desafiando todos los obstáculos, los requerimientos que le habrían ocasionado tantos «divertimientos» (del latín *divertere*, desviar): responder a los críticos, hacer de filósofo, mantener una gigantesca correspondencia e interrumpir *El anillo* para componer derivas (pero qué derivas: ¡*Tristán e Isolda* (*Tristan und Isolde*) y *Los Maestros cantores de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*!)). A ello hay que añadir algunos proyectos abortados: la fundación de una escuela alemana de música, una ópera budista (*Los vencedores*) y proyectos de sinfonías al final de su vida. Dos meses antes de su muerte, expresaba todavía un doloroso pesar: «¡Aún le debo al mundo el *Tannhäuser!*». Él habría querido

retocar esta obra, creada en 1845, constantemente revisada, particularmente para París (1861) y para Viena (1875). Todavía conservaba el interés por su temática y habría querido unificar todo en función de la madurez de estilo que había alcanzado finalmente con *Tristán* (1856-1859), mientras que los pasajes del primer acto revisados para París en función del estilo «tristaniano» renegaban del estilo de la versión inicial de Dresde. Pierre Boulez observa, a propósito de la *Tetralogía*, en un texto cuyo título («Le Temps re-cherché») es significativo para nuestros propósitos:

→ «*El anillo* nos proporciona la historia de la evolución de Wagner en su concepción musical y dramática. [...] Uno se siente tentado a llamar al *Anillo* «diario musical», en el cual el compositor retoma una y otra vez el mismo material temático para comunicarnos sin tregua sus reflexiones y su trabajo sobre estas opciones fundamentales. [...] Con Wagner tenemos [...] que una substancia musical fijada desde el comienzo, y fijada de manera sorprendente, se modifica ante nuestros ojos en el curso de la obra».¹⁵

Veintiséis años de gestación creadora condensados en unas catorce horas de escucha sucesiva... Wagner interrumpió la composición de *Sigfrido* en medio del segundo acto en agos-

15. Pierre Boulez, *Points de repère*, París, Christian Bourgois éditeur, 1981. Traducción española de Eduardo J. Prieto: «El tiempo re-buscado», en *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, pp. 215-216.

to de 1857 para escribir *Tristán e Isolda* (1856-1859) y *Los Maestros cantores de Nuremberg* (1862-1864). Solo retomó la composición de *Sigfrido* en diciembre de 1864. No sorprende que el estilo del segundo y tercer acto de *Sigfrido* y del *Crepúsculo de los dioses* sea tan diferente del de las primeras óperas de la *Tetralogía* y el primer acto de *Sigfrido*. Tal es la utopía de la obra total: conseguir abarcar los efectos del desarrollo del Tiempo en una obra que se presenta como un momento del Tiempo.

Proust

Como Wagner, Proust consiguió ir hasta el fondo de su gran obra narrativa. Frente a los peligros y a los vértigos de la expansión, el escritor se otorgó a sí mismo una imposición: publicar cada una de las novelas a medida que iba acabándolas. Ciertamente es que las últimas novelas conocieron expansiones internas que solo se acabaron con su muerte, lo que explica ciertas incoherencias en el desarrollo de la intriga, cuidadosamente reveladas por los críticos. Pero siempre me ha parecido erróneo pretender que *A la busca* estuviera fundamentalmente inacabada. Escribiendo *El Tiempo recobrado* al mismo tiempo que el primer volumen, él dibujaba claramente la conclusión de la obra y, al principio de la primavera de 1922, algunos meses antes de su muerte, podía expresar a Céleste Albaret: «Ha ocurrido algo grande

esta noche [...] Es una gran noticia, esta noche he escrito la palabra fin»¹⁶. Solo le quedaban por corregir las últimas discordancias. Sobre este último punto, Proust no ganó su lucha contra el Tiempo y contra la muerte.

Así pues, el lector está en presencia de la obra en su totalidad, si bien con una muy nítida diferencia estilística entre *La prisionera* y *Albertine desaparecida* por una parte, y *El Tiempo recobrado* por otra, análoga a la que ya he señalado en la *Tetralogía*. Cuando se aborda el último volumen de *A la busca* nos sorprende encontrar el tono, el gesto estilístico de *Por la parte de Swann*, de la primera parte de *A la sombra de las muchachas en flor*, antes de la irrupción de *Albertine*¹⁷. De hecho, no es nada extraño: Proust los escribió uno a continuación del otro, aunque *El Tiempo recobrado* conociera modificaciones ulteriores. Lo que no tuvo tiempo de hacer es pulir la escritura de las tres novelas póstumas. Alguna vez se me ha ocurrido recomendar a algunos amigos que querían emprender por vez primera la lectura de *A la busca del tiempo perdido* que saltaran desde el último

16. Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, París, Laffont, 1973, p. 403.

17. Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, en *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, vol. I, p. 454.

tercio de *A la sombra de las muchachas en flor* hasta *El Tiempo recobrado* conforme al proyecto de la primera *A la busca* de 1912, para no tropezar con esta discrepancia estilística y evitar así los efectos devastadores del Tiempo. Lo que no impedirá retomar más tarde la lectura de la obra en su totalidad para gozar de las delicias de la expansión central y de la riqueza fenomenológica de la escritura.

4. Conjurar la amnesia

Ya se trate del inicio o de la conclusión efectiva de las obras, el objetivo de las empresas examinadas aquí es el de arrancar de las contingencias del Tiempo y de las debilidades de la memoria la obra ofrecida a la contemplación. La *Tetralogía* y *A la busca* giran en torno a un mismo tema, tratado de manera diferente según los dos creadores: los riesgos del olvido en el proceso de la creación artística.

Wagner

No se conoce suficientemente que la *Tetralogía* es algo más que la revitalización romántica de los mitos germánicos y escandinavos. Es también una obra sobre la creación como creo haber demostrado en *Wagner andrógino*¹⁸. Siegfried, en efecto, aparece como una alegoría

18 Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, París, Christian Bourgois éditeur, 1990. Se puede encontrar un resumen de este libro en J.-J. Nattiez, *La musique, les images et les mots*. Montreal, FIDES, 2010, cap. V.

del poeta, y Brünnhilde, de la música. El personaje de Alberich encarna a Meyerbeer, y Guttrune personifica la música de Auber. Pero, ¿cuál es el significado del interés amoroso de Siegfried por Guttrune desde el punto de vista de la poética wagneriana? Brünnhilde es la mujer con la que realizar la perfecta unión de la poesía y de la música y crear así una obra del futuro. ¿Qué le ocurre a Siegfried-el poeta? Hagen le hace beber un filtro del olvido y se aleja de Brünnhilde-la música, dirigiéndose, por el contrario, a Guttrune-Auber, que encarna la grand opéra de los años 1840, la música de puro divertimento superficial que Wagner condenaba y combatía. En el contexto de la obra wagneriana, este olvido desvía a Siegfried del futuro deseable. De donde la pregunta angustiada de este prefacio al *Crepúsculo* expuesta por seis veces en la escena de las Normas, casualmente aquella que a Wagner más le gustaba y que tocaba a menudo: «¿Sabes lo que ocurrirá?». La respuesta es dada por el mismo *Ring*: la gran obra existe y Wagner no ha cedido a las diversas «Gutrunes» posibles. Es el olvido de Brünnhilde, el de la melodía infinita constitutiva de la ópera wagneriana que aspira a trascender el Tiempo, lo que es mortal, y es por lo que Siegfried muere.

Proust

Fundamentalmente, toda la empresa de *A la busca* es, ella también, un

elogio de la memoria, voluntaria o involuntaria, ya que, practicando la revitalización sistemática de los recuerdos es posible evitar el discurrir del Tiempo e introducir en la obra acontecimientos del pasado cuya huella guarda también y para siempre. Pero *A la busca del tiempo perdido* es también la historia de una vocación: ¿conseguirá un joven escribir el libro que lleva dentro de sí? En efecto, lo conseguirá tras haber comprendido cómo actúan los mecanismos de la memoria, pero igualmente habiendo renunciado a las seducciones del mundo –salones, esnobismos– y a las ilusiones del amor. En esta perspectiva, el olvido de Albertine que se instala a lo largo de las páginas de *Albertine desaparecida* es positivo en relación a la obra por construir:

→ «Al igual que hay una geometría en el espacio, hay una psicología en el tiempo, en donde los cálculos de una psicología plana ya no serían exactos porque allí no se tendría en cuenta el tiempo ni una de las formas con que este se reviste: el olvido, cuya fuerza comenzaba yo a sentir y que es un instrumento muy poderoso de adaptación a la realidad porque destruye poco a poco en nosotros lo que sobrevive del pasado, que está en constante contradicción con ella. Y yo habría podido adivinar antes que un día ya no amaría a Albertine».¹⁹

19 Marcel Proust, *Albertine disparue*, en *À la recherche du temps perdu*, vol. IV, *Albertine disparue. Le temps retrouvé*, J.-Y. Tadié dir., París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 137.

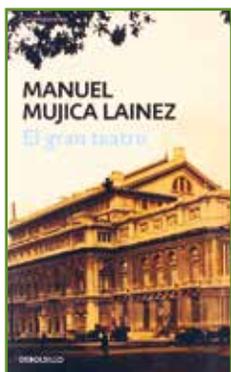
Por medio de esta búsqueda de las esencias, la del amor que sobrepasa los amores particulares que se han podido experimentar en una vida y el proceso de abstracción que ello implica, tanto a nivel de análisis de los sentimientos como de la concepción de la literatura, Proust consigue mágicamente trascender el Tiempo: inventa una nueva forma de novela todavía no superada, lo bastante sólida como para afrontar el juicio implacable de la posteridad. Y con respecto a ello, el logro artístico de Wagner, que es la demostración concreta de su capacidad para crear la obra de arte del futuro fusionando la poesía y la música, habría sido, debido a su excelencia estética y a su inscripción en la historia, el modelo que podría haber dado a Proust confianza en la inmortalidad de su obra.

Wagner, por medio de sus personajes alegóricos, denuncia el olvido de los imperativos estéticos. Proust funda el proyecto de su obra sobre el olvido de lo superfluo y la reconquista del Tiempo por la memoria y la literatura. Proust no podía encontrar mejor hermano que Wagner para la creación²⁰.

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Traducción de CARMEN TORREBLANCA y JOSÉ ARMENTA

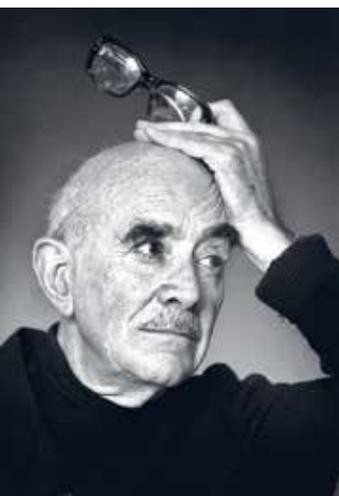
20 Para una visión general del papel de la música en la organización de la *Recherche*, véase: Jean-Jacques Nattiez, *Proust músico*. Traducción de Antonietta Sottile, Buenos Aires, Gourmet, 2009 (2ª ed. original en francés publicada en 1999).



WAGNER EN LA LITERATURA (I)

PARSIFAL EN LA NOVELA **EL GRAN TEATRO** DE MANUEL MUJICA LÁINEZ

Selección de textos, Ed. Sudamericana, 2010, 304 pags.



En el Colón, orgullo de Buenos Aires, tal vez el más espléndido de los teatros líricos del mundo, sitúa Manuel Mujica Láinez esta singular novela que transcurre durante una noche del año 1942, en plena guerra europea y en una época esplendorosa de la Argentina. *El gran teatro* nos brinda un ejemplo admirable de su talento: mientras en el escenario se desarrollan los tres actos de *Parsifal*, el novelista urde la compleja trama que vincula entre sí a numerosísimos personajes, distribuidos en los palcos y en la platea. Logra así poner en marcha un mecanismo sutil e intrincado, que vigila y enriquece constantemente, y entre cuya diversidad asoman las figuras del amor, del odio, de la vanidad, del refinamiento, de la mentira, de la inocencia, de la cultura, de la inquietud, del escepticismo, de la penetración psicológica, etc., llevando al lector de capítulo en capítulo, como Wagner conduce al público de acto en acto, y procurándole la felicidad espiritual que solo consigue la auténtica obra de arte. Presentamos una selección de los fragmentos que se refieren a la ópera representada.

Entrada

De acuerdo con las estrictas disposiciones de Wagner, tan minucioso, celoso y quisquilloso cuando se trata de la presentación de sus obras, la orquesta de *Parsifal* consta de: dieciséis primeros violines, dieciséis segundos, diez violas, diez violonchelos, siete contrabajos, tres flautas, tres oboes, cuatro clarinetes, cuatro fagotes, un corno inglés, cuatro trompas, tres

trompetas, tres trombones, una tuba, dos arpas y cuatro percusionistas. Todo ese mundo, esos noventa ejecutantes distribuidos en el foso, algunos de los cuales todavía estaban llegando, y se deslizaban, como gatos blanquiegos, entre la fragilidad de los instrumentos y de los atriles; todo ese mundo, con sus quejidos, sus alaridos, sus llantos, sus arrullos y sus gorjeos, en el que una flauta se incorporaba de pronto, como una víbora, y

silbaba; y bufaba, colérico, un timbal; y rugía una trompeta; y los violines se echaban a volar, cada uno por su lado, daba la impresión de un subterráneo circo, que gozaba de libertad vibrante, en ausencia del domador. Y el público exhibido en los palcos, parecía a su vez habitar una gigantesca pajarera dorada, de escalonados niveles, y haberse transformado en una multitud de aves negras y multicolores, de cardenales, de colibríes, de faisanes, de tucanes, de guacamayos, de halcones, de cuervos y de tordos, que piaban, graznaban y cloqueaban confusamente, hacia los cuales convergían aleteando, en espiral o como flechas, despertados y traídos al foso desde las jaulas de cristal [...], los antiguos violonchelos volátiles, las arcaicas violas, las arpas aéreas, extraviadas en el tumulto.

Preludio del Acto I

Asciende del arcano del foso, convocado por la magia del Director, hongo rosa a quien le nacieron dos bracitos y los sacude, una lenta ondulación melódica de alas y de élitros, como si una nube de insectos invisibles viniera de hendiduras insondables, volando. El Hongo ya no es tal, por obra de una de las constantes transmutaciones que la imaginación organiza, sino un títere [...], un muñeco sin cara, un juguete vestido de negro, que agita los brazos cortones y la doble cola, alrededor del cual zumban sin descanso las abejas surgidas del

abismo. Y los treinta y dos violines prolongan una nota que el público creería ilimitada, un la bemol, grave primero y doloroso después, reiterado cuatro veces, a medida que las arpas le incorporan la ansiedad de su gemir, que lo levantan las trompetas y los oboes, que lo recogen las cuerdas insistentes, y que el tema se dibuja. Wagner es un tirano astuto. Wagner sabe. Wagner se apodera, desde el primer momento, desde la primera nota, de los seres débiles y sensibles. ¿Cómo no entregársele, cuando ya con su tema inicial y sus calculados silencios, teje una red que envuelve y domina? ¿Cómo resistirle, si ofrece el cáliz misterioso que hará olvidar, si la copa del Graal es, en realidad, el cáliz de los Sueños? Pero en el Teatro Colón, esa noche, hay gente que no se entrega, no por enemistad espiritual con Wagner, o por afán de conservar su anímica independencia: verdaderamente, las razones que la condujeron allí están en las antípodas del espectáculo, de la música y de su creador. Sobre esa gente pasa el aleteo fascinante, sin conmovérsela. Durante el cuarto de hora del preludio, los motivos del sublime Ágape, del Graal, de la Fe y de la Lanza, se suceden, se eslabonan, se enlazan, se esfuman y resurgen, y esa parte del público permanece inalcanzable. En vano los iniciales murmullos han ganado grandeza hasta mudarse en un oleaje que arrolla. La ola divina no puede más que el aleteo.

Acto I

El Director [...] optó por consagrar la plenitud de su ahínco a *Parsifal*, porque se descorría el telón, con airosa sinuosidad de pliegues, y el primer acto comenzaba. [...]

Repliega sus alas el telón fastuoso, con insinuaciones de rojos y dorados; en el amanecer ficticio del proscenio, los escuderos del Graal escuchan al venerable caballero Gurnemanz, y el clarinete y los violonchelos pregonan el tema de los dolores de Amfortas, el Rey Pecador. Falta mucho, falta por lo menos una hora y media, pese al comprensivo suprimir del Hongo, para que el primer acto se agote. ¡Ay, ay Wagner! [...]

La claridad que provenía de la escena iluminó levemente la sala. Todo el barroquismo áureo de los palcos y sus molduras y esculturas, todo el cabrillear del público y sus chispazos de alhajas y gominas (suavizados ambos por gracia de la penumbra discreta) convergió en el despojado contraste del proscenio, donde unos pocos árboles y un lago cuyo ondular resultaba de una proyección móvil, creaban una atmósfera austera, negra y verde, dentro de un sugerir de líneas góticas, como conviene al misticismo, ya se sabe. Andaba por el tablado Kundry, el personaje femenino más contradictorio de Wagner y acaso el más original. Andaba cubierta de andrajos, sacudiendo las greñas locas, y algunas damas del auditorio,

instintivamente, se rozaron los cabellos y se retocaron los vestidos. [...] Y los temas nuevos se fueron engarzando: el de la Orden del Graal, el de los dolores del Rey Pecador, el de la Promesa Redentora, el tema salvaje con trémolo de violines que anuncia a Kundry. Ya aparecía en la escena el propio cortejo del Rey, llevado en angarillas hasta el lago que le brindaría un bálsamo efímero, mientras aguardaba «al puro, al inocente», que para siempre lo iba a redimir. [...]

Alejóse el Rey hacia el lago, luego de gritar, desde el balanceo de las andas, que su único Redentor sería la Muerte («*Dürft'ich den Tod ihn nennen!*» gemía el barítono, con un ojo puesto en el Hongo), y a continuación el anciano caballero Gurnemanz se lanzó con alma y vida a desarrollar uno de esos relatos explicativos que adora Wagner y desesperan a su público: veinte páginas de partitura, que la magnanimidad del Director westfaliano había restringido a quince. Sentados a los pies del cronista, los juveniles escuderos —un egresado y un alumno de la Escuela de Canto y Arte Escénico del Colón y dos torneadas señoritas— le prestaban oídos, aparentemente embelesados, arrebujándose en sus capas y, de vez en vez, se arriesgaban a cortar la infinita reseña, trémulos de miedo y felices de que sonaran sus voces en el primer teatro de la América del Sur, quizás el más bello del mundo. [...]

Gurnemanz, caballero, bajo (por la voz) y norteamericano, seguía su compleja narración. Todos los temas musicales hasta entonces conocidos del solemne drama religioso, jugaban su juego de maravilla, que el clarinete y el fagot al unísono asociaban al motivo del sueño de Kundry, al de las muchachas-flores y al del divino Cáliz, hasta que una trompetería fragorosa pregonó el arribo de Parsifal. En el prosenario cayó el cisne sagrado, herido por la flecha del muchacho torpe, «el puro, el inocente», «*der reine Thor*» [...]. Apareció el culpable e hirsuto Parsifal, con el arco y las flechas, entre el rápido perseguirse de los violines y las flautas. [...]

Kundry explicaba a los caballeros, irritados por la destrucción del divino cisne, quién era Parsifal, sin nombrarlo, pues hasta el segundo acto no lo iba a nombrar. Cantaba la soprano: «¡Sin padre, su madre lo dio a luz, cuando Gamuret fue muerto en el combate! ¡Por salvar a su hijo de la misma prematura muerte del héroe, en la selva e ignorante de las armas, ella lo crió como un inocente!». En seguida, Kundry informaba al muchacho de que su madre, Herzeleide, había expirado de pena, luego que él escapó, y Parsifal, «cuya fuerza sabían los gigantes», caía paradójicamente desmayado (¡qué Wagner, este!). El argumento se deshacía de candoroso; a Darius Milhaud lo sorprendió la pretensión y la vulgaridad de la obra; Saint-Saëns, que juzgaba a Sigfrido

«un ganso», se burló más aún de este nuevo «inocente»; Stravinsky calificó a *Parsifal* de «farsa estúpida de Bayreuth»... Para colmo, el tenor dinamarqués que interpretaba la parte del «puro», era abultado y corpulento y en nada coincidía con el doncel esbelto de los bosques, que pintó Fantin-Latour... pero ¡la música!... ¡la música! [...]

[El] prosenario por fin se anima algo, ya que los decorados se mueven, caminan los árboles, y entre ellos Parsifal y Gurnemanz caminan, rumbo al templo del Santo Graal. El «inocente» va por el escenario, henchido de esperanza. [...]

Ahora, [...] Parsifal y Gurnemanz iban en medio de una misteriosa floresta; posteriormente atravesaban una puerta alta, entre peñascos, y entraban en la sala del castillo y templo de Graal, «en los dominios de Monsalvat, en la España gótica», donde se serviría el sacro festín y donde los caballeros de la Orden divina desplegaban su doble y rítmico desfile hacia las mesas litúrgicas. [...]

[Avanzaba] el séquito de Amfortas, hasta el altar, mientras el triple coro de los hombres, de los adolescentes y de los niños, que crecía del suelo a la cúpula, entonaba, entre campanas, el himno celeste del Graal, del Ágape y de la Fe. Quéjabase doliente el Rey Sacerdote, del pecado que lo redujo a condición tan mísera. [...]

La voz de ultratumba de Titurel, padre de Amfortas, ordenaba a su hijo

que descubriera el Graal y cumpliera el rito sacrosanto. Obedeció el Rey Pecador, y los demás cayeron de hinojos. La música y los coros alcanzaron la excelsitud suprema. Sostenidos por los cobres, los tenores, los barítonos y los bajos se adelantaron hacia el final grandioso. El tema del Graal, repetido de octava en octava por la unanimidad de las voces, se sumó al de las Campanas, con su timbre simultáneamente eclesiástico y guerrero. [...]

Cambiaron los caballeros el ceremonioso beso de paz, y el cortejo de Amfortas se retiró, seguido por los criados y por los niños. Los múltiples temas de la obra se combinaron, se entrecruzaron, y el motivo del Graal se fue desvaneciendo en la castellana cúpula. [...]

Cerróse el telón, que ondulaba como la falda espectacular de una gigantesca prima donna, y aplaudieron, por considerarlo de buena educación, los Capri, hasta que una tempestad de chistidos los mandó callar, y renació el religioso silencio. El Hongo salía del podio, sin volverse, con la partitura bajo el brazo, como un general que deja, llevándose sus planos bélicos, la torre vigía. [...]

Las plateas, los palcos, las tertulias, hasta el paraíso, se agitaban como un pisoteado hormiguero colosal al que iluminasen luces potentes. Iban las damas y los señores, en busca del alivio y de la distracción de los baños, de las confiterías, de los espejos, de

los salones; iban a aligerarse, a acicalarse, a desentumecerse, a mostrarse, a examinarse, a charlar y a oír. Para muchos, justificábanse en ese descanso las casi hora y media fatales, mortales, del acto inicial (no había que quejarse: Toscanini, doce años atrás, en Bayreuth, tardó dos horas), y con esas idas y venidas se tornaba patente la auténtica causa de su presencia en el teatro. Subían y descendían las escaleras, las aparatosas de la parte de lujo o las sencillas de la zona modesta; subían y descendían las escaleras, atareados, como hormigas, como cientos de hormigas multicolores, voraces y parlantes, cada una con su carga invisible.

Acto II

Muy breve es el preludio del segundo acto. Ello contribuye a que su rápida violencia se apodere de los espectadores sensibles. A los conocidos temas superpuestos —el de Klingsor, el de Kundry, el de la Magia—, se añade, destacado esta vez, porque antes se deslizó desapercibido, el del Llamado al Salvador, es decir el del deseo, de ansia de redención. La música acentúa su apasionamiento sombrío, y en medio de la tormenta de violines, el Director, como si ahogara, inmerso en la corriente sonora, bracea, balanceándose. Pero no se ahoga: al contrario, es él quien conduce la nave fantástica, sobre el embravecido mar, él quien gobierna a la tripulación numerosa, que por momentos parecería pronta al motín.

Parpadean las lamparitas; tiemblan los programas satinados. El público frívolo trata, buenamente, de interesarse, de conjurar la hora de tedio que lo espera. En escasos minutos, caen ciertos párpados, como toldos, y ciertas miradas se vitrifican, se convierten en duros cristales inmóviles. Casi rozándose, conviven en la atmósfera del gran teatro quienes hallan allí la fuente de su felicidad, y quienes encuentran el páramo de su tortura. Wagner pasa, encima de los unos y de los otros, agitando sus negras y largas alas de vampiro. [...]

Se ha corrido el telón, y la atención general se concentra en el interior de la torre misteriosa de Klingsor, el mago, el alquimista castrado (pero esto de que Klingsor se inutilizó a sí mismo para la procreación, es cosa que, dentro del vasto público, solo algunos prosélitos estudiosos conocen, [...]) pues el programa, al referirse a esa autoextirpación, apenas habla, castamente, de «un nefando pecado», que brinda múltiples posibilidades impúdicas a la especulación de los presentes). Surge, en consecuencia, la torre del eunuco, quien lo fue para evitar así las tentaciones de la carne, e ingresar en la Orden del Graal, eludiendo los inconvenientes del licencioso estímulo. De nada le sirvió la emasculación mencionada, porque los de dicha Orden, enterados del medio del cual se había valido Klingsor, a fin de lograr una artificial pureza, lo juzgaron de mala fe y

contrario al *fair play* caballeresco, por lo cual a Klingsor no le quedó más salida que dedicarse a la magia y a organizar trampas inmorales, en las que aspiraba a dar caza a los virtuosos servidores del Graal. Cayó Amfortas, el Rey, y de no haber caído, faltarían algunas de las páginas mejores en el *Perceval* de Chrétien de Troyes y también en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, fuente principal de Wagner, de modo que si Klingsor no se hubiese mudado, por mano propia, en un brujo capón, el *Parsifal* wagneriano no hubiera existido, ni tampoco el libro que el lector honra en este momento y que se funda en él, y en consecuencia, tanto Wagner como quien esto escribe, le agradecen a Klingsor su decisión quirúrgica. Añadamos, para poner fin a tan delicado asunto, que una vez al tanto del detalle esterilizante, desconcierta que el maestro de Bayreuth, al distribuir los papeles dentro de su obra, asignase a Klingsor la voz de bajo, cuando en verdad la apropiada hubiera sido la de soprano, pero la música posee razones que la realidad no entiende. [...]

Habían corrido ya el telón, cuyas dos mitades, al retirarse hacia la derecha y hacia la izquierda, iniciaron una tentativa de aleteo, como si los pesados lienzos formasen un ave inmensa, roja y dorada, evocadora del ave-Wagner, negra y nocturna, que al volar dejaba ver cuadros de fabulosa fantasía. La torre del mago apareció,

a modo de una gruta tétrica, con su escalera torcida que se empinaba rumbo a una abertura entrevista apenas, de la que descendía la única claridad. [...]

La torre mágica se ha hundido, y en su lugar brota un encantado jardín, el cual, en opinión del Orfebre, debiera ser más tropical y más árabe que el brindado por la sobriedad del proscenio argentino. Con todo, luego del sombrío gabinete del hechicero, el contraste alegre al público. Erguido en la muralla, está Parsifal, y por la parte baja acuden de las direcciones más diversas, las célebres «muchachas-flores» de Wagner, gorjeando e interpeándose. Son sopranos, demasiado gruesas y morrudas, lo mismo que Parsifal, el tenor. A todos ellos hay que imaginarlos recortándolos, ajustándolos, fajándolos y poniéndolos a régimen, hasta que logren algo de la esbeltez y de la gracia con que Fantin-Latour litografió esta escena. [...]

Luego de quejarse por la pérdida de sus amantes, víctimas de un forastero aguerrido, las mujeres-flores han descubierto a Parsifal quien, pese a haber sido aislado por su madre en una soledad cercada por los bosques, distante del trato gentil de damas y de caballeros, al punto demuestra que la natural distinción de las maneras no requiere, para manifestarse, una educación cortesana. Tampoco le falla su instinto al tosco inocente, cuando recurre a la galantería propia del hombre de mundo: su respuesta a las niñas plañideras

de que haya herido a sus donceles, es que no le quedó otro remedio, pues los guardias se interponían entre él y esas dulces encantadoras, el conjunto más maravilloso nunca visto. ¿Qué tal? Ante eso, en segundos se eclipsa el pesar de las bellas mudables, quienes rivalizan en tentativas por seducir al joven y apoderarse de él. He ahí la moral de las muchachas-flores. Todo ello viene envuelto en los temas deliciosos del Lamento, del Amor, de las Caricias, de la Fascinación, de la Riña, y es como si un enjambre de hadas estuviese cantando, de manera que el público entero olvida sus inquietudes y fija su atención, por unos minutos, en el proscenio, donde las sirenas floridas rodean al boquiabierto Parsifal. Wagner debió gozar, mientras componía esta parte. [...]

Está Parsifal debatiéndose entre la provocación de las muchachas-flores, que no paran de reír y de acariciarlo, y ya, medio colérico, se apresta a espantarlas y a alejarse, como si las robustas doncellas fuesen un revoltoso de importunos y gigantescos moscardones, cuando se oye la penetrante voz de Kundry, luego de lo que (refiriéndose a las doncellas en cuestión) un comentarista no ha vacilado en calificar de «berceuse» y de «vals cantado»:

—«¡Par... si-fal!».

Las tres notas inolvidables del tema del «Oráculo» (una quinta a la que sigue un dítone, una tercera menor) se levantan como una clara columna

sonora en el proscenio, en medio de la erótica algarabía de trinos y arrullos, que su vigor sobrepasa:

—«¡Par... si-fal! Wei... le!».

—¡Parsifal! ¡Permanece! —ordena la esclava del mago, y las piropeadoras coquetas se van eclipsando, no sin llamar «tonto» al ingenuo. [...] Al mismo tiempo, la soprano de los Estados Unidos que tiene a su cargo el papel de Kundry, se manifiesta a todo lo que da. Brota, como por ensalmo, estirada sobre un colchón de flores, ceñida y desceñida con velos iridiscentes, perfeccionada por maquilladores esforzados, que echaron el resto hasta conseguir un vistoso y cromático esplendor. ¿Quién reconocería en esta hurí a la andrajosa Kundry de los tiempos duros? Empieza la gran escena, la renombradísima escena de la seducción, la escena en el curso de la cual el héroe recupera su nombre y su biografía, y es tentado, como Amfortas, a quien tan mal le fue por dejarse entrapar. [...] Kundry le habla a Parsifal de su madre, y a tal punto lo conmueve que el infeliz, no obstante el volumen del tenor que lo encarna, cae a los pies de la hechicera:

Ay, ay! ¿Qué he hecho? ¿Dónde me encontraba?
Madre! ¡Dulce madre gentil!

Tu hijo, tu hijo tiene que ser tu asesino!

Oh loco, estúpido, disparatado loco! [...]

Pasan los sueños, rozando a las mujeres doradas, esculpidas en los *avant-scènes* y a los elfos pintados que juegan con las notas musicales, hasta que Klingsor, el colérico eunu-

co, arroja vanamente, en un finísimo modular de arpas, la Santa Lanza al héroe, al vencedor de las carnales tentaciones, y el castillo maldito se abisma en el seno de la tierra, con lo que el motivo del Graal, diseñado por el trémolo de los violines y reforzado por el estruendo terrible de cuanto hay de cobre en la orquesta, oboes, clarinetes, fagotes, cornos, trompetas, trombones y timbales, cierra el acto y despierta con violenta explosión a quienes dormían, los cuales, azorados, sonrientes y aún medio entumecidos, recuperan, gracias a sus respectivos Ángeles de la Guarda, la suficiente lucidez para no aplaudir.

Acto III

Apagáronse más aún las luces; de súbito, como cada vez que estaba por comenzar un acto, se desataron varias toses y estornudos, entre ellos uno brutal, [...] y el tercer prelude, en si bemol menor, empezó a insinuarse, con el doloroso tema de la Desolación o el Desierto. [...]

En el proscenio, el bondadoso Gurnemanz ya reparó en Kundry, semiculta entre los matorrales. La mudable, inalcanzable mujer viste ahora el sayal del penitente. Durante todo el acto (o sea durante la primera escena, porque en la segunda no aparecerá), la soprano no tendrá a su cargo más que algunos gemidos y la palabra «¡Servid», que pronunciará dos veces, con voz quebrada y ronca, poniendo todo su empeño en ella, pues Wagner



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.

la condena desde entonces al mutismo. El compositor no ha sido especialmente generoso con sus justas ansias de lucimiento vocal, a esta altura. Sin embargo, la soprano deberá esforzarse como actriz. Se va ahora a buscar agua, con un cántaro, acompañada por los violines que parecen despertar con su lento ritmo la claridad matutina, en momentos en que Parsifal surge, ceñido por armas negras, en las manos la Lanza del centurión y el escudo, cubierta la cabeza por el yelmo. Kundry había sido la primera en divisarlo; luego lo vio Gurnemanz quien, al punto, lo reconvino por andar con armas el día Viernes Santo. Avanzaba el héroe misterioso, cansadamente, y en torno, como alegorías, lo sostenían los temas —el suyo, el del Graal, el del Viernes, el de la Lanza—, hasta que clavó esta última y dejó caer espada y escudo, descubriéndose. De rodillas oró, o mejor dicho oraron por él, haciendo vibrar el aire alrededor de su postrada figura, los violines, los violonchelos y las violas. [...]

Amfortas ha desgarrado su ropaje, y ruega a los caballeros que lo maten, que maten al Pecador, para que el Graal, solo, irradie luz. En ese instante, aparece Parsifal en escena, acompañado por Gurnemanz y por Kundry. Con la santa Lanza, el nuevo Rey toca la herida del emponzoñado y la música deslumbra, al par que se produce la divina curación. El tema de Parsifal inunda la sala, glorioso. Los violonchelos responden a los

violines. [...] Todos los temas de milagro trenzan su corona augusta. [...] Parsifal ha subido al altar supremo, retira el cáliz y lo adora. Una paloma blanca vuela desde la cúpula. Kundry cae muerta, lo cual es oportuno, porque no hubieran sabido qué hacer con ella, a continuación. Y el telón se cierra, en medio de un crescendo magistral que involucra trompetas y trombones y que despierta a todo el mundo. [...]

Los cantantes, de acuerdo con lo preestablecido, no aparecen a saludar, y algunos de ellos lo deploran, mas lo callan: refugian su decepcionada ansiedad de aplauso en el machacado concepto de que han contribuido a un espectáculo de honda trascendencia religiosa, de que son como sacerdotes y sacerdotisas... y de que si Wagner lo fijó así ¡qué se le va a hacer! Hay que cumplir con el Arte y reverenciar a la Musa Euterpe, la de la Música (Musa de la Música, paradójica e insalvable cacofonía). Ya se abren las puertas de los palcos. [...]

Los ríos humanos confluyen en las escaleras y en los ascensores. Prodúcese, frente a los guardarropas, remolinos y estancamientos, mientras los señores rescatan sus sombreros de copa y sus sobretodos.

Y *Parsifal*, «festival sagrado en tres actos, libro y música de Ricardo Wagner», volvió a subir otras veces y otras veces y otras veces, a medida que los meses y los años pasaban, a la escena del Teatro Colón de Buenos Aires, el gran teatro.



UN ALEGATO EN FAVOR DE LA TOLERANCIA: LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

Christian Thielemann

Mi vida con Wagner (Akal, 2013, págs. 212-224)

Los maestros cantores son para mí el punto de inflexión en la obra de Wagner. Por un lado, constituyen la reacción a *Tristán*; por otro, conjuntamente con este, indican el camino de salida del callejón en que se había metido con su *Sigfrido*. Lo fascinante de *Los maestros cantores* es que ¡ahí está todo! El héroe y el antihéroe, lo cómico y lo trágico, la pareja de amantes nobles y bajos, lo burlesco y la reflexión, lo viejo y lo nuevo, el mundo entero.

Las palabras mágicas aquí son, en mi opinión, «atmósfera» y «poesía». ¿Cómo me las compongo como director para hacer que brillen las asociaciones contenidas en los estereotipos y parodias de esta pieza musical?, ¿y cómo hacerlo sin restarle autoridad? Y viceversa, ¿cómo consigo que su *páthos* no suene a falso *páthos*, sino a énfasis, a tono popular y sentido? En el fondo, Wagner está exigiendo la cuadratura del círculo, de ahí que *Los maestros cantores* sea una obra tan terriblemente difícil. Quizá solo pueda salir bien si uno abre todos sus poros, de forma osmótica, si uno inhala

todos los estados de ánimo, colores y olores, de tal modo que en el momento oportuno vuelvan a salir por sí mismos de forma natural.

Origen

Durante las semanas y meses en torno al estreno de *Tristán* en junio de 1865, Richard Wagner es un hombre feliz: en Bernhard Schott parece haber encontrado a su editor (Schott, editor de Maguncia, le compra a Otto Wesendonck los derechos del *Anillo* y promete un adelanto por *Los maestros cantores*), Luis II satisface todos sus deseos, y con Cosima von Bülow ha entrado en su vida una mujer que reúne todas las cualidades de amada, pareja oficial y compañera artística. Cosima es veinticuatro años más joven (y quince centímetros más alta) que Wagner, tiene mucho mundo, es políglota y muy culta, hija de la condesa Marie d'Agoult y Franz Liszt, y desde 1857 está casada con el director de orquesta Hans von Bülow (curiosamente, su viaje de bodas los llevó al pabellón de los Wagner propiedad de los Wesendonck). En noviembre de 1862 tiene lugar el últi-

mo encuentro entre Richard Wagner y su esposa Minna, y algo más de tres años después, en enero de 1866, Minna muere, abandonada y sola. Wagner no puede asistir a su entierro, porque en el ínterin ha tenido un encontronazo con la corte bávara y tiene que pedir de nuevo asilo en Suiza. Su estilo de vida derrochador, que saquea las arcas del Estado, sus conversaciones irrespetuosas en materia de política, en las que habla de «la nobleza decadente, inútil y afeminada», y, cómo no, su conocido lío con la esposa de Von Bülow, acaban con la paciencia pública.

En marzo de 1866, Wagner se instala en un nuevo domicilio junto al lago Vierwaldstatter en las proximidades de Lucerna: la Villa Tribschen. El alquiler lo paga Luis y de la casa se ocupa Cosima, que continúa casada. En febrero de 1867 nace su segunda hija en común, Eva, y en junio de 1869 llega Siegfried, su hijo. Cosima le pide el divorcio a Hans von Bülow en otoño de 1868, y finalmente, el 25 de agosto de 1870, Cosima y Richard se casan en Lucerna. Al rey todo esto no le hace ni pizca de gracia, pues se siente traicionado y engañado en su latente inclinación homoerótica. Pero esto no afecta a su inveterada admiración por Wagner.

El siguiente admirador que llama a la puerta de Tribschen en 1869 es el profesor de Filología de Basilea, y posteriormente filósofo, Friedrich Nietzsche, de 24 años. Se habían

conocido un año antes en Leipzig, en una de las lecturas de *Los maestros cantores* que tanto gustaban a Wagner. El compositor solía meterse en todos los papeles e imitar las diferentes voces. Para el joven Nietzsche, Wagner es «un hombre fabulosamente vivaz y fogoso» y sin su música, como escribe en una ocasión, no habría podido soportar la juventud. Nietzsche será el invitado en Tribschen hasta veintidós veces, se celebran debates sobre política y estética, juega con los niños o hace recados para Cosima. Pero Wagner mantiene cierta distancia con respecto a aquel joven; tal vez intuye que el límite entre el genio y la locura no siempre se puede determinar con exactitud. El enfriamiento de la relación, incluso la abierta hostilidad por parte del filósofo, tienen lugar después de la creación del Festival de Bayreuth en 1872.

El primer borrador, en prosa, de *Los maestros cantores* data de la estancia de Wagner en 1845 en el balneario de Marienbad, es decir, de la época de *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Las fuentes son: el *Libro sobre el excelso arte de los maestros cantores*, de Johann Christian Wagenseil, de 1697, la obra de teatro *Hans Sachs*, de Johann Ludwig Deinhardstein, y el *Singspiel* homónimo de Lortzing, la *Historia de la literatura nacional alemana*, de Gervinus, el estudio *Sobre el antiguo canto de los maestros alemanes*, de Jacob Grimm, así como la narración

de E. T. A. Hoffmann *El maestro Martin y sus compañeros*. ¿De dónde sacó tiempo Wagner para leer todo esto? «Así como en Atenas una tragedia era seguida por una obra satírica, de repente [...] me vino a la cabeza la idea de una obra cómica que se podía vincularse como contrapunto satírico a mi «torneo de cantores en el Wartburg»», dice en 1851 en *Una comunicación a mis amigos*. El segundo borrador en prosa se hace esperar diez años. Parece que Wagner no se volvió a acordar de su ópera cómica hasta 1861, después de la debacle de *Tannhäuser* en París. En enero de 1862 el texto está terminado, y en octubre de 1867 concluye la partitura. Al final, *Los maestros cantores* no son tan solo la réplica en forma de sátira a *Tristán*, sino también su antídoto. El narcótico cromático más potente de la historia de la música es seguido por el correspondiente desintoxicante, por así decirlo.

El 21 de junio de 1868, *Los maestros cantores de Nuremberg* se estrena en Munich. Wagner asiste sentado junto a Luis II en el palco real del Nationaltheater y es aclamado efusivamente.

Reparto y orquesta

El conjunto de cantantes es enorme: desde el jabonero al estañero pasando por el abacero y el calcetero, son doce los maestros artesanos, de entre los cuales destacan el zapatero Hans Sachs (barítono) y el orfebre

Veit Pogner (bajo), padre de Eva. Eva (soprano), también llamada Evita en la obra, y Walther von Stolzing (tenor), un caballero francón, forman la pareja noble con arreglo a las convenciones operísticas, y Magdalena (mezzosoprano), el aya de Eva, y el despabilado David (tenor), el aprendiz de Sachs, componen la réplica en un nivel inferior. El coro se reparte, en grandes *tableaux*, entre otros aprendices y oficiales, muchachas del pueblo llano, ciudadanos y ciudadanas de todos los gremios. Todas esas masas son lo que hay que mover sobre el escenario.

La orquesta de *Los maestros cantores* no es grande, pero puede sonar muy pesada y, sobre todo, a un volumen muy alto. Ahí está el problema. Dos flautas además de *piccolos*, prescribe Wagner, oboes, clarinetes y fagots por dos, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba bajo, timbales, bombo, platillos, triángulo, carillón, arpa y arpa de acero o «arpa de Beckmesser», y unas cuerdas bien nutridas (16, 16, 12, 12, 8). En escena pide varias trompetas y trompas, un órgano, tambores y, para el finale del segundo acto, un «cuerno de sereno».

Argumento

Las coordenadas espacio-temporales son: Nuremberg a mediados del siglo XVI.

Primer acto: en la iglesia de Santa Catalina, la misa toca a su fin. Walther von Stolzing, que pretende conse-

guir el derecho de ciudadanía en Nuremberg, se ha enamorado la víspera de Eva, la hija del orfebre Veit Pogner, en cuya casa ha sido acogido como huésped. Ella le explica que se casará con el que venza el concurso de canto convocado para el día siguiente, o que, de no ser él, permanecerá soltera para siempre. La iglesia se prepara para una reunión de los maestros cantores, Stolzing se presenta como nuevo pretendiente de Eva («Junto al hogar») y previamente tiene que cantar a modo de examen. A Sixtus Beckmesser, el escribano de la ciudad, que también se las promete felices, le toca ejercer de «marcador»: debe señalar todos los errores que, con arreglo a las leyes del canto, se cometan. Al final, el juicio es unánime: Stolzing, el hidalgo, queda «suspendido y rechazado!».

Segundo acto: en un callejón entre las casas de Pogner y Hans Sachs. David le cuenta a Magdalena cómo le ha ido a Stolzing en el examen, mientras Eva intenta saber más a través de Hans Sachs. Este coquetea con ella («Qué bien huelen las lilas»). Cuando aparece Stolzing, los amantes deciden desentenderse del juicio de los maestros y huir. En un arranque de determinación, Eva se pone las ropas de Magdalena, pero Sachs, que atiende incansable a su oficio, impide su fuga. Entonces se presenta Beckmesser para ofrecer una cancioncilla a Eva («Veo despuntar el día»). El martilleo del zapatero y el canto de-

safinado de Beckmesser acaban por despertar a los vecinos. David cree haber sorprendido a Magdalena en una cita con Beckmesser, y la escena degenera en una pelea multitudinaria. Cuando el sereno hace su ronda a medianoche, el tumulto ha cesado.

Tercer acto: en el taller de zapatero de Sachs, la mañana del día de San Juan. Sachs pasa revista a los sucesos de la noche anterior («¡Locura, locura! ¡Por todas partes locura!»), David le recuerda las obligaciones del día. Stolzing cuenta lo que ha soñado y, con la ayuda de Sachs, transforma el sueño en canción («Brillante en la rosada luz de la mañana»). En la creencia de haber dado con un «poema de Sachs», Beckmesser, sin que se note, roba el papel en que está escrito el texto a vuela pluma. Sachs bautiza la canción de Stolzing con el nombre de «Dichosa interpretación de un sueño matutino», y los amantes y el maestro artesano, junto con David y Magdalena, se funden en un quinteto («Dichosa como el Sol»). Cambio de escena: la pradera de la fiesta y, deambulando por ella, los gremios, los aprendices y los maestros. Beckmesser abre el certamen con la canción que ha robado. Al haberla memorizado mal, se convierte en blanco de todas las burlas. Stolzing, cantando la versión correcta, gana el concurso y se alza con la mano de Eva. Cuando Sachs, por último, le habla de la responsabilidad de los maestros para con el arte, el hidalgo,

vacilante al principio, acepta ser admitido en su corporación («honrad a vuestros maestros alemanes»).

Para mí, *Los maestros cantores* son un alegato a favor de la tolerancia. El final de la ópera es muy interesante y, por desgracia, a menudo malinterpretado. «Todos los presentes se unen al canto del pueblo», anota Wagner, y yo no entiendo eso para nada como una unanimidad impuesta, como un «baño medicinal en Do mayor» (en la expresión del director de la primera representación, Hans Richter), sino como una profesión de fe colectiva. Stolzing ha cantado una canción que va contra las reglas tradicionales. Pese a ello, todos están de acuerdo en que es el vencedor. Son conscientes de que solo se pueden conseguir las cosas colaborando, y no enfrentándose. Visto así, *Los maestros cantores* podrían entenderse como una ópera sobre la integración. Stolzing es el forastero que canta «mal», con un trasfondo de noble emigrado, pero acaba siendo admitido en la sociedad burguesa, y la transforma de inmediato. Los maestros artesanos tienen que abandonar sus rígidos prejuicios si quieren llegar a algún sitio. Y como lo político también coincide siempre con lo privado, Wagner da una vuelta de tuerca más al conflicto: también Hans Sachs tiene que ceder y aceptar que Evita no lo ama a él, el viudo, sino al caballero extranjero. Peor aún: tiene que encargarse —«Aquí lo que importa es el arte»— de que

ese caballero gane, sacrificando así sus intereses personales y sus sentimientos. La reminiscencia de *Tristán* en el tercer acto es de lo más significativa; Sachs habla con Eva y deja claro, sobre a todo ante sí mismo, lo poco que faltó para que el desenlace fuera otro:

→ Mi niña:
de Tristán e Isolda:
conozco una triste historia
Hans Sachs fue inteligente, y nada
quiso de la dicha del rey Marke. —
Era el momento de encontrar a la persona
[adecuada,
¡si no, al final habría irrumpido yo!

Queda la interesante cuestión de qué es lo que ocurre con Beckmesser. Con la canción robada, el escribano municipal ha hecho el más espantoso de los ridículos, «carcajadas atronadoras» le persiguen por la pradera de la fiesta, al final se marcha encolerizado y «se pierde entre el pueblo». Para mí esto significa que Beckmesser se queda, sigue allí, de manera que no se deshacen de él como Kaspar en *El cazador furtivo* («¡Arrojad a ese monstruo a la Garganta del Lobo!») ni lo asesinan como a Mime en *Sigfrido*. *Los maestros cantores* no es en absoluto una obra agresiva o malintencionada, eso es algo que la música no avala, para ello Wagner tendría que haber dispuesto una instrumentación muy diferente, algo que sin duda habría podido hacer. Ciertamente que al final del segundo acto hay una violenta pelea, con sus chi-

chones y heridas, pero el tono es increíblemente irónico, increíblemente cómico. ¿Cómo puede ser, si no, que la ira popular se descargue en un rígido contrapunto y nada menos que adoptando la forma de una fuga? Sin duda, hay una fuerte agitación en esa «burguesía artesana», como la llama el propio Wagner, hay ofuscaciones y tonos sombríos, miradas al abismo. Pero al final pesa más lo alegre, lo ligero, lo festivo, y si en la actualidad no somos capaces de verlo y oírlo, no debemos reprochárselo a *Los maestros cantores*, sino a nosotros mismos.

Música

Los maestros cantores es la ópera festiva alemana por excelencia. Una vez más, el arte reflexiona sobre sí mismo —¿típico de Wagner, típico de los alemanes?—, y lo hace de una manera abiertamente contradictoria, al menos a primera vista. La constelación de personajes alude a la *opera buffa* italiana y a la *Spieloper* alemana, los tres grandes *tableaux* finales son una reminiscencia de la *grand opera* de Meyerbeer, y, en general, todo el conjunto tiene que sonar, si creemos a Wagner, como un «Bach actualizado», tan «viejo» y «sin embargo tan nuevo». Para lograrlo, Wagner prescinde aquí por primera y última vez de todos los dioses, todos los héroes ultraterrenales y todos los motivos míticos. Los personajes de *Los maestros cantores* son personas de carne y hueso, plenamente burgueses y

civilizados. Y la mezcla funciona. La mezcla de realidades ficticias y tradiciones sutiles, de lo auténtico y lo falso, del molde y la pieza, que hace de esta una partitura inteligentísima. De ahí lo largo de la lista de teatros de ópera que se inauguraron o rein-auruguraron con *Los maestros cantores*: el Prinzregententheater de Munich en 1901, la Ópera de Nuremberg en 1905, la de Friburgo en 1949, el Nuevo Bayreuth en 1951, la Staatsoper de Berlín en 1955, la Ópera de Leipzig en 1960, el Nationaltheater de Munich en 1963, el Teatro Aalto de Essen en 1988, y ojalá muchas más en el futuro.

La sensibilidad artística de Wagner se pone especialmente de manifiesto en el monólogo de las lilas de Hans Sachs en el segundo acto:

→ Lo siento
y no puedo entenderlo;
no puedo retenerlo, pero tampoco olvidarlo;
y si pretendo abarcarlo, no puedo medirlo.

El arte es «inconmensurable», nos está diciendo, y solo puede ser así si es consciente de su efecto y viene del corazón. De esta tensión, de este enfrentamiento de fuerzas se alimenta, en mi opinión, el misterio de Wagner. *Los maestros cantores* es la ópera en la que lo tematiza. Hans Sachs es su «autorretrato como clásico», en palabras de Car Dahlhaus. Un personaje imponente, artista y artesano, zapatero y poeta en una misma persona; los paralelismos son evidentes.

Pero ¿qué significa musicalmente hablando la ambientación a principios de la Edad Moderna? El preludio podría pasar, con su contrapunto triple, por una obertura barroca, la escena de la pelea es técnicamente un doble *fugato*, la polifonía desempeña un papel muy importante; resumiendo: todo es, en el buen sentido del término, muy arcaico, muy arcaizante. Escuchad, nos dice Wagner, yo sé lo que hago, sé a qué tradición pertenezco, y ahora os voy a demostrar de lo que soy capaz. A mí *Los maestros cantores* me recuerdan a *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss: porque, en ambos casos, detrás de lo aparentemente sencillo se esconde el mayor refinamiento, y porque a lo «ingenuo» solo se le puede dar forma desde un espíritu «sentimental». Así como Strauss introduce el vals en la época de María Teresa de Austria, el mundo de *Los maestros cantores* lleva el sello del siglo XIX. Por ejemplo, en el siglo XVI en Nuremberg no había lilos, como mucho había saúcos, ¡así que habría que hablar, en su lugar, del monólogo del saúco de Sachs! ¿Y cómo es que es precisamente un noble, Walther von Stolzing, quien les enseña a los maestros el verdadero arte? Esto no concuerda ni con el espíritu patriótico de los años que preceden a 1871, ni con las convicciones profundamente revolucionarias de Wagner. Y sin embargo, de alguna manera sí concuerda. La vida, en fin, no está exenta de contradicciones.

«El arte, para ser arte, tiene que esconder su condición artística y aparecer como algo perteneciente a la naturaleza», dice Carl Dahlhaus. Es una frase acertadísima. A *Los maestros cantores* no se les nota en un solo compás su factura y su montaje, todo fluye con aparente naturalidad, incluidos los cuarenta y cinco (!) *Leitmotive*. Puede parecer una locura, pero esta partitura es tan lógica que es posible transcribirla al dictado. Por eso soy de la opinión de que el director no necesita ningún «concepto» para *Los maestros cantores*. Simplemente hay que exponerse conscientemente a su humor, su ingenio, sus triquiñuelas.

Tomemos como ejemplo el preludio del tercer acto con su cantinela del violonchelo, sombría, desapareciendo, cautiva, en la nada. ¿Qué clase de música es esa? ¿Lo opuesto al ambiente festivo de la pradera al que precede? ¿El sótano del alma? ¿El dolor de cabeza colectivo tras la pelea nocturna? «Filosofía Biedermeier», dice Thomas Mann. Y es que el principio del tercer acto es el mundo de Hans Sachs, mucho más que el taller de zapatero y el aroma del saúco: la reflexión es la verdadera ocupación del maestro artesano, rendirse cuentas a sí mismo, fantasear, escribir poesía, cantar, con el fin de conferir claridad a la vida. «Melancólico y profundamente risueño» es como Ernst Bloch define este estado de ánimo. ¿Y cómo encuentra Wagner la salida de esa introversión? Primero

llega Stolzing con su canción, su «interpretación de un sueño matinal», luego el quinteto y, por último, la grandiosa transición a la pantomima de Beckmesser, esa escena en la que el escribano municipal se apodera del poema ajeno. Llega gimiendo y cojeando, como si Wagner hubiera introducido en la composición cada uno de sus moretones, restos del motivo de la pelea se entremezclan con su fallida cancioncilla del segundo acto, suena la canción de zapatero de Sachs, la sombra de Stolzing llena el espacio: la vida es un pastiche inmisericorde, es parodia y verdad al mismo tiempo. Y la música se comporta de un modo más progresista, más clarividente que nunca. Pero eso ocurre con frecuencia en Wagner: que los malos y difíciles, los Ortrud, los Beckmesser y los Klingsor tienen la música más audaz.

Esa superposición de distintas capas de realidad también se puede ver en la pradera de la fiesta. Circulan los estandartes, «streck, streck, streck!» («¡jestira!, ¡jestira!, ¡jestira!»), «Meck! Meck! Meck!» («¡balad!, ¡balad!, ¡balad!»), «Beck! Beck! Beck!» («¡coced!, ¡coced!, ¡coced!»), cantan los artesanos, la gente baila, suenan tambores y trompetas. Un *tableau* de trescientos sesenta grados en un brillante Do mayor, en cuyos momentos álgidos no se encontrará ruptura ni duda alguna. Wagner no ha reparado aquí en gastos, y eso abrió la posibilidad a una recepción problemática.

Enseguida, *Los maestros cantores* se consideraron como la ópera del Tercer Reich. Se hicieron célebres, sobre todo, las representaciones de 1933 en Bayreuth, a las que asistieron Hitler y Goebbels, y de 1935 en Nuremberg, en su calidad de «espectáculo con ocasión del Congreso de la Libertad». ¿El juego tradicional-historicista de Wagner como premonición nacionalista?

Me han preguntado muchas veces cómo puedo dirigir *Los maestros cantores* en Nuremberg o en Bayreuth, y mi respuesta siempre ha sido la misma: ¡pues estupendamente! En primer lugar, la recepción de *Los maestros cantores* no se ha quedado parada en los años treinta del siglo xx, y, en segundo lugar, no se puede obligar a un artista a dejarse dictar y alterar su opinión sobre una obra por la historia de la recepción de la misma. Es necesario saber quién se ha adueñado del arte, cómo y cuándo, de eso no hay duda, pero uno también tiene que ser fiel a su propia experiencia y recepción. Y la mía, como es natural, es muy diferente de la de 1933 o 1935.

A propósito de Bayreuth: el Festspielhaus no es, una vez más, el lugar más adecuado para representar *Los maestros cantores*. La jerarquización escalonada de los instrumentos en el foso se adapta con dificultad al intrincado estilo *parlando* de esta partitura. Hay pasajes que en la Colina Verde resultan absolutamente insa-

tisfactorios; la escena de la pelea, por ejemplo, nunca tiene la suficiente transparencia, sencillamente porque todas esas notas pequeñas pierden intensidad bajo la cubierta del foso. No obstante, Bayreuth es, al mismo tiempo, el lugar donde la ligereza y la poesía de la partitura pueden encontrar mejor acomodo. La atmósfera de sueño de una noche de verano del segundo acto, el taller de zapatero del tercero, en ningún lugar eso suena tan vibrante, tan mágico, con tanto aroma a lilas como en el Festspielhaus. Es una compensación.

Grabaciones

Con sus cuatro horas y media de duración, *Los maestros cantores* está lejos de ser una pequeña ópera cómica. El director tiene que ordenar muy bien la orquesta, y existen varios peligros. Primero: uno es joven y cree que tiene que dirigir de memoria, pero ¡qué fácil es en ese caso cometer errores! En la cancioncilla de Beckmesser del segundo acto, con todas esas interrupciones e intromisiones, y sobre todo en la pantomima del mismo Beckmesser del tercer acto, hay muchas cosas que pueden torcerse de modo fatal. Es preferible concentrarse en encontrar el *tempo* adecuado para la pantomima. Segundo: uno dirige el preludio como en un concierto, como una propina, y, al hacerlo, malgasta demasiada energía. Y tercero: uno ignora la refinada, mendelssohniana intensidad del preludio

y la sustituye por un volumen altísimo y una fuerza explosiva; a renglón seguido será muy difícil conseguir que la orquesta vuelva a sonar más suave durante todo el primer acto. El principio, la primera escena después del coral, muestra lo muy necesario que es esto. Los rápidos intercambios de palabras entre Stolzing y Eva, Eva y Magdalena, tienen que ser fluidos, y por eso mismo casi nunca son precisos. «¡Quedaos! – ¡Una palabra! ¡Una sola palabra!», «¡Mi pañuelo! ¡A ver! ¡Está aquí acaso!»: puro teatro cantado, puro Lortzing. Y Wagner indica en la partitura permanentemente *forte*, ¡eso es imposible! Seguramente las orquestas de la época no tocaban a un volumen tan alto como hoy, esa es mi algo simplona explicación. En la actualidad, en pasajes como estos hay que moderar bien la relación entre el escenario y el foso.

Y no hay que perder de vista el perfil global: el primer acto es de una dificultad infernal, tanto técnica como manual (y por eso también es el que más veces se ensaya); el segundo es el núcleo dramático, el centro, una delicada obra maestra; el tercero es tan largo, casi dos horas y media, que lo deja a uno físicamente exhausto. Lo único que le puede salvar a uno y mantenerlo a flote es el ejercicio tranquilo del oficio de *Kapellmeister*. De ahí que a mí me gusten sobre todo las grabaciones de los grandes *Kapellmeister* del pasado: Hermann Abendroth y Wilhelm Furtwängler en

el verano bélico de 1943 en Bayreuth, Rudolf Kempe en 1951 en Dresde, Hans Knappertsbusch en 1955 en Munich, Fritz Reiner ese mismo año en Viena, así como la atenta grabación en estudio de Karajan, de nuevo con la orquesta de Dresde, en 1970. Las grabaciones más recientes adolecen, como la de Eugen Jochum con la orquesta de la Deutsche Oper de Berlín en 1976, de un criterio innecesariamente efectista en la elección del reparto (Plácido Domingo como Stolzing), o bien presentan, como la de Wolfgang Sawallisch en 1993 con la Bayerischer Staatsorchester, una excesiva lentitud. El director de *Los maestros cantores* tiene que ser capaz de hacer, y querer hacer, las dos cosas, en eso reside la dificultad: tener humor, un rápido ingenio y no tener miedo a la melancolía y el *páthos*, ser riguroso en el contrapunto y dúctil en los *tempi*.

También es legendaria la grabación del Festival de Salzburgo de 1937, bajo la batuta de Arturo Toscanini. Tiene elasticidad, respira, de eso no hay duda, y la manera en que Toscanini recoge el tono conversacional de Wagner, la naturalidad y la precisión con la que articulan sus cantantes (Hans Hermann Nissen como Sachs y María Reining como Eva), son grandiosas. Yo personalmente echo un poco en falta la densidad atmosférica entre las notas, la bruma (lo cual también se puede achacar a la malísima calidad técni-

ca de la grabación). Hasta entrados los años sesenta, los papeles de *Los maestros cantores* se asignaban a cantantes con voces más bien pesadas: a Nissen como Sachs lo siguieron Paul Schöffler (con Abendroth, Knappertsbusch y Reiner), Jaro Prohaska (con Furtwängler), Otto Edelmann (con Karajan en 1951 en Bayreuth) y Ferdinand Frantz (con Kempe en dos ocasiones). En 1970, Karajan acomete el intento de hacer justicia a la transparencia camerística también en la elección de los cantantes, con voces consecuentemente líricas (Theo Adam es Sachs, René Kollo es Stolzing, y Peter Schreier sin duda el mejor David de la historia de las grabaciones en disco). Esta estética ha creado escuela, con razón, reflejándose también en grabaciones más recientes con Georg Solti o Daniel Barenboim. Sin embargo, a rasgos generales, los problemas a la hora de elegir los cantantes no han disminuido. Encontrar actualmente un Sachs cuya voz tenga la estatura adecuada, que se haga con la retórica del papel y mantenga la calma interior, es difícil. Lo mismo vale para Beckmesser (¡para el que Cosima Wagner eligió en 1888 a un actor!) y Stolzing.

Los maestros cantores, además, nos pone a los músicos ante un espejo: lo que aquí sale bien, sale bien con todo Wagner. Con lo temprano y con lo tardío, con lo juvenil e inexperto y con lo maduro y magistral.

CHRISTIAN THIELEMANN



BAYREUTH 2017: EL FESTIVAL DEL EQUILIBRIO

Miguel Ángel González Barrio

Crónica publicada en la revista *Scherzo*, 2017

Comentaba en el número de julio-agosto de *SCHERZO* que la edición de este año del Festival de Bayreuth parecía buscar el equilibrio perdido tras unos años en los que prevalecieron la originalidad o el carácter innovador de las puestas en escena sobre la calidad de los repartos. El regreso de cantantes ausentes durante muchos años (caso de René Pape o Anne Schwanewilms) o la presencia de cantantes consagrados, aunque no cuenten entre los más famosos o de moda (caso de Michael Volle o Johannes Martin Kränzle), parecía apuntar en esa dirección. A mi juicio algo se ha conseguido, repartos por lo general cohesionados, con pocas fisuras, junto a puestas en escena que no dejan indiferente a nadie.

Maestros cantores, *Tristán e Isolda*, *Parsifal* y *El anillo del nibelungo*, esto es, los siete dramas musicales de Richard Wagner, conformaban la presente edición. *Maestros*, el estreno de este año, sorprendió a todos y seguirá dando que hablar en próximas ediciones. La mayor virtud del *Parsifal* de Uwe Eric Laufenberg es que la es-

cena no estorba. Algunos la encuentran aburrida, pero personalmente lo achaco a las batutas. Hartmut Haenchen no pasa de correcto. Y Marek Janowski, «superjanowski», que se hizo cargo de una función por enfermedad de Haenchen, tampoco dejó una gran impresión. Creo que este *Parsifal* se verá de otro modo en 2018, cuando en el foso esté Semyon Bychkov. Ya puede verse de todos modos en DVD, pues se grabó el año pasado. Un año después, Andreas Schager ha sustituido a Klaus Florian Vogt, centrado en Walther von Stolzing. Ha sido el único cambio. El *Tristán e Isolda* de Katharina Wagner prosigue su triste andadura. La producción no ha experimentado cambios, y sigue sin convencer a nadie. Al menos los resultados musicales compensan. Se despidió el controvertido *Anillo* de Frank Castorf, un *capolavoro* teatral que podría haber sido algo memorable si a Castorf le interesase la ópera un poco más que él mismo y su concepto del teatro (y de sí mismo). Pero sigue empeñado en su guerra particular contra el burgués y preocupado por el ca-

pitalismo. Ni que fuera contemporáneo de Wagner... Con todo, creo que con el tiempo se añorará esta espectacular producción, por mucho que a veces nos preguntemos dónde está el *Anillo* de Richard Wagner. ¿No pasó ya con el *Anillo* de Chéreau (y Boulez)?

Juicio a Wagner

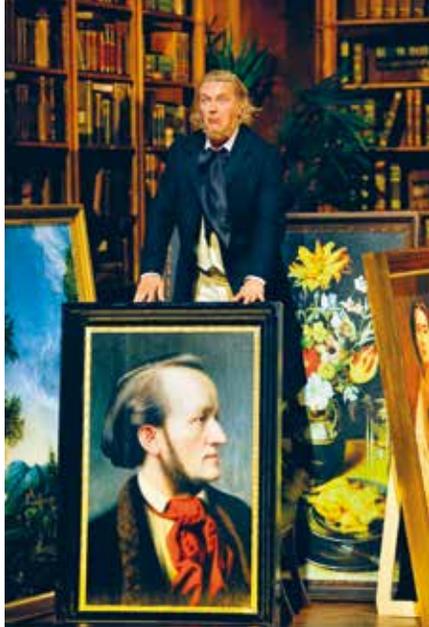
Había una expectación rayana en el morbo por ver qué hacía el australiano Barrie Kosky, director de la Komische Oper de Berlín, y primer director de escena judío en presentarse en el Festival de Bayreuth, con *Los maestros cantores de Nuremberg*. No es cierto que sea la primera vez que alguien no perteneciente a la familia Wagner dirige *Maestros Cantores* en Bayreuth, como se ha podido leer en algún medio (por ejemplo en el blog *Slipped disc*, de Norman Lebrecht): que se sepa, ni Heinz Tietjen ni Rudolf Hartmann pertenecían a la familia. A toro pasado ¿acaso podía Kosky hacer algo distinto a lo que hizo, incidir en el antisemitismo de Wagner,



convertirlo en protagonista de su ópera *cómica*, ridiculizar sus excesos y exponerlo por sorpresa, en una jugada maestra, para ser juzgado por un jurado *cualificado*, el público del Festival de Bayreuth? Mientras en los jardines del Festspielhaus una sobria exposición rendía homenaje a los artistas judíos expulsados de Bayreuth por la llegada del régimen nazi, dentro de la sala tenía lugar un acto de reparación.

El primer acto comienza en la biblioteca de Wahnfried (de nuevo Wahnfried, como en el reciente *Parsifal* de Stefan Herheim), donde ya desde la obertura asistimos a una escena doméstica que bien pudo ser descrita por Cosima en sus *Diarios*. Se nos informa de que la escena tiene lugar en el verano de 1875 (la mención a la temperatura exterior arrancó las carcajadas del público). Los protagonistas de esta escena son, como pronto averiguamos, los personajes de la obra: Hans Sachs, caracterizado como Wagner; Eva, como Cosima; Beckmesser, como Hermann Levy, el director judío que estrenó *Parsifal* y sufrió constantes humillaciones por parte del compositor; y Pogner como Liszt. En un golpe genial, de la



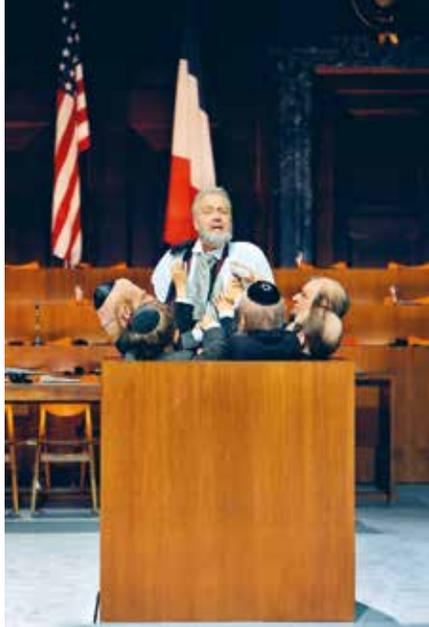


tapa del piano salen varios personajes, todos caracterizados de Wagner de distintas edades y tamaños, entre ellos David y Walther von Stolzing. El coral con que da comienzo la primera escena se transforma en una ceremonia religiosa íntima en la que los asistentes se burlan de Levy, que se niega a persignarse o arrodillarse. Todo el primer acto transcurre en un tono de comedia irreverente hasta que al final, en un espectacular giro, la biblioteca

de Wahnfried se transforma en la sala del Palacio de Justicia donde tuvieron lugar los juicios de Nuremberg en 1945, presidida por las banderas de las cuatro potencias aliadas, EE.UU., Rusia, Inglaterra y Francia, y Sachs/Wagner queda solo en escena, junto al atril de los acusados.

Los actos restantes transcurren en el mismo escenario, la mencionada sala del Palacio de Justicia. En el segundo el decorado es mínimo (la parquedad del atrezzo recuerda de lejos, y sin su simbolismo figurativo, a los «Maestros sin Nuremberg» de Wieland Wagner), apenas un sillón, una banqueta, el omnipresente atril, y el suelo está recubierto por una manta de césped artificial. La pelea nocturna es aquí una suerte de pogromo: Beckmesser recibe una paliza de la muchedumbre violenta bajo un retrato de Wagner, y le colocan una grotesca máscara que representa a un judío con la fisonomía que peyorativamente le atribuye el antisemitismo más rancio: nariz aguilena, barba, mirada torva y kipá con la estrella de David. Máscara que, en forma de gigantesco globo, surge del atril y se infla hasta ocupar buena parte del escenario. Al caer el telón se oyeron protestas aisladas, rápidamente acalladas por los gritos de «¡bravo!». Kosky tenía razón: el tema judío sigue sin estar del todo cerrado. El tercero es un fascinante ejercicio de dirección teatral. Poco importa que el escenario sea la mencionada





sala del Palacio de Justicia, o que el ecléctico y vistoso vestuario de Klaus Bruns combine ropajes medievales con vestimentas decimonónicas o del siglo XX (los policías militares), tal es la magia del teatro de Kosky, completamente imbricado con la música, y de *Maestros cantores*. El emotivo final da sentido a todo el montaje: Sachs/Wagner, solo, abandonado por todos, pronuncia con ardor su arenga en el atril de los acusados, de

cara al público. Sobre los compases finales, avanza desde el fondo un estrado con una orquesta y un coro («¡Honrad a los maestros alemanes!»). Sachs/Wagner se vuelve y dirige su propia música. A Wagner le redime su música. Una idea que ronda la cabeza de muchos aficionados, expresada artísticamente y de una forma exquisita. Kosky ha superado su problemática relación con Wagner en general, y con *Maestros cantores* en particular. ¡Y de qué manera! El éxito final fue apoteósico. En Alemania, en el Festival de Bayreuth, un director judío colocó al público frente a un espejo incómodo y su *provocación* fue acogida con entusiasmo.

La visión de Kosky, de una comicidad irresistible, tuvo un cómplice necesario en el director musical de la velada, Philippe Jordan, director de la Ópera de París y próximamente de la de Viena. Gran conocedor de la partitura, aligeró las texturas y ofreció una lectura diáfana, lírica, fluida, sin detalles «originales», mimando a los cantantes. Alternó la chispeante ligereza con la honda emotividad (preludio del tercer acto, monólogo de la ilusión). En sintonía con la *regie*, eliminó todo atisbo de monumentalidad y ceremonia en el coral «Wacht auf!» (igualmente resultó conmovedor, como la respuesta emocionada de Sachs), que en su debut en 2000 Thielemann convirtió en carta de presentación.



El reparto vocal, muy cohesionado, estuvo a la altura. Destacó ante todo el veterano Michael Volle, Sachs de nuestros días, de voz algo fatigada y no especialmente bella, pero cuya identificación con el personaje (con los personajes, tanto Sachs como Wagner) es total y respira verdad escénica. A similar altura rayó otro veterano, Johannes Martin Kränzle, actor extraordinario, dominador de todos los resortes, teatrales y canoros, necesarios para construir un Beckmesser ideal (*keiner Besser*). Y un Levy hilariante. Klaus Florian Vogt, el héroe de Bayreuth en los últimos años, juega en casa como quien dice y se atreve con todo. Walther de buena presencia escénica, se mostró seguro, con la voz bien proyectada, pero se echó en falta más expansión en el agudo y mordiente. Brilló como siem-

pre en los pasajes más líricos. Anne Schwanewilms decepcionó como Eva. Vocalmente tocada (¿será decadencia o es una crisis pasajera?), pasó muchos apuros y sonó casi siempre incómoda en el papel, mostrándose poco afortunada en el Quinteto. Poco queda de aquella emisión pura y los sonidos aflautados. En el terreno estrictamente vocal, aunque también convenció como actor, el cantante más en forma fue sin duda Günther Groissböck, Pogner/Liszt de lujo, de voz noble. Completaron el reparto Daniel Behle, David de bolsillo, vocalmente irrelevante más persuasivo en escena, y la pluriempleada Wiebke Lehmkuhl, Magdalene vivaracha y juvenil, vocalmente sólida. El coro del Festival, preparado por Eberhard Friedrich, sigue estando a la altura de su fama. Sus intervenciones fueron prodigiosas.

Parsifal en Irak

Richard Wagner concibió su última obra escénica con la peculiar acústica del Festspielhaus en mente. El *Parsifal* de Uwe Eric Laufenberg, estrenado el pasado año y ya en DVD, fue diseñado originalmente para la Ópera de Colonia y ha terminado en Bayreuth. Cosa rara en los anales del Festival, pero había que hacer algo, y rápido, tras despedir al artista Jonathan Meese, responsable inicial del nuevo *Parsifal* (¿Cómo sería la cosa para que Katherina prescindiera de sus servicios! La razón oficial fue estrictamente financiera). Por un capricho del destino, el *Parsifal* de Meese ha terminado en Viena: se llama *Mondparsifal Alpha 1 – 8* y la música es de Bernhard Lang. Han leído bien, de Lang, no de Wagner; por una vez el responsable escénico ha sido honesto: monta su obra con una música nueva, no parasita una obra maestra añeja. ¡Que sigan el ejemplo!

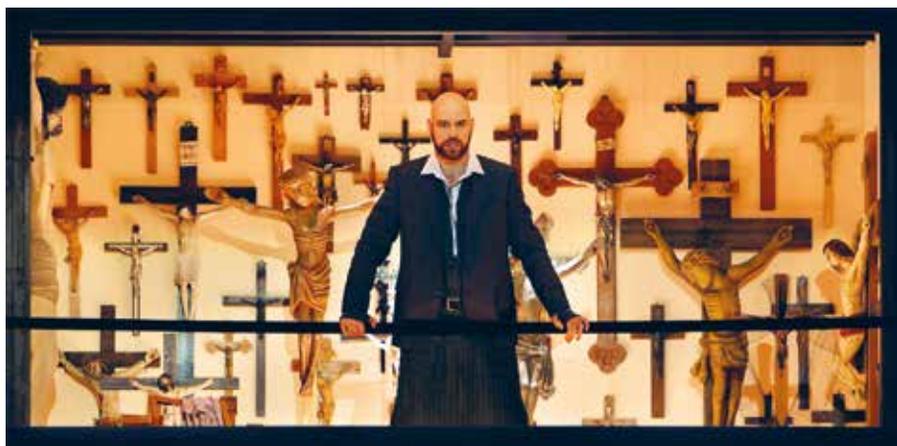
Después del esperpento que perpetró Christoph Schlingensiefel y la complejidad del caleidoscópico montaje de Stefan Herheim, la propuesta de Laufenberg, con sus libertades y detalles polémicos, se ve como algo convencional. Uno tiene la sensación de haber visto ya este *Parsifal*, entero o a trozos, repartidos en otras producciones. El primer acto tiene lugar en Irak, en un monasterio cristiano dañado por las bombas y protegido por fuerzas occidentales, quizá esta-



dounidenses, que acoge a un grupo de refugiados locales (cristianos perseguidos por yihadistas, se supone). Tras una escena de la transformación banal y poco imaginativa (un *zoom* nos lleva, en una proyección, de Irak al espacio exterior), en la ceremonia del Grial asistimos a la crucifixión de Amfortas, que aparece ataviado como Jesucristo, con corona de espinas y paño de pureza incluidos. Los presentes beben su sangre («nehmet hin mein Blut»), detalle habitual en producciones recientes.

En el segundo acto, el jardín mágico de Klingsor se encuentra en territorio hostil (¿quizá controlado por el ISIS?). El mago es un musul-

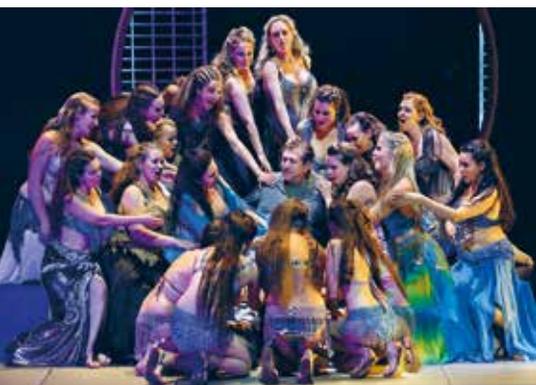




mán, o un converso, paranoico, que colecciona crucifijos, posiblemente arrebatados a los «caballeros del Grial» que han caído en sus manos. El jardín está dominado por una lujosa fuente árabe decorada con azulejos, en la que las Muchachas Flor, inicialmente de riguroso negro y con hiyab, después transformadas en danzarinas del vientre, acaban bañándose con Parsifal, un soldado estadounidense, un invasor. Cuando Parsifal arrebatata la lanza sagrada a Klingsor, inopinadamente la rompe y

forma una cruz con los fragmentos. En el tercero asistimos a un gesto que quizá sea el resumen de la concepción de Laufenberg y su dramaturgo, Richard Lober: Parsifal deshace la cruz y arroja los fragmentos de la lanza al ataúd de Titurel. Los presentes en la ceremonia, representantes de las tres religiones monoteístas, le siguen y arrojan los símbolos religiosos. La redención viene no por la religión, sino por la superación de las creencias religiosas, germen del mal.

El reparto fue excelente. Georg Zeppenfeld, bajo de graves algo endeble y engolados, compuso no obstante un Gurnemanz imponente, matizado, de voz noble. Un digno heredero de Hans-Peter König y René Pape. Igualmente notable fue el Amfortas del musculado y talentoso bajo-barítono americano Ryan McKinny, cantante fino, con detalles de clase, y espléndido actor. Su monólogo del tercer acto («Ja, wehe, wehe!





Weh' über mich!») fue sobrecogedor. Andreas Schager reemplazó a Klaus Florian Vogt, centrado este año en el Walther de *Maestros cantores*. No me gustó tanto como en el *Parsifal* berlinés de Barenboim, con puesta en escena de Dmitri Tcherniakov, cuya edición en DVD reseñé hace meses en estas páginas (nº 326, febrero de 2017). Ciertamente el papel no da mucho de sí en esta producción, ni siquiera en el segundo acto, pero es



que además le encontré vocalmente incómodo. Quizá prodigarse tanto le empieza a pasar factura. La voz de Elena Pankratova impresiona (soberbio, sensual, «Parsifal, weile!»), pero aún le queda mucho por recorrer para llegar a ser una Kundry memorable. De nuevo, la puesta de Laufenberg no ayuda. Extraordinario el Klingsor de Derek Welton, un Klingsor inquietante y muy bien cantado, sin caer en el histrionismo o la caricatura. Dejó huella también el Titirel de Karl-Heinz Lehner, de voz tonante.

En la función del día 5, la que yo vi, Marek Janowski, el «salvador» del Festival, sustituyó a un indispuerto Harmut Haenchen, que no volverá el año próximo (dirigirá Semyon Bychkov). Si Haenchen es rápido, Janowski lo es aún más: 95' – 60' – 66'. Con esos *tempi*, se pierde necesariamente el tono ceremonial. Janowski extrajo un sonido bellissimo de la estupenda orquesta del Festival e imprimió fluidez a la representación, pero solo en contadas ocasiones afloró la emoción. El primer acto fue plomizo. La música de la transformación sonó tan banal como la parte visual. La cosa mejoró en el segundo acto (aunque el «Amfortas, die Wunde!» fue dramáticamente plano) y en algunos momentos del tercero (encantamientos de Viernes Santo, monólogo de Amfortas, final). Pese a todo, fue muy ovacionado. Sin duda el público quiso recompensar su esfuerzo.



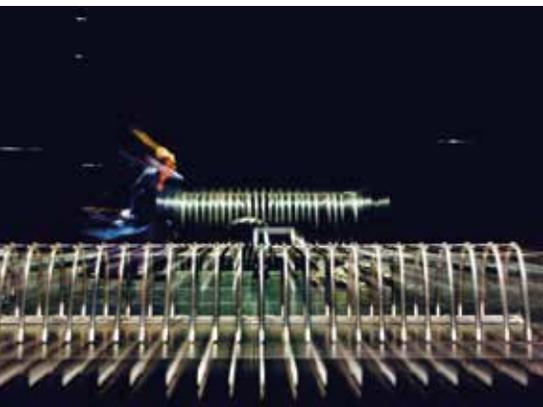
Tristán e Isolda no sale de la UCI

Hace dos años, sesquicentenario del estreno de *Tristán e Isolda* en Munich, se estrenó en Bayreuth una nueva producción, a cargo de Katharina Wagner. En su día fue recibida con frialdad. La puesta en escena, sustentada en espectaculares decorados de Frank Philipp Schössmann y Matthias Lippert y vistosos efectos visuales, parte de unas ideas sobre la obra, algunas ingenuas y aparentemente inocuas, ninguna profunda o reveladora: el filtro carece de importancia; el rey Marke no puede mostrarse comprensivo con la traición de que es víctima; la realidad es restrictiva y no ofrece esperanza. Hay producciones que crecen con el tiempo, experimentan cambios, mejoran. Esta, en lo que quizá es un reconocimiento implícito de que no tiene remedio, sigue exactamente igual dos años después. Reseñé el DVD en el nº 323 de SCHERZO (noviembre de 2016). Como no hay nada nuevo que decir, me cito.

El primer acto se sitúa en un laberíntico y claustrofóbico conjunto de escaleras metálicas (¿el interior de un

barco?), de estética que recuerda remotamente al fantástico mundo de Maurits Escher. Los personajes deambulan escaleras arriba y abajo, tratando de encontrarse. Los movimientos y el ambiente subrayan la separación física y emocional de los personajes. Hasta ahí, bien. Luego, Tristán e Isolda se espían y se escuchan mutuamente. Pese a los esfuerzos de Kurwenal y Brangäne por mantenerlos separados, Tristán e Isolda llegan a tocarse un instante. ¿Qué sentido tiene, entonces, su crucial y demorado encuentro en la quinta escena? El segundo acto es incluso peor. Tristán, Isolda, Brangäne y Kurwenal (!?) están en una mazmorra. El traidor Melot, Marke y sus hombres espían desde lo alto de un muro, y se dedican a deslumbrar con focos a Tristán e Isolda (*Das Licht! Das Licht!*), que se refugian en una improvisada jaima que ambos montan con una capa y decoran con estrellitas luminosas. Infantil y grotesco. Lo mejor: durante el dúo de amor vemos proyectadas en video las figuras de los amantes, envueltas en un halo de luz, avanzando hacia una luz cegadora dentro de sendos túneles. Las figuras se van empequeñecien-

do y rejuveneciendo, hasta terminar siendo una pareja de niños. Un efecto impactante, bellamente realizado. El tercer acto es el más conseguido en conjunto (relativamente: la última escena es desafortunada y está resuelta de forma chapucera). La aparición de diversas Isoldas dentro de tetraedros blancos durante el delirio de Tristán es todo un acierto, lo único memorable de una producción carente de ideas. Añado: es enternecedor reparar en que, en el segundo acto, se emplean como elementos escénicos unas misteriosas estructuras metálicas en forma de muelle, que puede verse por todas partes en la ciudad de Bayreuth: se usan para aparcar bicicletas.



Petra Lang hizo que me acordase de Evelyn Herlitzius. Ninguna de las dos es una eximia vocalista, pero Herlitzius es al menos una presencia magnética en escena. Lang estuvo destemplada todo el primer acto, con una voz estridente y de afinación

dudosa, y prosiguió así en la primera escena del segundo. Desde el dúo de amor consiguió controlarse y, muy arropada desde el foso, tuvo buenos momentos, llegando a cantar una notable *Liebsted*. Gould sigue siendo un Tristán sólido y confiable. La voz no es especialmente grata, pero sí resistente, tonante arriba, y frasea con gusto, intenta apianar, cantar a media voz. Lejos de desfallecer, en el tercer acto sus fuerzas parecen inagotables. René Pape volvió al Festival de Bayreuth, tras veinte años de ausencia, para interpretar a un Marke antipático, repulsivo, signo de esta producción. El gran bajo alemán, Marke de referencia en los últimos quince años, la mejor voz con diferencia de todo el elenco, mostró escasa implicación, cantando a ráfagas, con algún problema puntual. Christa Mayer, con Pape la voz de más calidad, caudalosa y cálida, repitió su señorial Brangäne, con una magnífica advertencia (desde la mazmorra) a los amantes en el segundo acto. En el primero, oírla era un bálsamo contra los gritos desaforados de su señora. Iain Paterson fue un Kurwenal solo correcto (su techo como cantante), sin debilidades destacables pero de escasa presencia. Cumplieron sobradamente Raimund Nolte (Melot), Tansel Akzeybek (Joven Marinero y Pastor) y Kay Stieffermann (Timonel).

En el foso, Thielemann fue de menos a más. Tras un preludio que suscitó escasa emoción, estuvo volcánico en



la narración de Isolda, para desplegar todas sus artes en la última escena, intensa, llena de misterio. En el segundo prodigó filigranas tímbricas y *ritardandi* marca de la casa, en un estilo más experimental e indagador pero menos convincente que hace dos años. El tercer acto, una vez más, fue arrebatado, de alto voltaje. Parecía que hubiesen quitado la tapa del foso. Algo pasa con Thielemann en Bayreuth: el público aplaude más a Janowski, y esto solo puede entenderse en clave extramusical.

¿Lo echaremos de menos?

Tras cinco años cosechando abucheos y un rechazo prácticamente unánime, el polémico *Anillo del nibelungo* de Frank Castorf dijo adiós, aunque ¡sorpresa! para el año próximo se han programado tres funciones de *La Walkyria* con dirección musical de Plácido Domingo. Una jugada artísticamente poco fundamentada, pero sin duda muy mediática, que copará titulares, pues, de producirse,

será la primera vez que alguien cante y dirija en el Festspielhaus. El anunciado Matthias Goerne no cantará finalmente Wotan.

Después de rechazar varias ofertas para dirigir ópera, Castorf aceptó dirigir en Bayreuth, según confesión propia, porque Bayreuth es Bayreuth y por vanidad. Conocido por su sempiterna afición a tergiversar y manipular los textos teatrales, fue obligado por contrato a respetar libreto y música. «Pero eso no me impide contar historias que marchen en direcciones opuestas y que, de esa manera, quizás, expresen mejor el contenido de la obra», comentó en 2013. Ir contra la obra para expresar mejor el contenido de la obra. Curioso. Como siempre, el terrorismo artístico precisa fundamentación teórica. Criado en la República Democrática Alemana, mirado con recelo por el régimen comunista, no ha abandonado sus raíces marxistas. En las notas al programa de mano confiesa: «a veces añoro las estructuras totalitarias con las que puede forzarse una sociedad mejor». Sin comentarios. Le preocupa el capitalismo salvaje, que pervierte y malea a la clase obrera. El oro de nuestro tiempo es, según él, el petróleo. Y, presuntamente, el oro negro domina su visión del *Anillo*. Una idea nada original. Y para nada evidente, pues lo que es obvio en *El oro del Rin* (una gasolinera junto a un motel de carretera en los EE.UU. de los años 70) y en *La Walkyria* (un pozo petrolífero en Bakú, Azerbaiyán,



en 1942), en las dos últimas deviene en cuento genérico sobre el perverso capitalismo. Un imponente Mount Rushmore comunista, con las caras de Marx, Lenin, Stalin y Mao, y una fiel reproducción de Berlin Alexanderplatz dominan *Sigfrido*. Es el estado inocente, representado por la DDR de la juventud de Castorf. El sueño se esfumó con la caída del muro. Los guibichungos de *El ocaso de los dioses* parecen regentar un Döner Kebab, y la fachada de la Bolsa de Nueva York, envuelta en una tela gigantesca como las «instalaciones» de Cristo, es una presencia fugaz. El final transcurre en un sórdido paisaje urbano, un oscuro rincón a espaldas de Wall Street. El «sacrificio» de Sigfrido, brutalmente asesinado por Hagen con un bate de béisbol, es inútil. La monumental inmolación de Brünnhilde pasa sin pena ni gloria. No ocurre nada. El mundo sigue su curso. Cómo no, hay también un cajero

automático (el omnipresente símbolo del perverso capitalismo) en el vestíbulo de una sucursal bancaria, refugio compartido por un vagabundo, suponemos local, y una emigrante negra (no podía faltar un emigrante, mejor si es mujer y negra), que son agredidos, ¡no se lo imaginan! por Sigfrido, la bestia rubia, un fascista en toda regla. Dioses, héroes, gigantes... son suplantados por personajes de baja estofa, violentos, vulgares en su opulencia o su deseo de riqueza.





La dirección de escena, haciendo abstracción de lo que esta pretende contar, es excelente. Los cantantes actúan con solvencia, metidos en sus personajes, personajes que por lo general tienen fuerza dramática. Esto, unido a los suntuosos decorados de Aleksandar Denić y el vistoso y ecléctico vestuario de Adriana Braga Peretzki, configura un espectáculo teatral de indudable atractivo. Que esto sea *El anillo del nibelungo* es otra historia. El principal problema de la propuesta de Castorf es que la música no le interesa lo más mínimo. Lo suyo es el teatro y moldear los textos a su antojo. Pero un libreto de ópera no es un texto teatral. Forma una unidad con la música, y si solo se atiende al texto (para estirarlo y manipularlo a voluntad; para contar otra historia, la que realmente interesa al director de escena; incluso para no contar nada coherente, tan solo para mostrar una serie de impactantes cuadros plaga-

dos de ocurrencias, como es el caso) y se obvia la música, las contradicciones y el absurdo son inevitables. Si algo queda claro en este *Anillo*, es la permanente colisión entre lo que sale del foso y lo que se ve en escena. Pasa con Marek Janowski, que ha asegurado dirigir sin mirar la escena, que le repugna, y pasaba también con Kirill Petrenko, director en 2013-2015. Además, Castorf se esfuerza por atentar contra los «grandes momentos», por desviar la atención de la música, bien imponiendo el ruido escénico sobre esta (final del segundo acto de *Ocaso*); bien mediante el uso de invasivas proyecciones de gran tamaño (entre el *reality* frívolo y el falso documental, a veces revelando detalles de la acción, generalmente distrayendo la atención); bien haciendo que, en las escenas a dos, uno de los personajes desaparezca de la vista del espectador; bien desdramatizando la escena, haciendo

que los personajes realicen actos banales, absolutamente ajenos a la obra. Por ejemplo, en el final de *La Walkyria*, mientras Brünnhilde implora a Wotan, este juega con una piel de oso (clara alusión al primer acto de *Sigfrido*) o se va al fondo del escenario, abre una nevera y se prepara una frugal cena. Y, en la escena más protestada, el final de *Sigfrido*, en medio del dúo Sigfrido-Brünnhilde, invaden el escenario un número creciente de cocodrilos (cada año salían más: «como sé que no os gusta, ahí tenéis más»), a los que Sigfrido alimenta, y que juegan con ¡el Pájaro del Bosque! Si Castorf quiere mostrar la incomunicación, la falta de empatía, de sentimientos, del mundo de hoy, lo artísticamente honesto sería que escribiera o dirigiera una obra creada para expresar eso, no arruinar una obra maestra ajena a la que impone su ego ilimitado y su afán provocador. Dentro de cien años se seguirá representando *El anillo del nibelungo* y nadie se acordará de las mamarrachadas de Frank Castorf.

Por razones ignotas, este año se ha contado con tres Wotan diferentes (ya el año pasado hubo dos) y de tres nacionalidades distintas. El británico Iain Paterson, barítono de voz clara y pequeña, resultó a todas luces insuficiente en *El oro del Rin*. Mucho mejor estuvo el sueco John Lundgren en *La Walkyria*, donde lució su voz potente, matizada, noble, algo endeble en la

zona grave, y su imponente presencia escénica. Su prestación en el tercer acto fue antológica. Al fin un Wotan a la altura. El Viandante del alemán Thomas J. Anderson, discípulo de Kurt Moll, convenció en lo escénico mas resultó irrelevante en lo vocal, con la emisión retrasada y falta de proyección. Catherine Foster se ha hecho con Brünnhilde, mejorando año tras año. De voz demasiado lírica para el papel, suple las limitaciones con una voz grata y una excelente técnica. En el tercer acto de *La Wakyria* se atrevió con el agudo largo opcional en «Ihm innig vertraut». No será la Brünnhilde más entregada o dramática, pero resulta creíble y es muy segura. En *El ocaso de los dioses* mostró signos de fati-





ga y pesaron sus limitadas dotes de actriz. Sacó adelante la escena de la inmolación sin un sonido feo, pero la sensación que transmitió fue de cansancio y resignación antes que de entereza o de haberlo comprendido todo. Será difícil de sustituir. El juvenil e impulsivo Sigfrido de Stefan Vinke, cantante sobrado de medios (de volumen y resistencia, al menos) y poco matizado (lo canta todo en *forte*), fue irregular. Empezó mal, con la voz muy retrasada y dicción ininteligible. Ya más centrado, cantó muy bien la escena de la forja, exhibiendo poderío y sonidos campanudos. En el segundo acto estuvo desaparecido, y solo volvió a dar lo mejor de sí en el dúo final, donde se lanzó con arrojo al Do⁴. Se reservó aún más en *Ocaso*, prácticamente hasta su última intervención, que cantó admirablemente. De la pareja de *wälsungos* destacó el Siegmund valiente y entregado de Christopher Ventris, de fraseo variado e incisivo y unos «Wälse!» muy potables. Camilla Nylund, de voz justa y escasa presencia, fue una Sieglinde anodina. Impresionó muy favorablemente la señorial Fricka, de medios apabullantes, de la debutante Tanja

Ariane Baumgartner. El veterano Albert Dohmen, ya en declive, fue Wotan en el anterior *Anillo* y digno Alberich en este, algo incómodo con la producción. Andreas Konrad compuso un Mime histriónico, de libro. No se explica cómo han podido contar dos años seguidos con el mediocre y gastado Roberto Saccà, nada menos que en el papel de Loge. Los bajos, todos ellos voces de calidad, estuvieron excelentemente servidos: Günther Groissböck (Fasolt), Karl-Heinz Lehner (Fafner), Georg Zeppenfeld (Hunding) y, sobre todo, el imponente Stephen Milling, Hagen siniestro. Para mi sorpresa, Markus Eiche, cantante de voz generosa y bien emitida, fue un Gunther modélico, la imagen misma de la debilidad casi enfermiza de carácter y de la decadencia. Todo lo contrario de Allison Oakes, Gutrune de voz estridente y escénicamente irrelevante. Con su voz oscura y estupendas dotes de actriz, Nadine Weismann (Erda) brilló en *El oro del Rin*, pero incomprendiblemente se vino abajo en *Sigfrido*. Tampoco dio todo lo que se esperaba de ella Marina Prudenskaya (Waltraute). De las Hijas del Rin y las

Nornas destacó por encima de todas Wiebke Lehmkuhl, Flosshilde y Primera Norna.

Musicalmente este *Anillo* (primer ciclo) fue irregular. El veterano Marek Janowski es un director sólido, conecedor, serio (demasiado), con mucho Wagner a sus espaldas, pero nunca ha sido un director brillante o especialmente imaginativo. Sus tiempos fueron vertiginosos. Tendió a la claridad, la fluidez, y buscó un sonido transparente, aéreo, destacando los timbres de cada sección y las intervenciones solistas. *El oro del Rin*, plúmbeo de principio a fin, comenzó con un sonido liviano y poco empastado y un clamoroso fallo en el saludo al oro, en el que orquesta y voces fueron cada una por su lado. Estuvo más centrado Janowski en *La Walkyria*, una función que fue de menos a más, con un espléndido tercer acto. En *Sigfrido* se acentuó la incomodidad del director con la producción. El primer acto fue anodino hasta la escena de la forja. El segundo fue asimismo insulso hasta la muerte de Fafner (ametrallado con un kalashnikov). Tras un Preludio algo atropellado, en el tercer acto las piezas encajaron al fin. En *El ocaso de los dioses*, de nuevo se notó el lastre de la escena (especialmente repulsiva en el Prólogo) y su nociva influencia en el foso. Prólogo y primer acto carecieron de tensión, de dramatismo. Todo fue correcto, con detalles orquestales de buena factura, pero sin intensidad. El segundo acto fue extraordinario, con

un Janowski totalmente implicado a pesar de las intromisiones extemporáneas de la escena (¿a qué viene ese estúpido y ruidoso homenaje al *Acorazado Potemkin* en plena escena de la conspiración?). El tercero fue asimismo muy bueno. Al final del *Anillo*, el equipo escénico se llevó una bronca monumental, al punto que Castorf abandonó rápidamente el escenario, dejando solo a parte de su equipo. Para compensar, el veterano Janowski, exultante mas siempre comedido en sus gestos, fue muy ovacionado.

Epílogo

Triunfaron los nuevos *Maestros cantores* y se despidió el controvertido *Anillo* de Castorf. La provocativa e imaginativa puesta en escena de Barrie Kosky seguirá dando que hablar. Me atrevo a pronosticar que, pese a todo, se acabará añorando el *Anillo* de Castorf, un espectáculo digno de verse, de un nivel teatral y escénico pocas veces visto, se esté o no de acuerdo con la propuesta. Para los nostálgicos habrá oportunidad de volver a ver *La Walkyria*, tres funciones dirigidas por Plácido Domingo. La próxima temporada vendrá un nuevo *Lohengrin*, con Roberto Alagna, Anja Harteros y Christian Thielemann en el foso. Artistas consagrados, nombres atractivos para un Festival que busca recuperar el equilibrio, ahora que la demanda de entradas parece haber caído y conseguir una es más fácil que nunca.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DE 2017

UN INOLVIDABLE *LOHENGRIN* EN DRESDE

José María Irurzun

Fragmentos de la crítica publicada en *Ópera World*

Pocas son las representaciones de ópera que dejan en la memoria de uno un recuerdo imborrable. [...] pero pasará este *Lohengrin* a formar parte de la escasa selección de representaciones inolvidables. [...] El nivel musical y vocal de este *Lohengrin* ha sido digno de una versión discográfica de referencia en la historia de la ópera.

[...] La producción escénica lleva la firma de Christine Mielitz y se estrenó hace nada menos que 33 años. [...] Es una producción muy tradicional, pero que funciona perfectamente. La escenografía y el vestuario son de Peter Helein, consistiendo el primero en un escenario casi único con vidrieras góticas, sirviendo en el primer acto como sala de palacio, añadiendo en el primer cuadro del acto II una nueva vidriera por delante con dos niveles, figurando la casa de Elsa arriba. En el tercer acto se pone en el centro una inmensa cámara nupcial con un gran dosel, volviendo en la escena final a la sala del principio. En la llegada y despedida de Lohengrin aparece al fondo un gran cisne de gran plasticidad. El vestuario es de una gran riqueza plástica, que se

ajusta perfectamente al colorido de la escena y a la época medieval del libreto. Cuenta con una buena iluminación de Friedewalt Degen. Es una producción que se ve con gusto, entra por los ojos, no distrae en absoluto y resulta atractiva. A pesar de los años transcurridos desde su estreno, funciona muy bien, en lo que seguramente influye el bombardeo de chapuzas escénicas a las que nos estamos acostumbrando últimamente.

[...] Tengo una inmensa consideración por el valor de Christian Thielemann como director y, partiendo de una expectativa casi irreal, debo decir que no me ha defraudado. Por el contrario, su dirección ha sido de las de recordar siempre. Wagner en sus manos es otra cosa, como ocurre con Verdi en el caso de Muti. Este *Lohengrin* ha sido musicalmente milagroso de principio a fin: brillante, profundo y emocionante a partes iguales, cuidando con esmero a los excelentes cantantes que tuvo a sus órdenes. [...] Ya el Preludio dejó claro que estábamos en una ocasión excepcional y así fue desgranando la partitura. A sus órdenes la Staatskapelle Dresden

fue una orquesta que tiene muchas dificultades para ceder la primacía de calidad ante cualquier otra, cuando la dirige Thielemann. Algo parecido se puede decir del Staatsoperchor Dresden, una gran formación coral, a pesar de algunos sonidos de la cuerda de tenores.

El reparto vocal contaba con dos debuts de lujo. Me refiero a Piotr Beczala y a Anna Netrebko. Si no me equivoco, ambos debutaban en un personaje wagneriano y el éxito les ha acompañado, contando con colegas de reparto de todo respeto, lo que ha convertido la representación en una fiesta vocal.

Piotr Beczala fue Lohengrin y lo hizo muy bien. Su muy atractiva voz va muy bien al Caballero del Cisne, cantando siempre con elegancia y sin forzar en ningún momento. Estamos ante uno de los mejores cantantes de la actualidad y lo ha vuelto a demostrar. Sus mejores momentos fueron el dúo con Elsa en el tercer acto, en el que ambos lo bordaron y un *In Fernem Land* de auténtico belcantista. Su Lohengrin es de una gran belleza, aunque puede quedar un tanto corto en los momentos más heroicos. Dejando aparte a Jonas Kaufmann, que no canta Lohengrin desde hace 3 años, hoy por hoy Piotr Beczala es el Lohengrin de referencia junto a Klaus Florian Vogt. El polaco con una voz más bella y el alemán con una emisión envidiable, aunque su voz sea más blanca. Supongo que

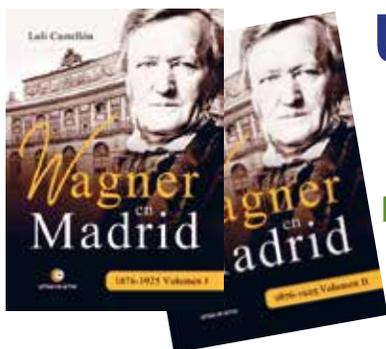
Beczala administrará con prudencia sus apariciones en *Lohengrin*.

Anna Netrebko fue una Elsa magnífica. El rol le va como un guante en términos vocales y su brillantez está fuera de cualquier duda, aparte de su capacidad como intérprete, al alcance de muy pocos artistas. Su debut no ha podido ser más afortunado, brillando de manera especial en el gran dúo con Lohengrin del tercer acto, donde los dos rayaron a gran altura. [...]

Hace 13 años vi por última vez esta producción en Dresde y ya entonces Ortrud era Evelyn Herltzius, que ha vuelto a demostrar que es una artista inmensa. A esta cantante se le pueden poner pegas en aspectos parciales, pero su intensidad y su calidad de artista capaz de transmitir emociones al público son únicas. Su Ortrud, como su Elektra, es una auténtica lección para cualquier aspirante a artista.

El barítono polaco Tomasz Konieczny fue un buen Telramund, sonoro y expresivo, con una voz muy adecuada al personaje. A lo largo de estos años me ha venido convenciendo más y más este barítono, siempre en estos papeles malvados, como es el caso de Telramund o Alberich. El bajo Georg Zeppenfeld fue un buen Rey Heinrich, con buena línea de canto y buenas dosis de nobleza. [...] Bien también el Herald del Rey del australiano Derek Welton, adecuado en el centro y algo blanquecino por arriba.

JOSÉ MARÍA IRURZUN



UNA WAGNERIANA EN MADRID

Loli Castellón

Presentación del libro *Wagner en Madrid*

Tertulia celebrada en el Hotel Moderno
el 29 de noviembre de 2017

El día 29 de noviembre de 2017 a las 20 h, en el Hotel Moderno, los wagnerianos madrileños tuvimos una importante cita. Loli Castellón realizó la presentación de su libro en dos volúmenes titulado *Wagner en Madrid (1876–1925)*. Nos deleitó con un discurso claro y conciso sobre los aspectos más interesantes de esta publicación.

El libro trata de la acogida de la ópera wagneriana por el público del Teatro Real desde 1876 hasta 1925. La autora abarca este período de tiempo, desde 1876, con el estreno de la primera ópera de Wagner en el Teatro Real, *Rienzi*, hasta su cierre por deterioro del edificio en 1925, con la finalidad de poder ver la evolución del gusto del público y de todo lo que acontece para que esta recepción sea posible.

Explicó cuál fue el punto de partida para esta investigación que le ha llevado 14 años. El análisis de las 75 temporadas del Teatro Real, que aparecen en el libro de Joaquín Turina, desde su apertura en 1850 hasta su

cierre por deterioro del edificio en 1925, le hace darse cuenta de que algo pasaba con Wagner que no ocurría con otros compositores en el Teatro Real. Wagner es el único compositor de ópera que iguala en número de puestas en escena a la ópera italiana en el Teatro Real.

Y a partir de aquí comienza todo. Loli ha dedicado tiempo en recabar información sobre los artículos de periódicos de la época, a consultar los programas de mano y carteles de las representaciones y crea unas tablas que se encuentran en su libro con la información más relevante sobre esas representaciones: cantantes, directores de orquesta, obra representada, lugares de representación, empresarios, escenógrafos, innovaciones técnicas de las puestas en escena, vestuario, etc. También nos mostró cómo las influencias de la prensa y de la Asociación Wagneriana de Madrid juegan un papel importante en la alfabetización de un público, en cuestiones wagnerianas creando con ello un movimiento sociocultu-

ral en torno a Wagner y su música. Y de este movimiento sociocultural surgen las *Rutas Wagnerianas*. Estas rutas representan los flujos de seguidores wagnerianos y amantes de la ópera y de las novedades musicales, por los diferentes teatros y lugares de reunión wagnerianos en Madrid. De tal manera que, si localizamos en un mapa actual y agrupamos esos lugares de reunión wagnerianos en la ciudad, surgen seis rutas diferentes que quedan recogidas en una publicación anterior a la que nos ocupa hoy, y que lleva por título *Rutas Wagnerianas—Guía de Campo*.

Además de estas rutas, el libro nos habla de la vida musical madrileña, qué teatros existían, qué funciones tenían, quienes asistían, etc. También nos cuenta la historia del Teatro Real, de forma fluida y dinámica. Después, se centra en las influencias que la música de la época recibe de las óperas de Wagner, y cómo queda reflejada en algunas composiciones de músicos españoles como Conrado del Campo. Y de cómo Wagner, conoce España a través de su literatura.

La evolución del gusto musical del público determina una apoteosis wagneriana antes de la fecha de creación de la Asociación Wagneriana de Madrid en 1911. Todos participan de ello, los que están a favor y los que están en contra. Esto obliga al público del Teatro Real a estar documentado, puesto al día en cuestiones wagnerianas. Es un público que se enfrenta a



las innovaciones técnicas que Wagner propone para sus representaciones operísticas: Estas innovaciones, como sacar la orquesta de la primera fila del patio de butacas y colocarla debajo del escenario en el foso orquestal, apagar las luces de la sala para centrarse solo en lo que ocurría en el escenario, introducir maquinaria escénica en el escenario, y un largo etcétera, todo esto, dirigido por Luis París y sus amigos wagnerianos, hacen que las representaciones de las óperas de Wagner causen furor en el Regio Coliseo, e igualen en número a las óperas italianas.

La figura de Luis París juega un papel muy importante en las representaciones wagnerianas en el Teatro Real. Él realiza unas peregrinaciones a Bayreuth, al igual que los simpatizantes de Wagner, para traerse a Madrid: las postales con las escenografías y vestuarios originales de las óperas wagnerianas, los libros del director, las partituras, y todo lo necesario para realizar las puestas en escena lo más fidedignas a Bayreuth, salvando las diferencias técnicas de cada teatro.

También crea un archivo con los materiales de las representaciones que se realizan en el Teatro Real y con las donaciones de cantantes y demás simpatizantes de la ópera. Todo ello es lo que se denomina hoy el archivo de Luis París. Este archivo en la actualidad se encuentra fragmentado. Porque en 1925, cuando se cierra el Teatro Real por deterioro del edificio, todo el que pudo se llevó una parte de este archivo, con la finalidad de preservarlo del desastre. Y hoy podemos encontrar fragmentos de él en la biblioteca de la SGAE, en el Museo del Teatro de Almagro y en el Institut del Teatre de Barcelona. El libro que recoge todo lo que contenía dicho archivo se encuentra en el Museo del Teatro de Almagro, junto con algunos restos de la maquinaria escénica que se utilizaba en la época, figurines pintados al óleo, que son auténticas obras de arte y demás material de interés.

Otro aspecto de esta investigación es la de ver cómo se adaptan las óperas de Wagner al Teatro Real. Para ello, la autora toma como punto de partida un análisis de los tipos de teatro y su funcionalidad. Posteriormente se centra en el Festspielhaus de Bayreuth y, por último, en el Teatro Real de Madrid. También realiza un recorrido por todos los escenógrafos de la época que trabajan en el regio coliseo. Y trata de desvelar sus aportaciones al impacto visual y escénico del momento.

Para este trabajo de investigación no solo ha consultado las bibliotecas y hemerotecas de nuestro país y fuera del mismo. Loli, nos habló de sus descubrimientos en sus viajes por Alemania, Inglaterra y Suecia. Hay que destacar la isla de Herrenchiemsee, donde se encuentra otro de los palacios de Luis II de Baviera. Junto a este hay un museo que se puede visitar y descubrir las miniaturas en tres dimensiones de las escenografías originales que se hacían en papel para las óperas que posteriormente se llevaban a tamaño natural al escenario. O la maqueta del Festpielhaus de Bayreuth, que también se encuentra allí, junto con la barca de *Lohengrin*.

La autora entrevista a diferentes personas que la han ayudado a tener una visión de conjunto sobre la recepción de Wagner en Madrid. En la realizada a Joaquín Turina, nos cuenta cómo era la vida de los cantantes y cómo funcionaba el Teatro Real en aquella época. En la entrevista a Julio Robles García, compositor madrileño, nos desvela cómo la creación musical es un proceso personal e íntimo, y cuáles son las dificultades técnicas vocales de las óperas wagnerianas. En la entrevista a Enid Negrete, nieta de Jorge Negrete y encargada de catalogar el archivo de Luis París en el Institut del Teatre de Barcelona, nos cuenta los secretos de este archivo y la relación del público con la ópera. Antonio Blancas, tenor y profesor de canto, nieto del escenógrafo del

Teatro Real Julio Blancas, nos hace dar cuenta de la importancia del cantante en escena y de la función del escenógrafo de antaño. Scott Poulson, que trabaja en Norwich, Inglaterra, y realizó el marketing y la publicidad del documental *Wagner and Me* de Stephen Fry, nos hace reflexionar sobre la importancia de la publicidad respecto a las obras artísticas. En la entrevista realizada a Víctor Dogar, director de escena, nos habla de la importancia del escenógrafo y del director de escena y de todo lo que se necesita para una producción teatral. Alberto Cruz, técnico de iluminación del Teatro Real de Madrid, nos cuenta la importancia de la iluminación en escena. José Luis Temes, director de orquesta nos descubre su relación familiar con el Restaurante Lhardy de Madrid, que daba cobijo a los cantantes del Real y era lugar de reunión wagneriana. Y Joan Matabosh, actual director artístico del Teatro Real, nos pone sobre aviso de las dificultades para satisfacer al público y seleccionar la programación adecuada para cada temporada. Todas estas entrevistas se pueden leer en el blog: <http://wagnerenmadrid.blogspot.com>

Y por último, los anexos. En ellos podemos encontrar unas tablas que recogen diversas informaciones de interés:

- La cronología de las 75 temporadas.
- Los estrenos de las óperas de Wagner en el Teatro Real.
- El número de representaciones de cada ópera.
- Las interpretaciones wagnerianas de Madrid fuera del Teatro Real.
- Los más de 140 programas de mano consultados, su ubicación y su contenido.
- Los lugares de reunión wagnerianos.
- Los teatros de la época y los teatros wagnerianos en Madrid.
- El índice del archivo del Teatro Real en la SGAE.
- Los artículos de prensa consultados para este trabajo, su ubicación y su contenido.
- La reducción para voz y piano de *La Walkyria* en español.
- Algunas fotos de las escenografías del Teatro Real.
- Las fotos de la visita al Palacio de Herrenchiessee, en Alemania.
- Fotos de los figurines, escenografías, libros del director y postales traídas de Bayreuth.

Después de la exposición del contenido de este gran trabajo tuvimos tiempo para charlar con la autora y contrastar opiniones. Además de escritora e investigadora, es profesora, cantante, musicóloga, manager y bloguera (con más de 15 blogs en la actualidad).

En resumen, una tarde única y reconfortante, llena de descubrimientos wagnerianos recogidos en esos dos volúmenes que forman la publicación *Wagner en Madrid (1876–1925)*, escrito por Loli Castellón.



¿BAYREUTH? WAGNER, WAGNER, Y MÁS WAGNER...

Sebastià Peris i Marco

Premio de canto del V Concurso de Becas de la AWM 2016

Mi nombre es Sebastià Peris, y soy el barítono valenciano que resultó ganador en noviembre de 2016 del Primer Premio de la Asociación Wagneriana de Madrid. ¿En qué consiste el premio? En poder asistir becado al prestigioso Bayreuther Festival.

Cuando estudiamos en el Conservatorio, en las clases de Historia de la Música, siempre se nos habla de que Wagner fue un revolucionario que incluso llegó a crear su propio teatro de ópera: el Festspielhaus de Bayreuth. Cuando nos hablaban de ese teatro, se le añadía más misterio a la palabra «Bayreuth» que cada profesor, por la dificultad del alemán, la pronunciaba de forma diferente.

En noviembre de 2016, y con la mismísima Eva Wagner-Pasquier como jurado del concurso, nos dijeron a Raúl Canosa y a mí: «Nos vemos en Bayreuth en agosto de 2017». Esos nueve meses se me hicieron larguísima, pero me consolaba pensando que hay gente que compra entradas, y tiene que esperar años y años para ir al Festival. Esa «dulce espera» hizo que «me trabajase» las óperas que



iba a ver: lectura del libreto, versiones de referencia, análisis de las distintas vocalidades con la partitura delante, etc. Me tomé la visión de cada ópera en Bayreuth con responsabilidad, sabiendo que tenía que aprovechar esa oportunidad que podía ser única.

Por fin llegó agosto de 2017. Fui a Bayreuth vía Nuremberg, y me alegré muchísimo de haber conocido esa ciudad, que además formaba parte del título de una de las óperas que iba a ver: *Los Maestros Cantores de*

Nuremberg. Su castillo, sus iglesias, la casa de Durero... una vez allí, entendí que era una ciudad perfecta para haber inspirado a Wagner a componer una de sus obras.

Llegué a la ciudad de Bayreuth y me encontré a Wagner por doquier: en los cajeros automáticos, en las perfumerías, en las farmacias, chocolate y té de Wagner...

La recepción a los becarios fue muy «a la alemana»: tenían unas bolsitas ordenadas alfabéticamente con las llaves de nuestras habitaciones, información sobre la ciudad, las entradas para las óperas, y panfletos sobre actividades musicales paralelas al Festival. Esa misma noche ya hubo una cena, y conocí un grupito muy majo de becarios de diferentes países que congeniamos desde el primer momento.

Al día siguiente fuimos a ver el Teatro. Tuvimos una visita guiada muy interesante que favoreció que, cuando asistimos a las funciones, pudiésemos entender mucho mejor lo especial que era lo que estábamos viendo.

Curiosísimo sobretodo el foso: muy profundo, con la silla original en la que el propio Wagner dirigió, todo de madera, nula visión de los músicos al público ni a los cantantes...

La primera que vimos fue *Los Maestros cantores de Nuremberg*, que estrenaba este año una nueva producción. Una puesta en escena muy



curiosa, identificando los cantantes con la propia familia Wagner; y acabando el último acto en los famosos Juicios de Nuremberg.

Destacaría, por lo inesperado, el gran globo que apareció de repente en escena ocupando todo el escenario con una gran estrella de David, en la escena del baritono Beckmesser (personificado en un judío).

Esta primera ópera la vi en el el «gallinero». Lo digo con alegría, porque el día siguiente vi *Tristán e Isolda* desde platea, cosa que me permitió comparar las acústicas y la visión de las butacas más caras y las más baratas.

Conocí todo el ritual que envuelve una representación allí. Cuando un acto empieza, nadie puede acceder al interior de la sala porque está cerrada con llave; las filas están muy juntas, y por eso la gente se sienta solo cuando toda la fila se ha completado; se apaga el aire acondicionado para que no haya ruido; no se puede entrar con agua, etc.

Algunas de esas normas me parecieron geniales y muy respetuosas, pero otras opino que son desmesuradas: el día de la ópera en el «gallinero», como estábamos muy cerca del mis-



mo tejado del edificio y había mucha gente vestida con trajes y smokings, hubo momentos que a algunos de nosotros nos faltaba oxigenarnos, provocando un estado de sopor, que hacía difícil la concentración.

Pero estas condiciones nada tienen que ver con el día en que estuve en platea: me di cuenta de que entre las grietas del suelo de madera (que es el original), sí que pasaba el aire, permitiendo oxigenar la sala.

Se me ha olvidado mencionar que gran parte del «glamour» de los becarios acabó después de la primera ópera: conforme salimos del teatro cayó un «tormentón veraniego» que dejó los smokings y vestidos muy perjudicados de cara a la función del día siguiente.

Tristán e Isolda, aunque escénicamente me pareció de menor potencia, musicalmente fue increíble. Me recordé, para creérmelo, lo que iba a ver: *Tristán e Isolda*, en Bayreuth, y con Thielemann. El principio de la ópera, con el teatro a oscuras, y con el suelo vibrando en los momentos de intervenciones de los metales fue

Fantasia... Magia... Son las únicas palabras que se me ocurren para describir lo que se vive allí.

Una parte de mí sabía que podía ser la única vez que estuviese en Bayreuth sintiendo todo aquello. Pero otra parte de mí me decía: «Quiero seguir trabajando duro como cantante para poder cantar en este teatro algún día. Quiero que la gente disfrute con estos intérpretes tanto como yo hoy».

Por tanto, aunque eche de menos no estar en Valencia con mi familia y amigos, me siento muy afortunado de haber empezado mi segunda temporada en la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf. Aquí se programa mucho Wagner, y me da la oportunidad de poder ver sus óperas, ensayos, y conocer a los intérpretes.

¿Por qué no tener el sueño profesional de cantar algún día en Bayreuth? Seguiré trabajando duro para que llegue ese momento.

Nos vemos en Bayreuth.

SEBASTIÀ PERIS I MARCO
Sebastiaperis.com





DOBLE *LIEBESTOD* MIS REFLEXIONES SOBRE BAYREUTH

Raúl Canosa

Premio de piano del V Concurso de Becas de la AWM 2016

Ya desde hacía un tiempo que Wagner empezaba a fascinarme y la curiosidad me empujaba a explorar a fondo la música y los argumentos de sus óperas... aún sin saber alemán. Lo que todavía no podía imaginar es que la vida me iba a brindar la magnífica experiencia de viajar al Templo Wagneriano para asistir al Festival de Bayreuth en agosto de 2017.

Todo empezó al ver anunciado un concurso promovido por la Asociación Wagneriana de Madrid en mi antiguo Conservatorio. Quedaban nueve días. Cualquiera de las piezas que tenía en repertorio habría valido para las pruebas, pero mi instinto me decía que lo más adecuado era estudiar una de las obras que más quería aprender desde hacía tiempo por la intensa emoción que me transmitía cada vez que la escuchaba: la *Liebestod* de Wagner transcrita por Franz Liszt.

El premio eran dos becas, una para un cantante y otra para un instrumentista, para asistir, nada más y nada menos, que al Festival de Bayreuth el siguiente verano. Cuando el jura-



do, compuesto entre otras personalidades del mundo musical por Eva Wagner-Pasquier y el crítico Arturo Reverter, anunció los ganadores, ¡Sebastià Peris y Raúl Canosa!, yo no lo podía creer. ¡Ese verano a Bayreuth!

Realmente ha sido una experiencia fantástica, llena de la mejor música, de literatura, historia y repleta de nuevas amistades y recuerdos que no tardaré en recordar con nostalgia. Todos los becados de los distintos países dormíamos en un hostel de ambiente campestre pero desde el que se podía llegar a pie a la ciudad. La cena de la primera noche a base de salchichas,

pan y cerveza nos sumergía de lleno en la cocina tradicional alemana que disfrutamos en animada compañía entre músicos y cantantes becados hasta bien pasadas las doce.

El primer día nos llevaron en autobús a visitar el Festspielhaus donde se celebra desde 1876 el Festival en el que se estrenaron las obras que compuso Wagner especialmente para este teatro. La noble arquitectura junto con la magnífica acústica creaba una atmosfera única. Y es que el mismo Wagner dio indicaciones muy claras acerca de su construcción. Una de las más importantes fue el diseño del foso de la orquesta, al que solo los becados tuvimos acceso. Cubierto por la parte de arriba, es imposible para el espectador ver a la orquesta o al director que se hallan tras un escudo que hace que el sonido se proyecte en dirección a la escena consiguiendo un mayor empaste entre los instrumentos y con los cantantes un mejor equilibrio sonoro.

Esa misma tarde teníamos entradas para la ópera *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Lo normal habría sido esperar las localidades más alejadas o incómodas al estar becados, pero el precio de mi entrada para esa primera actuación me daba otra expectativa. Efectivamente era difícil imaginar un sitio mejor, centrado, en la platea, y en una silla soportablemente cómoda (como hablé con mis compañeros más tarde, no todos habían sido igual de afortunados ni en

posición ni en butaca, pero la calidad de las localidades estaba equilibrada en las tres taquillas que nos dieron). Al atenuarse las luces y cerrar las puertas me di cuenta de lo que iba a presenciar, una gran ópera en un lugar con una historia inigualable. La obertura de *Los Maestros Cantores* me arrastró en su polifonía y vigorosidad haciendo vibrar y emocionándome.

Todo el primer acto fue magnífico en escenografía y música y cantantes; he decir que me lo esperaba, pero nunca imaginé que lo disfrutaría hasta tal punto. Los quince minutos del primer acto resultaron ser casi una hora y media cuando consulté el reloj. Hubo dos descansos de una hora entre los actos de las tres óperas para las que recibimos entrada y durante los cuales pudimos pasear por los jardines del Festspiele y *saborear* los precios de los bares cercanos, adecuados durante esas semanas para el público del Festival. Comimos *currywurst* a precios de subasta.

Fue un día inolvidable, en el que respiraba cada detalle de la ocasión para no olvidarlo nunca. En los descansos aprovechaba para leer los libretos y saber qué emociones y complejos manifestaban los cantantes que lo hacían siempre alto, pero no todas las veces claro. Aunque he de decir que la claridad de la pronunciación no me iba ni venía porque del alemán lo único que entiendo son los títulos de las óperas de Wagner, Mozart y Strauss, además de escasas palabras de super-

vivencia... como *currywurst*. Y es una pena que ese viaje en el tiempo en el que te sumerges cuando entras en el Festspielhaus no pueda ser acompañado de una pantallita en el teatro con subtítulos en inglés para los *guiris* como en este caso era yo.

La cita que más esperaba era la de *Tristán e Isolda*, mi ópera favorita, de la que había interpretado el final, la *Muerte de Isolda*, al piano en el Concurso en Madrid y que había sido elegido para tocar de nuevo en un concierto de los becados dentro del festival esa misma semana. En este caso la lengua no fue problema porque conocía casi de memoria el libreto y porque, al contrario que en *Los Maestros Cantores*, una comedia con muchos giros dramáticos, esta ópera consiste en su mayor parte en Tristán e Isolda intercambiándose piropos en forma de deliciosas perífrasis literarias durante cuatro horas sin llegar nunca a consumir su amor. Totalmente absorto desde los primeros hilos de sonido del Preludio, que escuché en una respiración contenida, disfruté la trágica historia desde otro mundo, sin ser consciente de quién era o qué pasaba, totalmente en trance mientras las lágrimas resbalaban por mis mejillas en el aria final que tanto había practicado al piano sin llegar a conseguir esa conmoción que transmite la voz humana y que sumergió en un reverendo silencio al público tras el último suspiro de Isolda.



No podía estar más inspirado para tocar al día siguiente en la sala Das Zentrum ese final de la ópera, esos siete minutos que culminan cuatro horas. Esa misma mañana, contagiado por lo escuchado el día anterior, decidí introducir el inicio del Preludio e improvisar una transición hasta el comienzo de la *Liebestod*. Necesitaba tocar el «acorde de Tristán» que tanta controversia y conmoción ha causado en musicólogos y público hasta convertirse en símbolo de la ópera y del lenguaje musical del compositor. El piano era un Steingraeber magnífico con «sordino pedal» recuperado de los pianos históricos por Jura





Margulis y que me permitió expandir mi universo sonoro. La transcripción de este fragmento de Wagner es de su amigo Franz Liszt, quien fascinado por la pieza la transcribió con gran fidelidad y acierto para permitir que los pianistas emulásemos la sonoridad y magia orquestal de este incomparable final de la ópera *Tristán e Isolda*. Fue un gran honor para mí estar entre los diez participantes del concierto, elegidos entre más de cien becados y poder tocar este símbolo de la cultura Wagneriana delante de toda la presidencia del Festival, incluidas las dos biznietas de Wagner. La *Liebestod* causó gran furor también en la versión al piano, que se sintió como un plácido *déjà vu* la noche anterior en el Festspielhaus. Fue una doble *Liebestod*.

La tercera ópera fue *La Valquiria*, en la que tuve la suerte de vivir la experiencia que me faltaba, el horno del gallinero, reposando el trasero en unos bancos duros como el hormigón. Eso no me permitió disfrutar menos de la ópera, excepto por un momento de pánico en el que toda

una fila se levantó armando escándalo. «¡Fuego!» Y pensé: «¡Ahora sí que nos cocinamos». Resultó ser un desafortunado desmayo por calor del que la señora pudo recuperarse y entrar para el siguiente acto. El mágico final de *La Walkiria* fue el colofón de unos días increíbles donde pude escuchar, emocionarme y disfrutar con más música en directo que en ninguna otra semana de mi vida.



Quiero agradecer a la Richard-Wagner-Stipendienstiftung, que promueve estas becas, por dar la exclusiva oportunidad de asistir al Festival a jóvenes músicos, y a la Asociación Wagneriana de Madrid que nos cubrió los gastos del viaje a Sebastià y a mí. Ha sido un antes y un después en mi apreciación de la ópera, de Wagner y de la cultura alemana. He disfrutado, reído, llorado, compartido mi música y hecho muy buenos amigos en este Festival... aún sin saber alemán.

RAÚL CANOSA

NUESTROS VIAJES MUSICALES

Crónica de algunos viajes realizados en 2017



Viaje a París para asistir a la representación de *Lohengrin* Relato de Alejandro Arráez

Los viajeros

Realmente deberíamos decir las viajeras pues el predominio femenino fue apabullante; los masculinos solo fuimos un veinte por ciento de los casi cuarenta wagnerianos (incluido algún familiar), que acudimos a la cita de la *Ciudad de la Luz*.



Fue una ocasión maravillosa para que las diferentes *pandillas* de la AWM disfrutáramos de la amplia amistad que inspira nuestra Asociación. Los distintos grupos saborearon París según sus preferencias: unos, con los mariscos (*le coquillage*); otros, con los monumentos; algunos, con los museos, etc. Eché de menos *el paseo*. París no es *la rue*, la calle de Edith

Piaf y Charles Aznavour. Hay que ir en taxi a todos los sitios y la ciudad está abarrotada. Ni siquiera pudimos ir a Nôtre Dame, con largas colas para entrar.

Fuimos a París por el *Lohengrin* de Jonas Kauffman y René Pape del 27 de enero en la Bastilla. También para la Tercera de Mahler en la Philharmonie al día siguiente. Algunos acudieron además a otros espectáculos: *La flauta mágica* en la Bastilla y *Così fan tutte* en el Palais Garnier.

Disfrutamos, sobre todo a mi gusto, con el rey Enrique el Pajarero de Pape, con todo el empaque que merece su voz y su figura. Kauffman cumplió.



La Bastilla me pareció una sala desangelada, enorme, sin el encanto de nuestros teatros de ópera y otros grandes de Europa (Covent Garden, La Scala, etc.). No da la intimidad que necesitamos para saborear las intensas emociones de las grandes óperas.

El montaje, discreto. Sin cisne; como si faltara algo.

La champanada

Después volvimos al acogedor Hotel Meliá que Clara nos había reservado. Regresamos gracias a Fátima Cubillo que organizó todo lo relativo al transporte del grupo. ¿Qué hubiera sido sin su previsión?

Tuvimos una de las mas acogedoras tertulias de la AWM. Con champán francés a *gogó*, hasta altas horas de la noche. El hotel nos dejó una sala y cayeron no sé cuántas botellas con el acompañamiento que Clara y Esther nos habían preparado. Recibimos una cordial llamada de René Pape, disculpándose por no poder acompañarnos.



Y nos fuimos a dormir con el buen sabor de un día maravilloso.

El concierto

Al día siguiente tuvimos el concierto en la Philharmonie. El viaje nos puso algo nerviosos pues el tráfico era intenso. Pero llegamos y lo primero que nos impresionó fue el edificio sin rectas y brillante. Grandioso. Un orgullo de París que va cambiando el encanto por la monumentalidad.





La Tercera de Mahler fue ejecutada con limpieza por la Orquesta Padeloup dirigida por Wolfgang Doerner. Las voces blancas infantiles tuvieron la más cálida recepción: el coro de ángeles del quinto movimiento quedará en nuestra memoria.

Aunque no sea la sinfonía de Mahler que más impacto haya tenido en el mundo de la música, quizá sea una de las más sensibles, dentro de su preocupación por lo divino.

La última cena

El final del viaje se celebró en un restaurante cercano al hotel, todo en Boulevard Montmartre.

No faltó nadie del grupo, y disfrutamos de unos menús muy apetitosos, bien regados con vinos del país.

Sin duda volveremos a París.

ALEJANDRO ARRÁEZ





Viaje a Berlín para asistir a la reapertura de la Ópera Unter den Linden

Relato de Arnoldo Liberman

Clara y Esther, Susana y yo, hemos asistido, el pasado día 3 de octubre, en nombre de nuestra institución, a la reapertura de la Ópera Unter den Linden en Berlín. La remozada Ópera del Estado, en su sesión inaugural ofreció las *Escenas del Fausto de Goethe* de Schumann en la versión de Jürgen Flimm y Daniel Barenboim.

Una auténtica fiesta que abarcó desde lo musical a lo político, con la presencia del Presidente del Gobierno alemán y del Alcalde de Berlín.

No es el momento de analizar la obra puesta en escena pero sí enfatizar la alegría del mundo musical berlinés por la reapertura de un teatro tan querido. Gracias a la amistosa mediación de la gente del teatro (entre la que debemos destacar a Antje Werkmeister) todo resultó fácil para nosotros y nos sentimos muy bien recibidos.

Queremos dejar constancia de este acontecimiento que seguramente marca un hito en la historia de la ópera en dicha ciudad y felicitar a las autoridades del teatro por la notable organización del evento, desde la seguridad hasta la atención del champagne de bienvenida...

ARNOLDO LIBERMAN





IMÁGENES PARA EL RECUERDO

Algunas actividades realizadas en 2017



La «Fiesta de la Música» en el centro educativo Schwalbennest de Berlín

El último día de verano de Berlín se celebró a lo grande: la Asociación Wagneriana de Madrid, la guardería Schwalbennest y el Quinteto International celebraron juntos la «Fiesta de la Música».



Todos los niños llevaron consigo un instrumento (traído de casa o hecho a mano por ellos). ¡Ellos también iban a tocar en la orquesta!

El quinteto de metal «Quinteto International», formado por Marta Massini (Flauta, italiana), Miguel Pérez Inesta (Clarinete, español), Florencia



Fogliati (Fagot, argentina), María Martínez Fernández (Oboe, española) e Irene López (Trompa, española), visitó la guardería y tocó en el jardín



obras de Carl Nielsen y Paul Taffanel. El concierto acabó con bailes de los niños y probando los instrumentos bajo la batuta de un director.

Lo mejor de ese momento fueron las caras de atención de los niños, sus deseos de inspeccionar los instrumentos de metal y ver de cerca cómo suenan.



La música la escucharon atentos (otros no tan atentos) y todos hablaron días después de este momento en el que unos músicos vinieron a visitarles.

La Asociación Wagneriana de Madrid fue, una vez más, la intermediaria en una experiencia musical inolvidable para unos pocos.

M^a ESTHER LOBATO





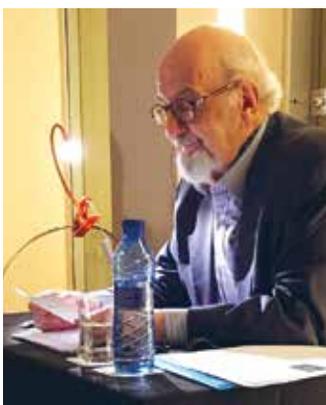
**Tertulia de Arnoldo Liberman en el Hotel Moderno:
«Wagner en encuentra con *Bomzarzo* a través de *Parsifal*»**



**Tertulia de Mercedes Sánchez del Río en el Hotel Moderno:
«El artista fuera del escenario»**



**Conferencia de Arnoldo Liberman en el Hotel Moderno:
«La fascinación de la ópera o la luz cantada»**





ASOCIACIÓN

Wagneriana

DE MADRID