

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 25 • DICIEMBRE DE 2021



**Final del VII Concurso
de Becas para jóvenes
intérpretes celebrada
en el Teatro Real**



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS
M^a ESTHER LOBATO BAÑEROS

SECRETARIO

LUIS BORDÁS

TESORERO

JOSÉ M^a SANTO TOMAS

VOCALES


MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO
VIRGINIA L. BAÑEROS
JUAN CARLOS CASTRO
MERCEDES OCEJA
SANTIAGO BELLO
JOSÉ LUIS VAREA


SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO
JESÚS LÓPEZ COBOS (+)
RENÉ PAPE
ARTURO REVERTER
EVA WAGNER-PASQUIER
ANJA KAMPE
PABLO HERAS-CASADO



aw@awmadrid.es – www.awmadrid.es

 @AWagnerianaMad

 AWM – Asociación Wagneriana de Madrid

Miembro de Richard Wagner-Verband-International e.V.



NÚMERO 25 • DICIEMBRE 2021

CARTA ABIERTA, POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	2
FINAL DEL VII CONCURSO DE BECAS PARA JÓVENES	4
SOIRÉE MUSICAL: MÚSICA Y MEDICINA	8
CONGRESO INTERNACIONAL RICHARD WAGNER EN MADRID	18
BERLÍN BIEN VALE UN ANILLO, POR JOSÉ CASTÁN	25
COLOQUIO EN REMOTO CON PABLO HERAS-CASADO	30
COLOQUIO EN REMOTO CON ARTURO REVERTER	50
DISCREPANCIAS SOBRE LAS PUESTAS EN ESCENA ACTUALES	73
LA RACIONALIDAD NO ATRAE A WAGNER POR A. LIBERMAN	96
LA SONRISA DE MOZART, POR ARNOLDO LIBERMAN	100
UN APORTE A LA ARMONÍA UNIVERSAL: SIEGFRIED WAGNER, POR ARNOLDO LIBERMAN	108
AVISO FILOSÓFICO: SI VISITAN BAYREUTH NO DEJEN DE TENER UN MOMENTO DE RECUERDO POR EL FILÓSOFO MAX STIRNER, POR JUAN GREGORIO ÁLVAREZ-CALDERÓN	112
WAGNER EN MI NIÑEZ: MI RECUERDO DE LOS FESTIVALES WAGNER 1955 EN BARCELONA, POR JOSÉ LUIS VAREA	114
WAGNER EN LA LITERATURA (V): SIGFRIDO EN EL LIBRO DE LECTURAS LITERARIAS PARA NIÑOS FLOR DE LEYENDAS, DE ALEJANDRO CASONA	123
CARTAS LITERARIAS (I): CARTA DE BAUDELAIRE A WAGNER	134
NOCHES DE ESTRENO (I): ESTRENO DE TANNHÄUSER EN PARÍS, POR CHARLES BAUDELAIRE	137
TERESA BERGANZA: UNA VIDA DEDICADA AL CANTO CONVERSACIÓN DE TERESA BERGANZA CON JUAN ANTONIO VELA DEL CAMPO	144
LA TETRALOGÍA EN IMÁGENES: LA NOVELA GRÁFICA EL ANILLO DEL NIBELUNGO, DE PHILIP CRAIG RUSSELL, POR JOSÉ LUIS VAREA	154
ÁLEX ROSS: WAGNERISMO - ARTE Y POLÍTICA A LA SOMBRA DE LA MÚSICA, POR M. Á. GONZÁLEZ BARRIO	160
LISE DAVIDSEN: LA VOZ WAGNERIANA DEL MOMENTO	162
NOVEDADES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS	165
ENTRE BASTIDORES	168

CARTA ABIERTA

La pandemia y sus consecuencias ha sido y sigue siendo el hilo conductor de nuestro día a día. Aún así, nos hemos ido acostumbrando a la amenaza constante y adaptando nuestra actividad a las recomendaciones legales tomando como referencia el índice de incidencia Covid.

Este número 25 de las *Hojas Wagnerianas* es una buena muestra de lo tortuoso que ha transcurrido el año 2021 a pocos días ya de finalizar.

Entre sus 170 páginas, y de la mano de Arnoldo Liberman, Arturo Reverter, Pablo Heras-Casado, Juan Gregorio Álvarez-Calderón, José Luis Varea etc., etc., podemos acercarnos a los momentos presenciales y de semi-confinamiento, que han quedado perfectamente reflejados en ellas.

Cuenta también este ameno, diverso e interesante nuevo ejemplar de las *Hojas Wagnerianas* con las últimas publicaciones literarias, discográficas, actividades, encuentros, recuerdos, coloquios, crónicas, reflexiones... Al igual que los anteriores, refleja la actividad desarrollada a lo largo de estos últimos doce meses por la Asociación Wagneriana de Madrid y, sin duda, merecerá por vuestra parte la misma atención que habéis dedicado a números anteriores.

Y con idéntica incertidumbre con la que hemos afrontado estos últimos doce meses, pero con la misma ilusión, entusiasmo y confianza, nos enfrentamos al gran reto que para nuestra Asociación representa comenzar el año 2022 inmersos de lleno en los últimos retoques de la preparación y organización del Congreso Internacional de Asociaciones Wagnerianas. Como bien sabéis, este Congreso Internacional por primera vez se celebrará en Madrid. Este nuevo número 25 de *Hojas Wagnerianas* refleja ampliamente el programa y actividades del Congreso. Cualquier modificación, ampliación o novedad sobre el mismo se podrá ver en nuestra página web: www.awmadrid.es.

Agradecemos muy especialmente el apoyo, no solo moral, sino también de compromiso y colaboración, que el Teatro Real ha tenido y tiene en todo momento con la Asociación Wagneriana de Madrid ante este ilusionante y comprometido proyecto.

Asimismo, el Real Casino de Madrid, el Museo Del Prado, el Museo Thyssen, el Museo Centro de Arte Reina Sofía, y todas aquellas instituciones oficiales a las que hasta ahora nos hemos dirigido, han mostrado su buena disposición para ayudarnos y facilitarnos todo a fin de poder ofrecer al wagnerismo internacional un programa de actividades más que digno, y no solo de nuestra Asociación, sino de la ciudad de Madrid.

Mientras, esperamos ilusionados y llenos de esperanza el comienzo del nuevo año. Con este nuevo número de *Hojas Wagnerianas*, os deseamos que estos días de fiestas y encuentros transcurran tranquilos, felices y llenos de serenidad y calma, particularmente para aquellos que sienten la ausencia de los que ya no están.

Diciembre de 2021. Feliz Navidad.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE



FINAL DEL VII CONCURSO DE BECAS PARA JÓVENES INTÉRPRETES CELEBRADA EN EL TEATRO REAL

El 25 de noviembre tuvo lugar el concierto de los finalistas seleccionados en el Concurso convocado por la Asociación Wagneriana de Madrid en colaboración con el programa *Crescendo* de la Fundación Amigos del Teatro Real.



La Sala Gayarre del Teatro Real acogió la actuación de los seis finalistas. El numeroso público, dentro de las restricciones de aforo, ocupó los asientos disponibles y siguió con gran atención el desarrollo del programa. **Joan Matabosch**, director artístico del Teatro Real, presidió el jurado. También se contó con la presencia de **Fernando Olives**, director de promoción cultural y nuevas audiencias del Teatro Real, de **Macarena de la Figuera**, directora gerente de Amigos del Real, y de **Ana Uceta**, directora adjunta de mecenazgo privado de Amigos del Real.

Se dispuso también de la colaboración inestimable de Carlos Danés, pianista, compositor y socio de la AWM, que en los días previos había ensayado a fondo con los concursantes y les brindó a lo largo del concierto un acompañamiento de auténtico lujo.



Intervención de Clara Bañeros de la Fuente, Presidenta de la Asociación Wagneriana de Madrid

En primer lugar, buenas tardes a todos y muchas gracias por dedicarnos vuestro tiempo en esta audición para elegir a los dos premiados, aunque en realidad los seis finalistas, por el hecho de serlo, ya han ganado en cierto modo. La Asociación Wagneriana de Madrid, en colaboración con la Asociación Wagneriana Internacional, otorga como premio a los dos seleccionados la estancia de una semana en Bayreuth, donde pueden vivir el mundo del teatro al que ellos aspiran pertenecer. Y, por si fuera poco, convivir con doscientos cincuenta jóvenes de distintas asociaciones wagnerianas de todo el mundo que, como ellos, poseen la mismas inquietudes y ganas de llegar donde ya están los que intervienen en las óperas del Festival de Bayreuth, además del privilegio de poder asistir a algunas de ellas.

El objetivo común de **Crescendo** y de la **Asociación Wagneriana de Madrid** es ayudar a los jóvenes en ese camino que desean emprender para que no se desanimen y se sientan arropados por los que podemos, de alguna manera, ayudarles. A partir de ahora, **Crescendo** y la **Asociación Wagneriana de Madrid** vamos a unir nuestras fuerzas para que la convocatoria de este premio sea anual en lugar de bianual como venía siendo hasta ahora. Yo quiero agradecer a **Macarena de la Figuera**, a **Crescendo** y a todo el **Teatro Real** el apoyo que nos están prestando.

El Jurado de esta convocatoria lo preside **Joan Matabosch**, de quien no puedo decir más que buenas palabras de agradecimiento. Lo componen, además, **Arturo Reverter**, crítico musical de reconocido prestigio, **Rafael Agustí**, Vicepresidente de la Asociación, **Juan Carlos Castro**, también directivo de la Asociación, **Fernando Olives**, Director de promoción cultural del Teatro Real y finalmente yo misma. Entre todos intentaremos aquilatar lo más posible para que los elegidos sean los que más merecen esa semana de vacaciones en Bayreuth.

Y nada más. Con vuestro permiso, doy paso a **Carlos Danés**, que es el pianista que va a acompañar a los concursantes. Él irá desvelando cada una de las obras que van a interpretar. Empezamos la audición.



Los seis finalistas interpretaron cada uno dos obras previamente elegidas por ellos.



Amparo Ballester de Juan, soprano.



Alejandra María Acuña, mezzosoprano.



María de los Ángeles Gómez Rojas, soprano.



Rajiv Cerezo Chugani, barítono.



Agustín Gómez Cortez, tenor, **premiado con una beca**, interpretó un aria de *Don Giovanni* de Mozart y otra de *La Cenerentola*, de Rossini.



Juan Cossío Pérez, flauta, **premiado con una beca**, interpretó una fantasía sobre *El cazador furtivo* de Weber y un *Capricho* de Paganini.

Abajo, los ganadores y los cuatro finalistas, con sus diplomas, junto a Joan Matabosch, Fernando Olives y Clara Bañeros de la Fuente.



Un grupo de socios de la AWM se desplazó a continuación a la Casa Gallega, donde disfrutaron de una cena en compañía de Joan Matabosch, Fernando Olives, Macarena de la Figuera y Ana Uceta, en un ambiente distendido donde se pudo hablar y comentar toda clase de temas además de los propiamente musicales.



SOIRÉE MUSICAL: MÚSICA Y MEDICINA

Sesión conjunta entre la Real Academia Nacional de Medicina de España y la Asociación Wagneriana de Madrid

Los músicos, por más grandes que sean, son humanos. También padecen las enfermedades más dispares, las cuales, en muchos casos a lo largo de la historia, no tenían remedio. Pensemos en sus mentes, en esos seres prodigiosos de los que cabría imaginar que eran inmortales y, dada su aportación a la música, sin duda lo han sido. Pero muchos sufrieron procesos que les limitaron físicamente o, en otras ocasiones, padecimientos mentales que con toda seguridad les condicionaron.

En una sesión conjunta entre la Real Academia Nacional de Medicina de España y la Asociación Wagneriana de Madrid, celebrada el pasado 15 de diciembre, se ensalzó la vida de dos grandes genios de la música (Beethoven y Schubert), al tiempo que se analizaron sus enfermedades. No debe olvidarse la interrelación de la música y la medicina, con la ya conocida aportación de la primera como terapia aliada a la segunda, «Medicina Ars».

Comenzó el acto con unas palabras de bienvenida por parte de Eduardo Díaz Rubio, Presidente de la RANME, que ofreció a los asistentes un vídeo de presentación del edificio y dependencias de la RANME. A continuación, Clara Bañeros de la Fuente tuvo palabras de agradecimiento para él y la institución por haber hecho posible este acto conjunto y realizó una presentación de la Asociación Wagneriana de Madrid, para dar paso a las ponencias musicales y médicas en torno a esos dos compositores.



Vídeo completo del acto.



Beethoven y la sordera: el músico

Beethoven nació en Bonn, en 1770, hijo de un padre borracho, que era músico de la Corte y tenía seis hermanos. El padre les daba palizas continuamente cuando venía borracho. Su infancia no fue muy feliz. Tuvo profesores, porque el niño apuntó maneras musicales, que heredaba de su padre. Viajó a Viena en cuanto pudo, desde finales del siglo XVIII se instaló allí y ya no la abandonó; allí murió en 1827. Esa relación con Viena es lo que determinó en buena parte que Beethoven fuera como fue y que hiciera lo que hizo. Allí estuvo Beethoven e impregnó a la ciudad de su personalidad. Nada más llegar a Viena, Beethoven, que era un joven y apuesto mozalbete, muy moreno, se hizo querer por toda la nobleza: el conde Waldstein, los príncipes Lichnowsky, Lobkowitz, Razumovski, el archiduque Rodolfo, etc. fueron cayendo en sus «redes» poco a poco. Nunca pasó apuros económicos, pero era bastante manirroto y mal administrador.



Ponente musical:
Arturo Reverter, de la
Asociación Wagneriana
de Madrid.

Se trasladaba continuamente de casa. Vivió hasta en setenta casas distintas en Viena y alrededores. Su principal pena fue quedarse sordo, como el siguiente ponente, el profesor Poch, comentará. Su sordera fue paulatina, pero comenzó a resquebrajarle. En 1802, cuando estuvo en Heiligenstadt, escribió su famoso testamento, en el que cuenta sus penas y se lamenta de su existencia. Muy importante en la existencia de Beethoven y de la música fue Napoleón. A él le dedicó su *Tercera Sinfonía*, después de haber compuesto las dos primeras, que todavía bebían del Clasicismo, pero que ya apuntaban maneras. Con la *Heroica* se nos reveló el auténtico Beethoven, revolucionario, rompedor, rupturista, que abandonaba cualquier herencia y tradición. Hay que tener en cuenta que el primer movimiento de la *Heroica* dura veinte minutos, más o menos, cuando eso era lo que duraban las sinfonías habitualmente, las anteriores, las de Mozart, las de Haydn, por ejemplo. Ese movimiento primero de la *Heroica* es ya una declaración de intenciones y es ahí donde la música cambia de rumbo. La influencia de Beethoven en la posterioridad fue imponente. Por supuesto, cuando Beethoven supo que Napoleón pretendía conquistar Europa e invadir Austria, le retiró la dedicatoria, como es bien conocido. Beethoven tuvo un problema durante toda su vida, entre otros, su sobrino Karl, hijo de un hermano, que al morir lo dejó a su cargo. Era un golfillo, un iconoclasta, un tipo muy poco aconsejable y no seguía ninguna de las instrucciones de su tío. Beethoven penó con su sobrino toda su vida, porque no había manera de ponerlo en vereda. Influyó mucho en él, tanto desde un punto de vista personal como influyó en Beethoven todo lo que sucedía en Viena. Aparte de las relaciones con la burguesía y con la aristocracia, hubo un acontecimiento político, social y artístico en Viena en 1814, el famoso Congreso, que había sido convocado por el príncipe Metternich, que era el gobernante que dominaba toda Austria con mano de hierro. Austria en ese momento creció y Viena se hizo más grande.

Beethoven fue un adelantado a su tiempo. Corrió más que muchos compositores y corrió tanto que la verdad es que no tuvo herederos auténticos, que siguieran estrictamente sus pasos, porque todos los que vinieron después de él, aunque fueran grandes compositores, no llegaron a acercarse a esas originalidades que todavía hoy nos asustan y nos impactan, como la famosa *Gran Fuga*, que es una de sus últimas obras; cuando sonó en su tiempo, la gente echó a correr, con aquellas disonancias imponentes que todavía hoy asustan a mucha gente y que quizá, al cabo del tiempo, solamente podemos reconocer en alguno de los cuartetos de Bartók.

Muy comentado siempre en la vida de Beethoven ha sido su relación con las mujeres. La verdad es que está muy poco clara. No sabemos hasta qué punto consumó sus relaciones. La mayor parte de las veces fueron platónicas, pero estuvo enamorado de muchas. Podemos citar, entre algunas, a *Therese Brunswick*, a Bettina Brentano, a Amalie Sebald y a Antonie Brentano. Se ha hablado mucho de quién fue la que se ha denominado «la amada lejana». Es una denominación que surge de una carta de Beethoven dirigida a «una amada desconocida». No sabemos, y nadie se ha puesto de acuerdo, cuál fue esta amada. Según las últimas investigaciones, se cree que pudo ser Antonie Brentano, hermana de Bettina, que se casó con un hombre mayor, con quien tuvo muchos hijos. Parece ser que nunca tuvo una relación física con Beethoven. No sabemos mucho más de esa vida amorosa de la que tanto se ha hablado y se ha especulado, muchas veces inventándose historias.

Compuso una sola ópera, *Fidelio*, después de tres intentos llamados *Leonora*, cuya versión definitiva se estrenó en 1814. Es una ópera muy original que, aunque parte de la tradición, abre nuevos campos, crea nuevas maneras de exponer y de cantar, a veces muy difíciles para los cantantes. Es una ópera irregular, pero que ha quedado ahí como un testimonio imponente, como un alegato político.

La *Novena Sinfonía* se estrenó en 1824 cuando Beethoven ya estaba sordo como una tapia, hasta el punto que no se enteraba ni de lo que oía ni de lo que se veía. Tuvieron que darle la vuelta para que viera las aclamaciones del público. En estos últimos años de la vida de Beethoven, estamos ante una persona que estaba en absoluto silencio y que componía para sí. Por eso su música última es tan enjundiosa, tan compleja, tan profunda y al tiempo tan simple. La síntesis de todo ello lo podemos encontrar, por ejemplo, en la famosa sonata «Hammerklavier», que tiene una doble fuga final que no hay pianista que se atreva con ella. Podemos contemplarlo también en su última sonata, la número 32 Op. 111, en cuyo segundo movimiento, que es una «Arietta con variaciones», alcanzamos la inmensidad del espíritu. Es una elevación permanente. Nos quedamos transidos al oírla, como debió de quedarse Beethoven y el público de su tiempo cuando dio a conocer sus últimos cuartetos. El número 14 Op. 131 es una obra que tiene siete tiempos, dura más de cuarenta minutos, y nos lleva a lo más insondable del arte. Algunos especialistas han dicho que es una mirada hacia atrás, hacia la Edad Media, hacia el Renacimiento, hacia el arte más simple, más espiritual, más auténtico, más sutil de un Palestrina, por ejemplo. Es una obra que hay que oír en silencio y pensar que Beethoven, evidentemente, también la oía en silencio.

Beethoven y la sordera: el enfermo

El caso de Beethoven, desde el punto de vista clínico, está muy bien documentado, aunque esto no significa que esté bien explicada la sordera. Pocas personalidades célebres han dejado tanto escrito sobre sí mismos como Beethoven. Se conservan aproximadamente unas 1.200 cartas. De ellas, tres de las más utilizadas por los críticos son la que dirige a su amigo Karl Amenda el 1 de junio de 1800, la que escribe al doctor Franz Wegeler el día 29 de ese mismo mes y la dirigida a sus hermanos, fechada en 1802, que su secretario encuentra entre sus papeles a su muerte y que se ha llamado el «Testamento de Heiligenstadt». En esta, después de contarle todos sus éxitos, comienza a hablar de la sordera: *«Mis oídos zumban y zumban perpetuamente, día y noche. Puedo decir verdaderamente que mi vida es muy miserable. Durante casi dos años he evitado toda compañía porque me resulta imposible decirle a la gente, ¡soy sordo! En cualquier otra profesión esto podría ser más tolerable, pero en la mía tal condición es verdaderamente espantosa.»*

Desde el punto de vista del compositor, esto apenas tiene ninguna importancia, pero desde el punto de vista del intérprete —es uno de los mejores pianistas de Europa— le lleva a considerar que su futuro económico se puede ver mermado de una forma extraordinaria. Sin oír el retorno del instrumento es muy difícil tocarlo, máxime en un piano de cuerdas de latón que no debía tener ni la mitad de sonoridad que puede tener un piano de cola actual. Y luego están, naturalmente, los testimonios de sus contemporáneos, que se pueden encontrar en cualquier biografía canónica.

Desde el punto de vista clínico, ¿cómo se caracteriza esta sordera? Comienza sobre los 26-27 años (1796-97), afecta fundamentalmente a las frecuencias agudas, como todas las sorderas del oído interno, y se manifiesta como una incapacidad para tolerar sonidos muy altos. El oído humano, entre que comienza a oír en intensidad hasta que el sonido es excesivamente fuerte y le duele, casi hay —en términos físicos— doce órdenes de magnitud. Es el sentido humano que tiene más capacidad de análisis. Pero cuando la capacidad de oír ruidos fuertes disminuye, los ruidos bajitos duelen. Cuando Beethoven dice: *«No tolero que me hablen fuerte al oído»*, esta observación caracteriza muy bien la enfermedad, que se localiza, sin ningún género de dudas, en el oído interno. Tiene una disminución de la capacidad de comprensión verbal, entiende peor lo que le dicen. El procesamiento de la palabra humana es, en general, más complejo que el de la música. De hecho, los niños aprenden música antes de hablar. Luego hay otro hecho, que no lo tienen nunca las sorderas centrales, ni las de oído medio, ni las de oído externo, que son los ruidos internos. Él dice: *«Los oídos me pitan y me zumban de forma permanente»*. Estos acúfenos importantes y permanentes mejoran parcialmente con el estado de ánimo de Beethoven. Por testimonios de los contemporáneos sabemos que en 1812 ya era necesario hablarle a gritos, que había que acercarse a su oído izquierdo. En 1815 se produce su última aparición



Ponente médico:
Profesor Joaquín Poch
Broto, Académico de
Número de la RANME.

como intérprete. Desde 1817 hasta su muerte en 1827 necesita unos cuadernos de conversación, que están editados y se conservan en la Biblioteca Imperial de Berlín, donde el interlocutor escribe lo que le quiere decir y Beethoven le contesta hablando, porque mantiene una memoria auditiva absolutamente perfecta, ya que si no tampoco hubiera sido capaz de escribir y de componer.

Se conserva su autopsia, realizada por el doctor Johann Wagner el 27 de marzo de 1827, un día después de su muerte. Se trata de un médico muy bueno para la época. Dice que «*el nervio auditivo izquierdo es más delgado y parece que tiene tres raíces. El derecho es más grueso y sale de una sola raíz*». Es un defecto absoluto de interpretación anatómica, que cualquiera de nuestros residentes lo identifica. Según cómo se levante la meninge, parece que hay tres nervios e incluso cuatro o que hay uno solo, porque en el octavo par, el llamado nervio estatoacústico va junto dentro de una misma vaina meníngea con el nervio vestibular (que son dos) y el nervio facial. Esta consideración nos indica que el que hace la autopsia no está muy versado en el tema. Sigue diciendo el patólogo: «*La lámina espiral parece algo sanguinolenta*». Extraña muchísimo que en esa época se haya podido contemplar la lámina espiral, aunque estaba descrita desde el siglo XVII por Scarpa, el gran anatómico italiano del oído. Tiene mucha importancia que la haya visto, porque invalida alguno de los diagnósticos más famosos e importantes que se han hecho a lo largo de la historia, que decían que se trataba de una autoesclerosis. El diagnóstico clínico actual sobre Beethoven podría ser este: sordera neurosensorial bilateral progresiva hasta la cofosis dentro de un cuadro clínico general complejo.

¿El paciente Beethoven solo tenía sordera? No, tenía muchas cosas más. En 1796 le diagnosticaron una «enfermedad peligrosa» que empeoró su audición. Tuvo trastornos digestivos permanente: diarreas, cólicos..., es decir, lo que hoy llamaríamos un colon irritable. Tiene una personalidad extremadamente obsesiva, está permanentemente con gases, todo le sienta mal y al mismo tiempo bebe como un cosaco. Va a todo tipo de balnearios, cambia de médico de forma permanente. El hecho es que apenas conoce el agua como artículo de bebida. Se dice de él que solo bebe vino blanco de baja calidad y bajo precio. Parece ser que en esa época le echaban mucho plomo al vino y podía haber tenido un saturnismo, que es una especie de intoxicación tóxica por plomo, pero no hay nada que lo sustente, porque entonces todos los alemanes de la época tenían que estar sordos. En 1821, seis años antes de morir, tiene ictericia perfectamente documentada por sus médicos y por él mismo. En 1824-25 empieza con hematemesis, lo cual significa que debe estar haciendo unas varices esofágicas, que son extraordinariamente peligrosas en algunas ocasiones. Empieza también a sangrarle la nariz (epistaxis), lo cual significa defectos de factores de coagulación que hacen que salga sangre con frecuencia. En diciembre de 1826 empieza a encontrarse realmente mal, la barriga empieza a abombarse porque está llena de líquido (ascitis) y en una de las punciones, le sacan cinco litros de líquido. La capacidad de superación del sufrimiento, la aceptación de la enfermedad, llevan a una depuración extraordinaria de su capacidad creativa. Cuando el 26 de marzo de 1827, llega al final de su vida sin oír absolutamente nada, podemos hablar de sustancia musical absolutamente pura: ha legado una de las obras más geniales que nunca se han escrito.

Beethoven y la sordera: la pieza musical

Arturo Reverter presentó la Sonata para piano n.º 14 en do sostenido menor, Op. 27, n.º 2, popularmente conocida como «Claro de luna», interpretada por el pianista Ángel Cabrera.

Está dedicada a uno de los pretendidos amores del músico, no sabemos ahora muy bien cuál. Se publicó por Giovanni Cappi en 1802. Es una de las páginas más conocidas de Beethoven. Es sugerente y de una belleza realmente indescriptible. Se ha comentado que en el «Adagio sostenuto» inicial se encuentran los primeros signos del Impresionismo. El ritmo es lento, en compás de 2/2, tresillos de corcheas arpegiadas sobre las que asciende una envolvente y casi triste melodía. El breve «Allegretto», íntimo y delicado, da paso a un apasionado «Presto agitato». Y antes del final, se vuelven a escuchar los inquietantes tresillos del primer movimiento.



Schubert y su enfermedad: el músico

Schubert es un caso muy distinto a Beethoven. Vivió bastante menos. No fue protegido por la burguesía ni por la aristocracia. Lo pasó fatal, pasó mucha hambre. Había nacido en Viena en 1797 y era el duodécimo hijo de un maestro de escuela. A los cinco años ya hacía sus pinitos como músico y a los siete llamó la atención de Antonio Salieri, que era un compositor famosísimo en la corte de Viena y que mantuvo con Mozart una relación muy curiosa y bastante fantaseada por algunos medios, como en aquella famosa película *Amadeus*. En el seminario donde estuvo estudiando, Schubert descubrió las sinfonías de Mozart, las de Haydn y algunas de las de Beethoven que ya lo pusieron en el camino.



Ponente musical:
Arturo Reverter, de la
Asociación Wagneriana
de Madrid.

Mantuvo desde el principio, aparte de que era muy amigo de frecuentar bares, relación con los grandes poetas de la época. Ellos, con literatos y pintores, se reunían frecuentemente en casas privadas, lo que se ha llamado luego schubertiadas. También se reunían en bares y tugurios de distinta calaña. La vida de Schubert, insisto, fue pobre y triste. También en amores no fue muy correspondido. No sabemos mucho tampoco de cuáles fueron sus amores, ha habido muchos inventos al respecto. Fue un hombre de salud muy débil, muy quebradiza desde muy joven; luego se hablará de ello. Se ha apuntado —y eso se hace casi siempre de casi todos los artistas— una posible homosexualidad. No consta. Siempre tuvo la ambición, como todos los compositores de la época y posteriores, de ser operista, de triunfar en el mundo de la ópera, pero no lo logró. Realmente ninguna de sus óperas es una obra acabada, tampoco lo era *Fidelio* de Beethoven, pero es una obra genial. No triunfó en el mundo de la ópera, aunque le hubiera gustado.

De todas maneras, hay que destacar entre sus óperas la ópera de caballerías *Fierabras*, que es una ópera muy interesante, o la ópera más corta *Los hermanos gemelos*.

Siempre tuvo una gran admiración por Beethoven, aunque el público no lo acogiera siempre, como he dicho antes, de manera fácil. Precisamente antes de morir, Schubert pidió escuchar el *Cuarteto número 14*, del que hablábamos antes, de su predecesor. Y Schubert había llevado, además, en el funeral de Beethoven una antorcha. Es curioso porque nunca llegaron a entablar relación, pero Schubert lo admiró muchísimo siempre.

Los valores musicales de Schubert son infinitos. Era un compositor de una inspiración torrencial, un melodista único, que manejaba la técnica de la modulación, del claroscuro, para expresar todo tipo de sentimientos y situaciones. Por tanto, utilizó una gran libertad constructiva. También era muy original, no se paraba en los patrones precedentes. Entre las obras de Schubert conocidas por todos ustedes, siempre recordarán la *Sinfonía inacabada* o *incompleta*, la *Sinfonía grande* de las siete que compuso, algunas incompletas, no solamente la *Inacabada*. Compuso veintidós sonatas para piano, todas extraordinarias, sobre todo las tres últimas, que son obras absolutamente maestras. También es muy conocida la *Fantasia del caminante*, los numerosos cuartetos, entre ellos el más conocido es el de *La muerte y la doncella*, y más de seiscientos *lieder*, muchos de ellos inacabados, que fueron rematados por algunos musicólogos posteriores. Y en todos ellos, como en toda su obra, estaba la idea de la muerte presentida, ese vagar, ese vagabundear, ese caminar hacia ninguna parte.

La idea del viaje está presente en toda su obra, sobre todo en los tres grandes ciclos de *lieder*. La soledad, la desolación, la amargura, el vagabundeo, la muerte está siempre presente. Ilustró a numerosísimos poetas en tantos *lieder*. Entre los más conocidos, están Goethe, compuso en torno a setenta y tantos *lieder* sobre textos suyos, Schiller, Heinrich Heine. Solamente compuso seis sobre poemas de Heine, pero son extraordinarios y pertenecen al último ciclo, al *Canto del cisne*. Y, por último, debemos citar a Wilhelm Müller, que fue el que escribió los textos del primer ciclo, *La bella molinera*, y del segundo, el *Viaje de invierno*.

Artur Schnabel, gran pianista y musicólogo y también compositor, consideraba a Schubert como el músico más cercano a Dios. En un texto sobre él, le dedica estas palabras: «*Ninguno se ha expresado con tal carencia de artificio. Sus canciones son tan espontáneas que el proceso de traslación desde la mente al papel pautado, sin pérdida alguna de frescura o lozanía, parece absolutamente milagroso*».

En esta línea, Gerald Moore, el celebre pianista acompañante, autor de un enjundioso y luminoso estudio sobre los tres ciclos de *lieder* schubertianos, afirmaba: «*Una melodía de Schubert es una composición que posee una extraordinaria libertad y una enorme variedad de colores y que está inspirada en —feliz pensamiento este— la música de las palabras. En el lied, la estructura de la música no deriva por completo de la métrica del poema, pues solo emancipándose en parte de él puede llegar a ser paradójicamente su más fiel ilustradora*.

Schubert y su enfermedad: el enfermo

Ha habido en música muchos compositores prolíficos a lo largo de la historia, pero solo dos lo han sido asimismo a pesar de su corta vida: Wolfgang Amadeus Mozart, que falleció a los treinta y cinco años de edad, y Franz Schubert, que murió con treinta y un años. Todos los que han descrito su trayectoria musical están de acuerdo en referirse a la intensidad de su producción musical en un periodo tan corto de tiempo.

Sus composiciones rondan el millar y sus primeras obras vieron la luz cuando el compositor tenía trece años, pero es que a la cantidad hay que unir la calidad y, por supuesto, la rapidez. Se dice que el propio Schubert decía que el primer movimiento de su cuarteto de cuerda, lo escribió en apenas cuatro horas y media. Este movimiento se compone de trescientos sesenta y tres compases y hay quien ha dicho que es dudoso que un copista pudiese reescribirlo correctamente en ese tiempo tan corto.

Habría que preguntarse qué habría ocurrido con esa producción si Schubert no hubiese contraído la enfermedad que lo llevó a la muerte.

Hasta los veinticinco años, Schubert gozó de buena salud, pero esto cambió radicalmente cuando a finales de 1822, es decir, con veinticinco años de edad, contrajo la enfermedad que le llevaría también a una temprana muerte. Esa enfermedad, que nunca fue nombrada específicamente por sus contemporáneos, parece ser que, por los síntomas, fue sin duda la sífilis.

Un año antes de su fallecimiento, Schubert sufría de fuertes dolores de cabeza atribuidos a la enfermedad secundaria y terciaria. A pesar de ello, durante los primeros siete u ocho meses de 1828, año de su muerte, Schubert parecía llevar una vida normal. Durante el mes de septiembre de ese mismo año, Schubert compuso febrilmente algunas de sus músicas más grandiosas y en noviembre falleció.

La causa oficial de su muerte que figura en documentos contemporáneos fue *nervenfieber* en alemán y en español significa «fiebre nerviosa». La expresión *nervenfieber* se utilizaba entonces como sinónimo de tífus, aunque esa expresión era utilizada así mismo para otras enfermedades.

Sin embargo, por lo que se conocía sobre la sífilis, por el tratamiento que recibió en los años veinte del siglo XIX y por la condición de Schubert durante los últimos meses de su vida, parece probable que se encontraba en el estadio terciario de la sífilis, haya tenido o no fiebres tifoideas. En esos estadios de la enfermedad, suelen ocurrir manifestaciones cardiovasculares



Ponente médico:
Profesor Francisco José Rubia Vila, Académico de Número de la RANME.

y meningíticas. Y se sabe que sufría tanto de dolores de cabeza como de acumulaciones de sangre en cabeza y en corazón, lo que es lo que en alemán se conoce como *Blutvalumen*.

Schubert sufría también de anemia, probablemente debida al tratamiento con mercurio para la sífilis.

El 12 de noviembre de 1828, siete días antes de su fallecimiento, Schubert le escribía a su amigo Franz von Schober que no había comido ni bebido nada dura once días. A pesar de su debilidad, en esos últimos días fue capaz de corregir las pruebas de la segunda parte de su *Winterreise* en alemán, en español *Viaje de invierno*, ciclo muy conocido de canciones. Cuando el médico lo visitó en la segunda semana de noviembre, ya vio que tenía pocas esperanzas de salvarle la vida. Se considera probable que Schubert tuviese hemorragias intestinales debido al tifus, razón por la que su médico diagnosticó fiebre nerviosa, como antes dije, sinónimo de tifus además de la sífilis. El 18 de noviembre, un día antes de su fallecimiento, Schubert sufrió de alucinaciones, intentando salirse de la cama, pensando que estaba en un lugar extraño y queriendo desesperadamente escapar.

En resumen, en su lecho de muerte Schubert sufrió de alta fiebre, la aparición de las gomas, es decir, granulomas que se presentan en la piel y en otras partes del cuerpo y que son características de la sífilis terciaria. Probablemente también sufría de envenenamiento por mercurio; por eso se ha dicho que Schubert sufría no solo por la enfermedad, sino también por los efectos y la toxicidad del tratamiento. Sin embargo, otros síntomas de la sífilis como pérdida de memoria, falta de concentración, problemas visuales o irritabilidad nerviosa parecen no haberle afectado.

Como se ha dicho antes, Schubert deseaba descansar junto a su admirado Beethoven. Por eso sus restos fueron trasladados al cementerio donde Beethoven estaba enterrado. Y así fue: su tumba se encontraba a tres tumbas de distancia de la de Beethoven. Y finalmente ambas tumbas fueron trasladadas al Cementerio Central de Viena. Hoy se levanta un monumento en honor de Schubert en el Stadtpark de Viena.

Volviendo al principio de esta comunicación, si consideramos la prolífica producción musical de Schubert habiendo vivido solamente treinta y un años, habría que preguntarse qué producción musical tendríamos hoy si hubiese vivido tanto como Tomaso Albinoni, que vivió ochenta años, o Georg Philipp Telemann, que falleció con ochenta y seis.

En el catálogo de Deutch figuran más de seiscientos *lieder* o canciones, veinte obras teatrales, muchísima música religiosa, numerosas oberturas, nueve sinfonías, dieciséis cuartetos de cuerda, por no hablar del piano, su instrumento preferido.

Solamente en un año, 1815, cuando tenía dieciocho años, Schubert compuso ciento cuarenta y cuatro *lieder*, aparte de sinfonías, misas, sonatas, etcétera. En pocas palabras, su temprana muerte nos ha privado muy probablemente del mayor compositor de todos los tiempos.

Schubert y su enfermedad: las piezas musicales

Arturo Reverter presentó a continuación tres *lieder* de Schubert, interpretados por el barítono Gabriel Alonso, acompañado por el pianista Ángel Cabrera.

Los tres *lieder* que vamos a escuchar son tres obras maestras indiscutibles. En primer lugar, escucharemos *Der Tod und das Mädchen* (*La Muerte y la Doncella*), D 531, que está en la base del segundo movimiento del famoso cuarteto así denominado. La muerte, en este caso bella y persuasiva, con aspecto de elegante caballero, intenta llevarse a la incauta joven en este sombrío texto del poeta Claudius. En solo dos estrofas a las que corresponde distinta música, se localiza toda la emoción del Romanticismo más puro. La escena se abre con la introducción de 8 compases en pianísimo sobre acordes espaciados y estáticos. La doncella entra con una línea melódica angustiada, declamatoria. La muerte emplea para su intervención la música del preludio pianístico, curiosamente en Re menor inicial, tonalidad habitual en las páginas schubertianas alusivas a la muerte. De ahí se parte a un Re Mayor. Es un *lieder* de muy difícil ejecución, que requiere singulares claroscuros. Fue dedicado al conde Esterházy y publicado en 1821. En segundo lugar, *Der Doppelgänger* (*El doble*), que pertenece al ciclo *El canto del cisne*, D 957. El padre Sopena lo situaba inmediatamente al lado de la líricodramática declamación musical de Mussorgsky y a la que calificaba de monólogo dramático, lo que no queda lejos de la expresión acuñada por Einstein: pieza de teatro lírico. Esta terrible canción enlaza directamente con el desolado mundo descrito en *Der Leiermann* (*El tocador de zanfoña*), que cierra el ciclo *El viaje de invierno*. No hay referencias al mundo exterior como incluso sucedía con los *lieder* anteriores de la misma colección. Todo es sombría introspección. La profundidad psicológica se crea con una admirable austeridad de medios, que parte de empleo de la fuga en Do sostenido menor del primer libro de *El clave bien temperado* de Bach, que actúa como una especie de *basso ostinato*, lo que da a la canción apariencia de *passacaglia*. Por dos veces la voz se eleva a las alturas, del Fa sostenido al Sol natural, acumulando la angustia del que reconoce en otro su propio rostro a la luz de la luna. Es un señor que vuelve a su lugar de residencia donde ha tenido un amor e inesperadamente ve en el balcón del edificio a un doble suyo, a él mismo. El tercer *lied*, *Der Erlkönig* (*El rey de los alisos*), D 328, con texto de Goethe, está compuesto a los 18 años. Es una especie de balada, una narración en la que se suceden distintas clases de ariosos enlazados sobre un acompañamiento *ostinato* de acordes en octavas de tresillos de corchea. Férreo compás de 4/4 que no decae ni un momento. Hay tres personajes aparte del narrador. Son el hijo, el padre, que va en el mismo caballo, y la muerte. El niño la siente tras él, pero el padre no le hace caso: «Tranquilízate, hijo mío, es el viento que susurra a través de las hojas secas». Cuando llegan a su destino, el niño ha muerto. Es el único momento en el que Schubert emplea un recitativo gélido y objetivo con las palabras terribles: «War tot» («Estaba muerto»). Luego, dos acordes secos. Y hay un cuarto personaje, que es el paisaje, el decorado exterior de tinieblas. Gabriel Alonso, acompañado por Ángel Cabrera, nos va a ofrecer estas tres obras maestras. Que las disfruten y las mediten.





CONGRESO INTERNACIONAL RICHARD WAGNER EN MADRID

El Congreso Anual de Asociaciones Wagnerianas (Richard Wagner Kongress International) organizado por la Asociación Internacional Richard Wagner se celebrará en Madrid en el 2022.



Por primera vez, la Asociación Internacional Richard Wagner, que cumplió en el 2021 30 años, pero que espera a llegar a Madrid para celebrar su aniversario, viene a España para celebrar el Congreso anual.

La Asociación Wagneriana de Madrid será la anfitriona y la encargada de ofrecer una rica variedad de actividades culturales y musicales, además de organizar el Simposio del Congreso que tratará la influencia del Siglo de Oro español, de la mitología y de la filosofía en Richard Wagner.

Será una inigualable oportunidad para el intercambio y acercamiento entre las asociaciones y para descubrir Madrid, una ciudad con una gran tradición musical, no por todos conocida.

En la web de la AWM (<https://www.awmadrid.es/es/collection/formularios>), se puede descargar:

- La información del programa del congreso (de/en/fr/es)
- Formulario A de inscripción para actividades (de/en/fr)
- Formulario B de inscripción para hoteles (de/en/fr)

JUEVES

24.02.

2022

19:00 | Sala de Baile del Teatro Real
Inauguración del Congreso
Internacional Richard Wagner
Madrid 2022

El Congreso Internacional Richard Wagner Madrid 2022 se inaugurará en el Salón de Baile del Teatro Real. Allí comenzaremos unos días inolvidables en los que el Teatro Real estará muy presente.

El acto de inauguración constará de:

19:00 Discursos de inauguración.

20:00 Cena de Bienvenida en el Salón de Baile del Teatro Real.

21:00 Actuación sorpresa.



VIERNES

25.02.

2022

9:30 | Sala Gayarre Teatro Real
Actos oficiales y actos
alternativos por Madrid

El primer día del Congreso tendrán lugar los tradicionales actos oficiales: la Asamblea General de delegados de las asociaciones wagnerianas y el simposio.

Mientras los delegados se reúnen en la Asamblea, los demás asistentes al Congreso podrán disfrutar de atractivas actividades por Madrid.

Por la tarde tiene lugar el simposio con tres interesantes temas que influyen fuertemente en la obra de Richard Wagner: la literatura del Siglo de Oro español, la mitología y la filosofía. En este Congreso y de manera casi excepcional, no vamos a ofrecer actividades alternativas en este horario, ya que consideramos el simposio un acto central de un congreso wagneriano.

A última hora de la tarde, cuando los museos cierran sus puertas, vamos a tener la oportunidad exclusiva de visitar el Museo del Prado a solas. Tendremos una visita guiada por las salas más destacadas de la pinacoteca y la magia del museo acabará en la Sala de las Musas con un cóctel para los wagnerianos.

ACTOS OFICIALES

9:30 Asamblea de Delegados en la Sala Gayarre (Teatro Real).

ACTOS ALTERNATIVOS POR MADRID

9:30 Paseo por el Madrid de los Austrias.

10:00 Visita guiada al Museo Thyssen.



SIMPOSIO

16:00 «Wagner: Literatura, Mitología y Filosofía»

- **Wagner y la Literatura:**
«La influencia de la literatura española en la obra de Richard Wagner».
Ponente: Dra. Paloma Ortiz-de-Urbina.
Universidad de Alcalá.
(40 minutos + 20 minutos de debate.)



- **Wagner y la Mitología:**
«Wotan y Brunhilda».
Ponente: Dr. Miguel Salmerón.
Universidad Autónoma de Madrid.
(30 minutos +10 minutos de debate.)



- **Wagner y la Filosofía:**
«Schopenhauer y Feuerbach».
Ponente: Dra. Magda Polo.
Universidad de Barcelona
(30 minutos +10 minutos de debate.)



20:00 Visita nocturna y exclusiva al Museo del Prado con un cóctel en la Sala de las Musas del Museo.



SÁBADO
26.02.

2022

8:30 | Segovia, Toledo, El Escorial
Alrededores de Madrid

Madrid tiene muchos atractivos, pero además es un punto estratégico que permite descubrir, en poco tiempo, lugares igualmente increíbles. Por eso dedicaremos el sábado a descubrir los alrededores con tres ofertas: Toledo, Segovia y El Escorial. Tras pasar el día alejados de Madrid, ofrecemos una tarde-noche en un lugar céntrico y típico de la capital para disfrutar de un menú típico y de calidad. Será en el restaurante más antiguo de Madrid, en «La Posada de la Villa».

ALREDEDORES DE MADRID

8:30 Excursión a Toledo.

8:30 Excursión a Segovia.

9:00 Excursión a El Escorial.



ACTIVIDAD NOCTURNA

20:30 Cena en «La Posada de la Villa», el restaurante más antiguo de Madrid (desde 1642).



DOMINGO

27.02.

2022

17:00 | Teatro Real

Teatro Real: "Gotterdammerung"

Este día hemos decidido reservarnos para la gran ocasión: *El ocaso de los dioses*. La noche se alargará, ya que nos quedaremos en el Teatro tras la función por los salones del Real para conversar y quizá para compartir nuestras impresiones con parte del elenco, como nuestros wagnerianos madrileños tienen acostumbrado.

DÍA DE *EL OCASO DE LOS DIOS* (GÖTTERDÄMMERUNG).

17:00 *El ocaso de los dioses* en el Teatro Real.

Tras la ópera Cóctel con parte del elenco.



LUNES
28.02

2022

9:30 | Casino de Madrid
**Despedida y cena 30 aniversario
de la RWVI**

ACTIVIDADES DE MAÑANA

9:00 Paseo por el Madrid castizo.

10:00 Visita al Museo Reina Sofía.



DESPEDIDA Y ANIVERSARIO EN EL REAL CASINO

20:00 Cena conmemorativa del 30 aniversario de la Asociación Richard Wagner Internacional con actuación musical en los salones del Real Casino.



BERLÍN BIEN VALE UN ANILLO

VIAJE AL CORAZÓN DE LA DEUTSCHE OPER

José Castán

La Deutsche Oper había programado tres ciclos de la nueva producción del *Anillo*, los dos primeros en noviembre (días 9 a 14 y 16 a 21) y el tercero en enero (del 4 al 9). Esta sustituye a la de Götz Friedrich, que había estado nada menos que treinta y cuatro años, de 1984 a 2017. Máxima expectación, por lo tanto, para conocer el planteamiento que de la obra hacía Stefan Herheim, en una ciudad que por su portentosa oferta ha sido visitada en los últimos años cuatro veces por nuestra Asociación. Pero este viaje era muy importante y especial, por ser el primero que hemos podido organizar en tiempos de pandemia. En efecto, aunque la Asociación había mantenido, con buen pulso, sus actividades por medio del zoom (conferencias, sesiones informativas y, por supuesto, junta general), lo cierto es que echábamos de menos el contacto que en estos viajes se producen. No era fácil decidirse a emprenderlo, en una Europa en que desgraciadamente la enfermedad volvía a repuntar. En esas circunstancias, que se apuntaron una veintena de socios, aún siendo un número inferior al de otros viajes, es un logro.

La Tetralogía de Friedrich era inteligente, coherente y, sobre todo, *bellísima*. El noruego tenía difícil rivalizar

en este último punto (aunque consigue algunas escenas de rara belleza), pero sí podía hacerlo en dar una lectura personal de la obra que por otra parte se conoce muy bien. Las expectativas estaban en consonancia con la altura del desafío. ¿Se han cumplido? Difícil decirlo, posiblemente no, a juzgar por las primeras críticas. Aunque esta solamente es una *crónica viajera*, no vamos a eludir un comentario sobre ella, intentando ofrecer una visión más templada.

Digamos para comenzar que esta Tetralogía *no había tenido suerte* en su presentación individual: el *Oro* no se llegó a estrenar por la pandemia; sí lo hizo *La Valquiria*, confundiendo al público que no había podido conocer las premisas de las que la segunda obra era desarrollo. No se pudo estrenar tampoco *Sigfrido*, lo que enfrió más, si cabe, las críticas en el *Ocaso*. Con ese punto de partida, en el primer ciclo hubo algunos abucheos a partir de *La Valquiria*, que volvieron con más fuerza al término del *Ocaso* cuando Herheim salió a saludar con su equipo. Sin embargo, en el segundo ciclo, en un ambiente más calmado, no escuchamos abucheos y todas las representaciones fueron muy aplaudidas.



Aplausos finales para Donald Runnicles (director musical), Nina Stemme (Brünnhilde), Clay Hilley (Siegfried) y Aile Asszonyi (Gutrune). Detrás, el coro que fue muy ovacionado.

Herheim hace un desarrollo de los personajes construyendo escenas en ocasiones muy interesantes, otras irritantes, con algunos comportamientos próximos a las novelas gráficas. Pero tiene a su favor que no monta *historias paralelas*: los personajes son quienes son, incluso en aquellas escenas que puedan causar sorpresa. Pero sus movimientos y actitudes parecen quitar trascendencia, acaso solemnidad a la historia narrada, dignidad a los personajes... ¿Acaso es la forma de acercarse a un público más joven, que puede ser atraído por estos comportamientos y reacciones casi de comics, y llegar así a la música a través de la imagen? ¡Quién sabe! Recuerdo los momentos en que en el *Ocaso* nos «enseña» un Walhalla «de siglo XIX», tan bello como imposible: quizá nos quiera decir, irónicamente, que hay caminos sin retorno

en el modo de escenificar a Wagner. En fin, no hagamos de menos demasiado pronto esta Tetralogía, que deja, por



Luisa Lozano, sentada en primera fila, junto a Hagen (Albert Pesendorfer) a punto de cantar.



José Castán, sentado junto a Waltraute (Okka von der Damerau) poco antes de su intervención.

lo demás, imágenes potentes para el recuerdo, y atrevidas innovaciones teatrales, borrando en algunos inspirados momentos la separación escenario-patio de butacas.

Pero vayamos al viaje: para su organización contamos esta vez (y espero que muchas más) con la inestimable

colaboración de Fátima Cubillo, que recibió de todos un sobresaliente por su eficaz dedicación, en la preparación y durante el propio viaje. Fuimos al segundo ciclo. El hotel elegido era el mismo que en las recientes visitas, el Meliá Berlin, muy bien situado, con un servicio amable y bien dispuesto y, hay que decirlo en estos tiempos, con un estricto cumplimiento de las normas sanitarias por su personal. Los traslados, del aeropuerto al hotel y de este a la ópera se hicieron por medio de un autobús que funcionó perfectamente.

Una vez instalados en el hotel, tuvimos la tradicional cena de llegada. Para ella Fátima había elegido el *Berliner Republik*, muy próximo, en la misma manzana que el *Berliner Ensemble*, zona animadísima, llena de restaurantes. Después de pasar un riguroso control a la entrada (certificado de vacunación junto con el documento identificativo de cada uno), nos encontramos en un ambiente muy agradable. Estábamos todos juntos, en tres mesas separadas, pero



sin que ello impidiese poder mantener una conversación fluida. Y para «reponerse» del viaje nada mejor que unas muy completas y variadas fuentes de salchichas bien regadas con cervezas de barril no solo de Berlín sino también de Munich y Colonia. El sitio nos gustó mucho, tanto que varios asociados volvimos para seguir tomando esas variadísimas fuentes. (Aprovecho para decir que las salchichas fueron el alimento «preferido» del grupo, sólo compitiendo con el *ganso*, que estaba en temporada en magníficas preparaciones en todas las cartas de los restaurantes).

Más o menos todos traían programadas las visitas a museos y exposiciones. Los más previsores, con las entradas ya sacadas en España. Los menos, íbamos, como antes, a hacer las colas, pero hay que decir que no era difícil obtenerlas en el acto, porque la pluralidad de ofertas hace que, a pesar de la limitación de aforo por la pandemia, normalmente se pudiera pasar. La excepción fue la visita al Reichstag, que estaba cotizadísima, y no fue posible



realizar. Junto a la enorme cantidad de museos, de contenido y tamaño variable, merece la pena destacar las numerosas galerías de arte. Aunque diseminadas en distintas zonas de la ciudad, dan una precisa visión del arte más avanzado del momento.

Tenemos que hacer una mención a los mercadillos de antigüedades (y de cosas viejas): visitamos especialmente el que se encuentra cerca de la Siegestäule, en la Avenida 17 de Junio y algunas personas no se fueron de vacío. Los otros mercadillos, los de Navidad, estaban por montar estos días, en un momento de incertidumbre y pesimismo, pues la situación sanitaria hacía peligrar su apertura, a pesar de ser tan populares y estar tan arraigados.



La Asociación Wagneriana de Berlín organizó un Simposio con motivo del 50 aniversario del Nuevo Bayreuth, en paralelo con las representaciones del *Anillo*. A la cena de gala en el Hotel Adlon, asistieron Clara Bañeros de la Fuente y Tiziana Krause. Conversaron animadamente con los comensales sobre nuestro próximo Congreso.



Por si ver cuatro óperas en seis días fuera poco, algunos «completaron» el programa con una visita a la Staatsoper (*Idomeneo*, de Campra), a la Komische (*La Nariz*, de Shostakóvich) o la Philharmonie (la *Segunda*, de Sibelius).

En esta ocasión no pudimos hacer la cena de despedida el último día; la parte del hotel donde se realizaba estaba temporalmente cerrada por la situación y no nos atrevimos a cenar fuera por miedo a que se hiciera muy tarde, dado el madrugón que nos esperaba. Al nuevo aeropuerto hay que llegar con tiempo, para no desesperarse en el (caótico) control de pasajeros. A la llegada a Madrid, como siempre, despedidas muy calurosas entre amigos de mucho tiempo y

otros que una semana antes nos eran desconocidos.

En síntesis, un estupendo viaje a pesar de coincidir con un incremento de la enfermedad en Europa. Pero, en la medida en que las situaciones lo permitan, hay que animarse a mantener estas actividades, tan satisfactorias para nosotros como para quienes nos reciben. ¡Hay que seguir adelante! Esperemos que la misma decisión la tengan los asociados de otros países para asistir a nuestro Congreso de febrero que con tanto cuidado y dedicación se está preparando.

Una proposición de última hora: teniendo en cuenta que esta Tetralogía. estará en principio muchos años en la programación de la Deutsche y que algunos de nuestros habituales viajeros no pudieron en esta ocasión acompañarnos, cuando haya pasado el tiempo, en una situación normalizada... ¿será posible que nuestra Presidenta –que fue *la primera en ver*, en solitario, las potencialidades de este *Anillo*– nos proponga verlo de nuevo? Así terminaríamos de valorar esta tan singular como costosa creación de Herheim.

JOSÉ CASTÁN



Los últimos momentos en el aeropuerto de Berlín, esperando el embarque del vuelo.

COLOQUIO EN REMOTO CON PABLO HERAS-CASADO

12 de marzo de 2021



El día 12 de marzo tuvimos nuestro coloquio en remoto con el maestro, y también socio de honor Pablo Heras-Casado. Dos días después, tendría lugar la última representación de Sigfrido con escenografía de Robert Carsen. Pablo Heras-Casado junto con Andreas Schager, Andreas Conrad, Tomasz Konieczny, Martin Winkler, Jongmin Park, Okka von der Damerau, Ricarda Merbeth, Leonor Bonilla, la Orquesta Sinfónica de Madrid, Joan Matabosch, técnicos de iluminación, escenógrafos, personal de maquillaje, de sonido, de grabación... y, en fin, todos los que hicieron posible este imposible, triunfaron con lleno total todos los días y se despidieron el domingo 14 de marzo del welsungo hijo de Siegmund y Sieglinde.

Nosotros tuvimos nuestra oportunidad personal de hablar sobre este Sigfrido con el maestro Pablo Heras-Casado la tarde del 12 de marzo y pudimos aproximarnos a su preparación de la obra, a la forma de verla desde la perspectiva de quien tiene la responsabilidad principal de hacer realidad lo que Wagner creó.

Participaron muchos de nuestros socios, a los que echamos de menos, y también wagnerianos de la Fundación Richard Wagner de Chile y del comité de la Asociación Wagneriana Internacional. La pandemia nos evita vernos en persona, pero nos permite acercarnos a wagnerianos lejanos, incluso de otro continente. La gran acogida de este coloquio, lo interesantísimo que fue y las cálidas felicitaciones que nos hicieron llegar los participantes nos han convencido de que tenemos que seguir ofreciendo intercambios y coloquios en este formato.

En forma de coloquio y con preguntas variadas de los asistentes, tuvimos la oportunidad de acercarnos al artista, en este caso al maestro Pablo Heras-Casado de una forma exclusiva. Pudimos conocer cómo afrontó personalmente el reto de dirigir Sigfrido, cómo experimenta la dirección en cada representación, qué momentos de la obra resultan para él especiales, cuánto

tiempo necesitó para prepararse esta obra... También pudimos conocer algo más de su parte profesional como director: quién fue su maestro más destacado, cuál es su próximo reto... Y nos transmitió claramente de nuevo su fidelidad a la partitura (a las Escrituras), no a los «curas» y que solo en ellas se basa para interpretar y dirigir. Pablo Heras-Casado percibe así el arte de dirigir: «Es algo orgánico», algo que cada día, cada momento, cada orquesta, cada foso, lo hace diferente: «Es como si un pintor pudiera pintar el mismo cuadro en diferentes momentos, nunca es igual». Muchas gracias a todos y por supuesto de manera especial a Pablo Heras-Casado, por haber hecho posible este momento tan especial.

MARÍA ESTHER LOBATO BAÑEROS



Clara Bañeros de la Fuente.—Nos vamos incorporando todos los participantes. Yo tengo una pantalla muy pequeña y solo veo las miniaturas, pero, entre otros, estoy viendo a Claudio Ortiz, del Comité de la Asociación Wagneriana Internacional y quiero saludarle.



Claudio Ortiz.—Un placer y muchísimas gracias por la invitación, tanto a ti como a a Esther. Espero, además, que en un par de minutos se sumen dos amigos desde la Fundación Richard Wagner de Chile, que están también entusiasmados con esta presentación. Valgan las gracias también a todos ustedes. Y ahí veo y envío un saludo a Rainer Fineske, Presidente de la Asociación Wagneriana Internacional.



Rainer Fineske.—[Envía a todos los participantes un saludo en alemán.]



María Esther Lobato Bañeros.—Rainer se va a poder quedar poco tiempo. Aunque no entiende el español, quería estar presente en este encuentro, para decimos unas palabras de salutación. Nos transmite los muchos deseos que tienen todos de conocer Madrid con motivo del Congreso Internacional de Asociaciones wagnerianas en febrero de 2022 y de asistir a la representación del *Ocaso* en el Teatro Real. También nos dice que ha podido seguir el estreno de *Sigfrido*.

Clara Bañeros de la Fuente.—Nosotros también le agradecemos de un modo

especial el detalle que tiene de haberse asomado a esta pantalla para que todos podamos escuchar su saludo. Muchas gracias. Nos veremos en Berlín, si Dios quiere, el próximo mes de noviembre para asistir al Simposio.

María Esther Lobato Bañeros.—Ya está aquí Pablo Heras-Casado, al que podemos ver todos en pantalla y al que saludamos con un aplauso virtual. Somos treinta y dos asistentes y ahora acaba de incorporarse el invitado treinta y tres. La verdad es que nos cuesta a todos vernos aquí en este medio. A mí también me apetecería más estar de público, como el año pasado, en esa tertulia tan espectacular y que fue el último momento de normalidad que vivimos todos. Me alegro de que Pablo haya encontrado el tiempo y las ganas de estar con nosotros en este encuentro virtual, con tantos compromisos como tiene. Vamos a aprovechar lo mejor de estas circunstancias, como se ha hecho en *Sigfrido*, como nos ha demostrado *Sigfrido* que se puede, y vamos a disfrutar de este tiempo, de esta suerte de poder meternos un poquito más en esa magia de la ópera, de Wagner y de su música.



Pablo Heras-Casado.—Antes de empezar el coloquio, quiero expresar mis sentimientos en este momento milagroso, a punto de terminar ocho funciones de *Sigfrido*, en esta época con estas condiciones y circunstancias en

las que nos encontramos. Lo importante es que podemos hablar y estar en esta misma habitación virtual treinta y tres personas que amamos la música y concretamente a Wagner. A pesar de las dificultades, podemos comunicarnos y hablar de que el *Anillo del Nibelungo* de Madrid continúa, de que ha habido siete funciones de *Sigfrido* —queda la última— con un lleno absoluto. Me han dicho en el Teatro Real que esto es para estar orgullosos, porque desde julio hasta ahora ha habido también otros títulos en el teatro, títulos bien conocidos, pero los únicos momentos en que se han agotado las entradas han sido tres o cuatro noches con este *Sigfrido*. Y otro motivo de orgullo es que podemos seguir grabando el ciclo. Ayer hicimos la primera de las funciones que se graban, porque estamos documentando este *Anillo del Nibelungo* para que quede el testimonio tanto en televisión como en DVD. Todo esto, estar aquí por el medio que sea, ya me parece maravilloso. Soy yo quien está agradecido de vuestra energía, de vuestro cariño, de vuestras ganas de estar conectados, de que no se pierda nada de lo que estamos creando, de lo que estamos consiguiendo. Y no lo digo a título personal. Yo creo que es un esfuerzo del teatro, de todo el equipo y de todas las personas que llenan las butacas y apoyamos a Wagner y que nos apasiona. He leído que Madrid se está convirtiendo en una de las ciudades wagnerianas a nivel inter-

nacional. Son muchas cosas para estar muy satisfecho y os lo agradezco a vosotros, porque estáis ahí desde hace mucho tiempo haciendo que estas cosas tengan sentido. Y luego, por otra parte, antes de entrar en materia, quiero agradecer profundamente que me hayáis hecho socio de honor de la Asociación Wagneriana de Madrid, porque fue *a posteriori* del último encuentro maravilloso que tuvimos en el Hotel Moderno, un momento inolvidable. Es la primera vez que nos vemos todos juntos aquí y quiero transmitirlo lo honrado y orgulloso que me siento con este nombramiento. Para mí, es un peso, no creáis que me siento ligero, porque es una responsabilidad. Os lo aseguro. Sobre todo, pensando en el año que viene, que va a ser un año para la historia, por muchos motivos. Ser parte de esto me hace completar esta experiencia única, que vale una vida, que es estar dirigiendo un *Anillo*, y que todavía es más bonita y completa por estar compartiéndola con vosotros ensanchando la familia a través de vosotros. Siento mucha gratitud. Y también os digo que elegimos este momento, sin haber terminado del todo el *Anillo* y a falta de la última función de *Sigfrido*, porque con siete funciones a las espaldas tengo la sensación de que ya todo ha pasado, de que todo está bien bien colocado y que el reto se ha hecho posible. Es un momento bonito para poder hablar y reflexionar con todos vosotros.

María Esther Lobato Bañeros.—¡Qué bonitas palabras, Pablo! Nuestra presidenta quiere intervenir.

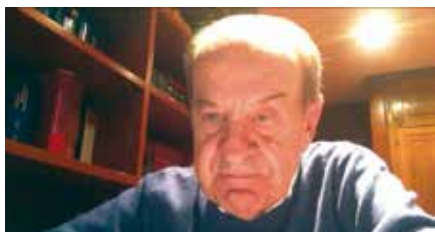
Clara Bañeros de la Fuente.—Quería agradecer a Pablo todo lo que ha dicho, sobre todo también que aceptase ser de la familia wagneriana madrileña y decirle que nos sentimos, yo particularmente —y me consta que la gran mayoría de socios— encantados con tu dirección de *Sigfrido*. Me tuviste una noche casi sin dormir, creo que te lo puse. Me encanta que hayas aceptado. Es un placer tenerte como socio de honor de la Wagneriana y sí que haremos muchas cosas, si Dios quiere y el tiempo nos deja, especialmente a ver si hacemos caso a los niños, porque en ellos hay un potencial de futuro que es al que hay que mimar. Estoy encantada de que estés aquí. La última reunión fue maravillosa. La primera que realizamos por Zoom es también contigo. La verdad es que creo que ahí empezamos ya a hacer historia. Le doy la palabra a Esther para que empiece con las preguntas.

Pablo Heras-Casado.—Dos cosas sobre lo que vienes diciendo. Primero, ya lo sabes, me parece fantástico que Esther coja el testigo para moderar este coloquio. Y segundo, lo que dices de los niños es importantísimo. Contad conmigo para todo, pero quiero que sepáis que lo de los niños me toca especialmente. Nicolás, mi hijo, que está aquí a mi lado, prácticamente se sabe ya *Sigfrido*. Ha estado entre bambalinas en la caja escénica viendo un par de funciones. Ha pisado el escenario. Ya es un wagneriano en potencia. Esa

naturalidad de tener a los niños cerca de Wagner les proporciona una experiencia importantísima.

Clara Bañeros de la Fuente.—Así es como se crea afición. Esto para los niños es muy importante. Ya hablaremos, porque el año que viene tenemos que volcarnos en todo. Este año no se puede, pero ya llegará su momento.

María Esther Lobato Bañeros.—Lo de los niños queda pendiente. Es cierto que nosotros tenemos más problemas para acercarnos a Wagner y a la música que los niños, que lo viven. Así que este tema se queda pendiente. Pablo, yo sé que también tiras de ahí, así que ya veremos el año próximo cómo lo abordamos. Voy a empezar con las preguntas en torno a *Sigfrido*. Enrique, tú tenías una pregunta muy interesante.



Enrique Piñel.—Creo que lo primero que tenemos que hacer todos los que hablemos esta tarde es dar unas gracias infinitas al maestro por habernos permitido un *Sigfrido* en estas circunstancias, a él y a todos los que han participado, a todo el Teatro Real, porque han hecho una labor increíble. Yo he visto muchas veces la *Tetralogía*, y he visto ahora *Sigfrido* dos veces más, porque he ido a dos funciones, una de ellas para

llevar a mi nieta, aunque ya no se puede decir que sea una niña, porque ya la conocéis y participa en la asociación. La verdad es que quizás no haya disfrutado con *Sigfrido* nunca tanto como lo he hecho en estos días. Sin embargo, leyendo algunas críticas que ha habido —algunas me parecían tan absurdas como decir que Schager era muy viejo para cantar *Sigfrido*—, tengo a veces la sensación de que todas las circunstancias que han rodeado estas representaciones me han hecho ver las cosas de distinta manera de como son. Y esta inquietud se la traslado también al maestro. Le plantearía si para él las circunstancias de estas representaciones han supuesto un cambio que le haya llevado a dirigir y a plantear *Sigfrido* de una manera especial y distinta. En concreto, mi pregunta sería esta: cuando vuelva la normalidad —esperemos que muy pronto— ¿es posible que tu visión de la forma de dirigir *Sigfrido* sea diferente, que toques un *Sigfrido* diferente al que hemos oído en esta época?

Pablo Heras-Casado.—Evidentemente, las condiciones no son las ideales, pero estamos ahí y eso es lo importante. Es un asunto que he tratado en muchas entrevistas con la prensa. En realidad, esta situación la podría comparar con el hecho de que en cualquier circunstancia normal —de esa vieja normalidad—, en la que yo cambio cuando dirijo un repertorio determinado, y cambio prácticamente cada semana de orquesta y cambio por tanto de cultura musical, de tradición, de sonido, de instrumentos completamente diferentes. Y en cada ocasión, en cada momen-

to, tengo que hacer un ejercicio para adaptarme a las condiciones. Uno no puede estar pensando nunca en lo que podría ser si de repente está en Pittsburgh o en Tokio o en Estocolmo y recuerda la semana pasada en Munich y desea que ojalá tuviera esa orquesta. Uno está en el momento presente, dirigiendo una orquesta en ese momento y en esas circunstancias concretas y en esas condiciones acústicas, en su momento personal, y está haciendo lo mejor. No necesita uno siempre las mejores «condiciones ideales» sobre el libro. En este caso, las condiciones eran estas: estar con un equipo que tiene la ventaja de conocer ya el *Anillo*, de haber hecho un recorrido con Wagner, incluso desde el *Holandés errante*. Volvemos a un sitio que ya sé que no es nuevo. Pero sí es cierto, evidentemente, que estas condiciones por la distancia, por la cantidad de músicos que están fuera del foso, suponen un esfuerzo adicional. Cada función y cada uno de los muchísimos ensayos que hemos hecho, supone para mí recalcular los parámetros con los que trabajo, los parámetros de escucha a lo largo de una función que contiene cuatro horas de música —cinco horas en total— para estar calibrando constantemente, no solo el balance con el escenario, sino también el balance interno de una de las orquestaciones más ricas y poderosas que existen en la historia. Son unas condiciones en las que la visibilidad es muy defectuosa. Haciendo un símil,

es como si uno estuviera pilotando con visibilidad reducida en mitad de una niebla y una lluvia espesa, y necesariamente se tiene que dejar mucho a la intuición. Todo ello supone una dificultad muy grande. Pero yo no pienso en esto en ningún momento. Jamás estuve pensando en un solo momento de la infinidad ensayos que hemos tenido lo que podría haber pasado si todo fuera de otra manera. Jamás. Es una condición nueva y así lo hemos planteado desde el principio, tanto desde el teatro como desde mi posición, que es la que tiene más responsabilidad, y también por parte de la orquesta. No tenemos en ningún momento la sensación de estar haciendo concesiones ni haciendo nada que sea una versión *light*, sino todo lo contrario. Para mí esta jornada del *Anillo* la estamos haciendo con la misma entrega, intensidad, dedicación y profundidad que el resto. Si el año que viene tuviera que hacer *Sigfrido*, seguramente lo haría diferente, pero no porque no tenga ya pantallas acústicas u otros condicionamientos, sino porque uno crece con el arte, con la música. Seguramente, cuando termine el *Ocaso*, si empezara otro ciclo de nuevo el año próximo año —*El Oro del Rin* o *La Valquiria*—, lo haría con otras vivencias, porque me lo planteo como algo orgánico, como algo vivo. Pero no porque las condiciones sean distintas. Yo no he hecho nada que no hubiera hecho por tener esas condiciones. Podría haber sido más

conservador, por ejemplo, en cuanto a dinámicas o en cuanto a tiempos. Podría haber jugado a arriesgar menos, pero no lo he hecho porque entiendo que entonces estaríamos perdiendo la dimensión artística.

María Esther Lobato Bañeros.—Interesantísimo, sobre todo lo que has dicho de que la música es algo orgánico. Es lo que yo creo que la distingue de todas las artes. Percibimos en cada momento algo distinto y vosotros dais algo distinto en cada interpretación.

Pablo Heras-Casado.—Claro, claro. Es como si un pintor tuviera el caballete delante de la misma escena que quiere pintar una vez más, con los mismos pigmentos, y tuviera oportunidad cada vez de volver a componerla, de volver a pintarla. Tienes un motivo, tienes los elementos, los materiales y tenemos la ocasión de volver a recrearlo, de que no sea un objeto de museo, que es lo que no debe ser. Hay orquestas que son maravillosas, pero que son casi de museo, porque tienen «su versión» de una obra determinada. Yo creo que esto es lo contrario al arte. Debe ser una recreación, como decía Harnoncourt, esa posibilidad de poder revivir el estreno de una obra, revivir la emoción del impacto que tiene una obra en el momento de su estreno. Esto es lo fundamental.

María Esther Lobato Bañeros.—Muy bien. Ahora te voy a hacer yo una pregunta. *Sigfrido* tiene una carga musical extraordi-

naria, pasan tantas cosas, hay tantos pequeños detalles. ¿Con qué trocito de la partitura te quedarías —ya sé que es difícilísimo— y si nos lo puedes contar? Porque nosotros vemos y percibimos, pero tú ves la partitura, tú ves a Wagner. Ya nos dijiste en el coloquio anterior que tú quieres ser fiel a la partitura, que tú intentas entender todo. ¿Nos puedes poner un poquito cerca de tu atril y enseñarnos qué es lo que ves en este trocito?

Pablo Heras-Casado.—Me resulta complicadísimo. No hay otra opción que ser fiel a la partitura, por supuesto. Cuando uno tiene en las manos la partitura, es como si tuviera las «Sagradas Escrituras». No hay otra cosa. Las «Sagradas Escrituras» no es lo que te cuente el «cura». Me explico. Puede haber un «cura», da igual que se llame Fray Leopoldo o que se llame Knappertsch o Karajan o Solti o que se llame como se llame, que te cuenta su visión, que te da su mensaje. Pero hay unas «Sagradas Escrituras» de las que parte. Incluso en el fundamentalismo religioso, cada uno lleva a su terreno algo que no tiene nada que ver con eso, pero lo interpreta, lo lleva a otro sitio. Evidentemente, hay gentes antes que nosotros que nos han abierto un camino. Todos tenemos padres, abuelos o mentores que son nuestras referencias. Es importantísimo tener esas referencias, pero aún es más importante revisarlas luego. Uno tiene que leer, tiene que informarse, tiene que pensar, que dudar. Nosotros tenemos la suerte de tener esas «Sagradas Escrituras» —la parti-

tura—, y cuando uno aprende a leer y a interpretar, esa es finalmente la verdad. Y si no, uno no es honesto, porque entonces estaría perpetuando una visión ajena. Es muy importante plantearlo así. Dicho esto, para mí es muy difícil hacer una especie de disección de la obra, como si fueran unos «Greatest Hits», por decirlo en inglés, los mejores extractos. Todo es un fluido orgánico en el que uno no puede aislar una parte de la otra. Sobre todo, aquí en *Sigfrido*, una obra en la que no hay números musicales ni hay arias. Ayer, después de la función, estuve un rato con unos amigos de mucha sensibilidad musical, pero que no son necesariamente wagnerianos, y me llamó mucho la atención que les impactara tanto en el total de la casi cuatro horas de música precisamente el interludio que hay en la transición de la segunda a la tercera escena en el tercer acto, cuando Sigfrido atraviesa el fuego. Este es un momento orquestal maravilloso y precisamente a ellos, que se acercaban a corazón abierto a esta obra inmensa, les fascinó ese momento. Es uno de los momentos icónicos para un director de orquesta, porque es donde se ve que la obra no pierde la fuerza. Cuando yo estoy dirigiendo cada vez, después de las horas que llevo en el podio, veo que no la pierde, para mí es un clímax. Hay momentos en los que el director se puede permitir salir un poco de la dimensión intelectual y de control, salir de uno mismo, y es un momento que, a nivel emocional,

sensorial, intelectual, a todos los niveles, es realmente sublime y enorme. Esa transición es maravillosa, no pierde su efecto. Y no por ser un momento grande, orquestal, porque sea muy lujurioso en ese sentido, sino por el color que tiene la carga después del recorrido de Sigfrido. Cuando llega Sigfrido, es un momento que en cada función renueva esa carga emocional y sensorial, esa lujuria sensorial y sonora. Pero también siento mucho placer —y es uno de mis momentos preferidos— la primera escena del tercer acto entre Wotan y Erda. Os puedo decir que, después de tres horas y media de estar metido ahí, físicamente, se tienen que administrar las fuerzas, la concentración, porque es una escena tan potente en todos los sentidos, desde el punto de vista retórico, dramático, por lo que ocurre entre esos dos personajes y por cómo está escrita la orquestación. Ese inicio del tercer acto, esa escena, siempre me da energía y fuerza para el resto de lo que queda de acto. Es de una energía arrolladora, es un momento fabuloso y fascinante.

María Esther Lobato Bañeros.—Muy bien. De toda la gente que ha ido, y ya son muchos madrileños y wagnerianos, todos hablan de tu tercer acto, o sea que eso no me lo tengo que perder. Cuando la pandemia me deje, tendré que ver ese tercer acto tuyo.

Pablo Heras-Casado.—Me alegro. Es un viaje fascinante. De una manera milagrosa, cuando acaba ese interludio entre la segunda y la tercera escena,

la transición, cuando va pasando la energía hacia este momento también milagroso, de esa melodía de los violines que lleva hasta el inicio de la escena, de repente tengo la sensación, no de empezar otra ópera, pero sí otro espacio, y sé que a partir de ahí empieza algo nuevo, algo diferente y se establece otro espacio emocional, dramático y sensorial. Os estoy hablando de cómo lo vivo yo desde esa posición del podio, desde el foso. Es como si a partir de ahí empezara una división más de esa segunda jornada, una división diferente, que se expande de repente, y no es una escena más. Tiene una entidad y un peso específico muy grande, y es fascinante llegar ahí después de todo el recorrido de la obra y lo disfrutamos muchísimo. Toda la orquesta recupera energía y esa escena, especialmente para la cuerda, es de una energía, concentración e intensidad tremendas. De alguna manera siento que la orquesta también recupera energía en ese momento y se vive con mucha intensidad.

María Esther Lobato Bañeros.—¡Qué interesante! Voy a dar paso a más personas que quieren preguntar. **Fátima Cubillo**, tú querías hacerle una pregunta sobre la preparación de *Sigfrido*.

Fátima Cubillo.—Es una pregunta práctica, que es pura curiosidad mía. Quería preguntarle, maestro, para la preparación de una ópera, no necesariamente de Wagner, ¿existe lo que se llama una preparación previa hecha por lo que se conoce como director

asistente, que es quien prepara primero los preliminares de los ensayos y luego ya se incorpora el director titular? ¿Eso es así, no?



Pablo Heras-Casado.—No siempre es así. Depende del director, de las condiciones, de su hábito de trabajo. En mi caso, como norma, yo nunca lo hago así. Siempre llego el primer día en el primer ensayo de toda la producción y hago todos los ensayos. Para mí es muy importante. Yo he aprendido mi visión de la ópera como arte, pero también la dimensión humana de la ópera, como arte total y como arte sublime y supremo. Trabajo en un gran equipo. Lo «mamé», cómo se dice, cerca de Gerard Mortier en la Ópera de París. Independientemente de que a uno le gusten más o menos sus opciones estéticas en un título u otro, era un hombre de teatro, con una profundidad intelectual y con un compromiso irrenunciable e innegociable hacia la ópera, precisamente como forma de arte total y de equipo. Y esto es esencial, hacer equipo incluso antes. No tiene nada que ver, pero yo ahora en la Ópera de Viena voy a empezar dentro de un par de meses a dirigir la trilogía de Monteverdi. No he empezado todavía, va

a ser mi debut en Viena, y he tenido ya una gran cantidad de reuniones con el intendente, con el equipo artístico, con los directores de escena, etcétera. Para mí eso es hacer ópera. Lo que voy a decir ahora no debe tomarse como una crítica, porque son sistemas de trabajo diferentes, pero amigos y colegas me cuentan que Christian Thielemann, por ejemplo nunca llega antes de que esté la orquesta, solamente dirige cuando ya está preparada la orquesta. Aquí en *Sigfrido*, cuando la orquesta empieza a ensayar, nosotros llevábamos ya cinco semanas de ensayo, y en esas cinco semanas previas, yo estaba ahí. Y todos mis colegas, también. Para mí es fundamental hacer grupo, porque finalmente todo esto, sobre todo en este tipo de óperas, es un discurso dramático que tengo que acordar y construir con el cantante, que es el que va a decir todo. Tengo un asistente que está desde el principio haciendo conmigo todo el *Anillo* y es innumerable la cantidad de aspectos en los que me ayuda. Pero yo estoy siempre desde el principio.

María Esther Lobato Bañeros.—También sobre *Sigfrido* y más en concreto sobre la instrumentación, te quiere hacer una pregunta Claudio Ortiz.

Claudio Ortiz.—Maestro, parte de mi pregunta tiene que ver con lo que ya ha comentado en relación con el tercer acto de *Sigfrido*. Me cuesta hacer la pregunta. Para mí, *Sigfrido* —confieso mi ignorancia— es amor a segunda vista, porque al principio la

Tetralogía no fue lo que más me entusiasmó. Pero cuando empecé a meterme en la instrumentación propiamente dicha, quedé enganchado y creo que en la *Tetralogía* es tal vez más compleja, pero la pregunta básica es la siguiente. Entre el segundo y el tercer acto transcurrieron doce años en los que compuso *Tristán e Isolda* y *Los Maestros Cantores*. Cuando uno oye el preludio del tercer acto, el impacto llega al plexo solar. Es un cambio. Y aunque me entusiasmo viendo la partitura, todavía no soy capaz —porque soy veterinario de profesión, no músico—, de descubrir dónde está esa magia que hace que el tercer acto sea tan fantástico como usted acaba de describir. La instrumentación, vista desde el principio, es la misma, con los mismos instrumentos, pero hay algo que cambia fundamentalmente en ese tercer acto. Yo no sé si usted, con su visión de director de orquesta, puede decirnos qué es: ¿Es un uso diferente de los instrumentos, son nuevas ideas musicales, son distintos balances, hay un manejo distinto de la dinámica, son los *tempi* los que cambian? ¿Puede iluminarme un poco en eso, porque tengo la partitura acá y, aunque escucho la obra, para mí sigue siendo un misterio saber de dónde parte ese puñete que me da ese golpe, que me llega al plexo solar, cuando empieza alto ese preludio prodigioso del tercer acto. Larga es la pregunta, pero por ahí va.

Pablo Heras-Casado.—Yo tengo la partitura debajo del ordenador para elevarlo un poco. Estoy apoyado sobre los tres tomos de *Sigfrido*. Los que me conocéis ya sabéis que la manera en la que hablo es muy franca. Mi respuesta es muy franca: no lo sé. Sé

que existe, pero no soy todavía capaz —aunque lleve tanto tiempo con las partituras— de expresarlo, después de muchos ensayos, de siete funciones... Podría inventármelo y decir algo, pero en realidad, no le podría decir exactamente qué es. Para mí hay algo prodigioso y es que Wagner, tras doce años, continúa y no necesita cambiar ni una sola coma, ni una sola nota de lo que ha hecho antes, después de haber compuesto, vivido, experimentado y de haber compuesto estas dos obras maestras tan fundamentales como son *Tristán e Isolda* y *Los Maestros Cantores*. Está tan seguro de que lo que ha hecho está ya en su sitio, que doce años más tarde continúa con una organicidad absoluta y el prodigio es que no se note un cambio de estilo, ni un cambio de discurso significativo. Hay cosas desde el punto de vista cromático en las que puedo pensar. Para mí, un ejemplo es cómo trata al personaje de Mime, que en esta ópera es tan fundamental, que casi se podría llamar *Mime* en lugar de *Sigfrido* si quisiéramos. La música que acompaña a Mime es la más radical de todo el siglo XIX. No hay música más cromática, más extrema, más escurridiza desde el punto de vista de la instrumentación hasta llegar a Stravinsky, a *El Pájaro de fuego*, o incluso hasta Debussy. No hay nada que se le parezca en su radicalidad. A partir de ese preludeo del tercer acto y lo que continúa, quizás haya algo más de sofisticación cromática.

La instrumentación, evidentemente, en esa primera escena del tercer acto es bastante más gruesa en el sentido de la utilización de toda la orquesta. Pero luego, en las escenas segunda y tercera, vuelve a hacer como en el resto del *Anillo*, que es capaz de utilizar la orquesta no como como un *panzer*, como un tanque. Ahí, en realidad, hay más música de cámara que música orquestal. Pero en cuanto a técnicas instrumentales, en realidad no hace nada diferente que no haya hecho ya antes. En el primer y en el segundo acto, tiene una capacidad de modernidad y de radicalidad en el modo extremo de utilizar los instrumentos. Pero no hay nada especial. Manejo un repertorio muy grande y amplio y conozco bien, no solo la música alemana, también la francesa y casi toda la del siglo XIX y sé identificar bien dónde hay de repente un avance. Por ejemplo, en Berlioz. Cuando uno conoce a Berlioz, puede identificar la cantidad de avances y modernidades en su música orquestal que nunca se habían planteado ni imaginado siquiera. Y Berlioz es coetáneo de Wagner o incluso algo anterior. Pero aquí, en este caso, entre el segundo y el tercer acto, aparte del avance cromático en la segunda escena del tercer acto con Sigfrido y el Viandante, todo es perfectamente orgánico y como una continuación de lo anterior. La tercera escena del tercer acto es milagrosa y es una maravilla. Para mí está en la línea, quizá algo más allá, en la evolución de la

última escena de *La Valquiria* entre Wotan y Brunilda. Hay puntos en común. Es más lujuriosa la escritura para la cuerda, incluso más cercana a Strauss, a la densidad de esa escritura en un eterno *rubato* en la que la cuerda es magmática y lujuriosa. Pero el punto en el que yo pueda decir dónde está la diferencia, siendo franco, no lo tengo claro. Pero me parece un milagro destacable la continuidad con lo que ya venía componiendo, siguiendo el mismo camino como si no hubiera pasado nada. Como decía Fray Luis de León: «Como decíamos ayer, continuamos».

María Esther Lobato Bañeros.—Pues tocará seguir escuchando para ver si encontramos la diferencia.



Arnoldo Liberman.—Yo soy médico psicoanalista, eso no sé si es una virtud o un defecto. Pero lo que quiero decir es que en el trato de un paciente importa tanto lo que el paciente siente como lo que siente el profesional. Yo quiero preguntarte en relación con Wotan, del que el mismo Wagner dijo que la *Tetralogía* debiera haberse llamado *Wotan* originalmente. ¿Qué sentimientos te despierta un dios que en su inicio es casi antipático, por no decirlo de otra manera, y que sufrirá y que en su renuncia es conmove-

dor? ¿Qué sentimientos te despierta a ti, no como director de orquesta —el talento tuyo no está en discusión—, sino como persona?

Pablo Heras-Casado.—Es difícil hablar de la subjetividad en estos casos. El papel del artista ha tenido tanto que ver con la concepción romántica de que el intérprete tiene que ser capaz de expresar su subjetividad en una obra y casi verterla para hacerla suya. Y de ahí vienen todavía muchos coletazos del mito del cantante, maestro, pianista que han utilizado el texto no como unas «Sagradas Escrituras», sino como un medio para hacerse ver o valer. Ya lo hablábamos antes: yo no lo pienso así. No es que intente anularme, por supuesto, eso es imposible, pero sí que intento hacer de «medium». Por eso hablar de sentimientos en este caso es más delicado. Para mí Wotan es un personaje, como todos los de la *Tetralogía*, muy complejo. Todos tienen una parte esencial de la complejidad de cada individuo. Wotan yo creo que la expresa casi mejor que ninguno, de una manera más completa. Y particularmente en esta última etapa suya. A mí me emociona siempre mucho cuando llegamos al momento en que Sigfrido le rompe la lanza y se hace realidad ese final que él ya vislumbra y teme y que ve llegar de forma inexorable. Y aparece la música de Erda y la música del *Ocaso*, y él dice: «Hasta aquí hemos llegado». Me parece de una gran humanidad tal como está planteado en esta pro-

ducción, que siempre presenta su lado humano, a pesar de ser el dios supremo, a pesar de la ambición y de los pactos. A mi juicio, siempre deja vislumbrar una humanidad y una debilidad conmovedoras. Si pusiéramos una balanza entre los momentos del Wotan terrible y poderoso y los del Wotan frágil y compasivo, yo creo que estaría casi equilibrado. Esta es mi percepción del personaje. En esta producción, en el momento en el que él pronuncia sus últimas palabras y cuando Sigfrido, en ese arrebato descarado al encontrarse con el Viandante, se lo quiere quitar de encima rápidamente y no atiende a sus consejos y actúa de esa manera violenta, la actitud de Wotan es de liberación. Siente liberación, y también cariño y empatía hacia Sigfrido. No siente la derrota, ni siquiera rabia ni tristeza, sabe que ha llegado el momento. Para él es una liberación.

María Esther Lobato Bañeros.—Muy bien. Voy a dar paso a Andrés Rodríguez, que me ha pedido hacer una pregunta. Es una suerte e ilusión contar con personas de Chile, socios de la Fundación Richard Wagner de Chile, creada hace un par de años, y ver que estamos juntos. Bienvenidos.



Andrés Rodríguez.—Muchas gracias, Esther. Es una gran alegría poder participar de esta charla tan interesante, tan a distancia. En tiempos normales, yo debería haber estado ya oyendo todo el *Anillo* los cuatro años, pero la pandemia y todas las limitaciones no lo hacen posible. Haremos empeño para ir al *Ocaso* el año próximo. Yo quería preguntarle al maestro lo siguiente. Hacer un *Anillo del Nibelungo* en tiempos de pandemia, que por lo menos ya afectó a estos últimos títulos, es una aventura que el Teatro Real ha enfrentado yo creo que con mucho éxito, no solamente este final del *Anillo*, sino que también los títulos que han realizado precedentemente. Mi pregunta es: ¿Cómo enfrentan en un tiempo de pandemia, con todas las restricciones que hay que mantener, la posibilidad de una baja en el elenco? ¿Tienen un doble elenco para Sigfrido, para Brunilda, para Wotan, para Erda, para todos ellos, para Mime mismo, o están trabajando solamente con un elenco y en caso de haya una emergencia lo traen de fuera? Me imagino que, para hacer siete u ocho funciones de *Sigfrido*, es demasiado el riesgo porque es demasiado lo que hay en juego. Lo que han puesto en juego en este caso la dirección artística de Joan Matabosch y de Ignacio García Belenguer como director general del Teatro Real es todo un prodigio. Querría saber qué precauciones tomaron. Cuando nosotros hicimos el *Anillo* en Chile hace unos años, por supuesto, dada la distancia, no había *cover*. En alguna oportunidad nos quedamos sin Brunilda y hubo que traer una de emergencia de Nueva York. Es una noche de viaje. Afortunadamente nunca tuvimos problema ni con Sigfrido ni con Sigmundo y

las cosas fueron bien. Pero, claro, hoy en día, con pandemia, puede que una persona por ahí se contagie. Yo sé que las medidas son muy estrictas, pero la pregunta, maestro, es saber cómo lo han enfrentado y si han tenido que ensayar con un doble elenco completo.

Pablo Heras-Casado.—El doble elenco se planteó en *La Valquiria*. Se hizo así, porque depende también del ritmo de producción del teatro en cada temporada. En *La Valquiria* hubo nueve funciones y estaban más cercanas en el tiempo. Fue un ritmo muy intenso, muy trepidante para la orquesta y para mí, hacer cada dos días una función, e incluso las dos últimas fueron seguidas. En el caso de *Sigfrido*, la temporada permitía espaciarlas un poco más, no por la pandemia, si no porque ya el plan inicial contaba con un solo reparto y espaciar las funciones más tiempo. La media ha sido tener una función con tres días de descanso y al cuarto día otra función. Y así durante ocho funciones. Es un número generoso y en este caso ha habido un único reparto. En condiciones normales y sin pandemia, el riesgo siempre existe evidentemente aquí y en cualquier sitio. Se intenta tener siempre a mano un *cover* para los papeles más comprometidos, pero nada más que esto. Por otra parte, con la situación de pandemia, el riesgo es mayor. Hemos tenido unas medidas muy estrictas de seguridad en el teatro, que se han respetado por parte de todo el mundo. Son cientos de personas

las que intervienen todos los días. Ha habido pruebas constantes a todo el equipo artístico y técnico cada semana. En cualquier momento podría haber saltado un caso y eso podría haber supuesto parar la función, pero no ha sido así y hemos podido seguir. En la ópera, puede ocurrir siempre, y más en estos tiempos. En mi vida profesional, yo he tenido situaciones extremas e hilarantes de cambios de última hora con algún cantante. Hasta el momento no hemos tenido nada y cruzo los dedos para que en la última función de *Sigfrido* no haya ningún percance y estemos todos como estamos ahora, sanos y que todo vaya bien.

Andrés Rodríguez.—¡Qué alegría! Una gran suerte, maestro. Felicitaciones.

María Esther Lobato Bañeros.—¡Qué bien! Yo creo que los dioses del Walhalla os han protegido, porque la verdad es que habéis hecho lo imposible y ha salido. Algo tiene que haber. . .

Pablo Heras-Casado.—Sí, desde luego. Hasta llegar al primer día de ensayo, hemos tenido que hacer mucha preparación, previsión, anticipación para llegar a tener a todo el mundo en el teatro. A partir de ahí, evidentemente, llegamos al final de toda la preparación, la pre-producción, que era muy compleja, y ya nos sentimos afortunados. Pero en el recorrido desde que empezamos a ensayar allá por el 10 de enero hasta ahora —dos meses—, pudo haber pasado de

todo. Y sin embargo, aquí estamos, a punto de terminar.

Claudio Ortiz.—¿Puedo hacer un comentario muy breve? Para quienes tal vez no están familiarizados con Chile, Andrés Rodríguez, que acaba de hacer la consulta, fue durante más de treinta años el director del Teatro Municipal de Santiago, que es nuestra principal casa de ópera en Chile. Andrés, a quien me enorgullezco de tener como amigo, tiene un mérito muy particular. Él montó con gran esfuerzo el canon completo de Bayreuth en Chile, con varias repeticiones, lo cual le valió que el gobierno de la República Federal de Alemania en su oportunidad le otorgara la Medalla al mérito de primera clase por su enorme esfuerzo por la propagación y la difusión de la música alemana en general y en particular de la obra de Richard Wagner. Me puedo imaginar que para usted tiene un mayor peso saber por qué Andrés hace esa pregunta, porque él se enfrentó obviamente con todos los desafíos que significa montar obras wagnerianas. En particular, en este caso, el montaje de este *Anillo del Nibelungo* en España es sin duda una aventura, como dice él. Solamente este comentario. Gracias

María Esther Lobato Bañeros.—¡Qué interesante! Y qué honor y qué suerte vivir esto, aunque sea en pantalla. Tengo un montón de preguntas que muchos de vosotros queréis hacer. Encontraremos la forma de plantearlas a Pablo en otro momento. Sabemos que estás a nuestra disposición, eres socio de honor, tenemos una página web que queremos mover, podemos hacer entrevistas. . . Todas estas preguntas que quedan van, sobre todo, enfocadas a tu formación como director, a tus proyectos futuros, ya habrá tiempo de

saber tus respuestas. Pero ahora, como deseamos mantener ese anhelo por volver a la normalidad, quiero dar la palabra a Santiago Bello, que en este momento, si todo hubiera salido como hace un año teníamos pensado, estaríamos en su hotel. Santiago, todos juntos, desearíamos ahora estar allí y poder compartir experiencias y, como no podemos, por lo menos estás tú ahí. Pregúntale.



Santiago Bello.—Buenas tardes, Pablo. Gracias. Un honor, una maravilla de conversación. Yo tengo una pregunta. Cuando un director llega a las «Major Leages», por decirlo de alguna manera, a dirigir en grandes teatros con grandes óperas, ¿cómo sigue la formación? ¿Cómo crece un director cuando está ahí? Yo entiendo que, a partir del momento en que uno empieza su carrera, sigue un *crescendo* —nunca mejor dicho—, se instala en una situación y a partir de ese momento, ¿cómo crece profesionalmente para luego convertirse en referencia para los que vienen nuevos? ¿Dónde estás tú, dónde crees que estás y cómo creces? ¿Tienes un referente, estás apadrinado por alguien —en el mejor sentido de la palabra—, alguien que a ti te inspire una confianza, que te ayude a reposar más, a entrar en nuevas obras, a ampliar repertorio? ¿Cómo te planteas los próximos años y de la mano de quién? Esa es mi pregunta. Gracias.

Pablo Heras-Casado.—No he tenido nunca un mentor, ni un padrino, ni alguien así. Uno crece, como en la vida, con la experiencia y yo, después de cada una de las funciones de *Sigfrido*, de cada uno de los conciertos y ensayos, cada minuto de estudio, de trabajo, con las partituras, con el material, experimento crecimiento y expansión. Y está directamente unido también a mi desarrollo personal, a mis vivencias, y a la relación con mi entorno. Estamos hablando de arte, no de finanzas. Estamos hablando de proyectar emociones de alguien que vivió en otro momento y de trasladarlas al momento actual. Uno tiene que ser una persona evidentemente de formación, de lectura, de trabajo, de estudio, de profundidad, pero también de estar muy presente en su momento, tanto a título individual como profesional. Y esto es esencial, mezclado con curiosidad, con no tener nunca una manera de ver las cosas y perpetuarlas, sino de hacerse preguntas constantemente. Como hablábamos al principio, independientemente de la pandemia o de las condiciones que haya, la función de este domingo será diferente a la de ayer mismo por la tarde, y la próxima vez que dirija la *Sexta* de Bruckner, que fue la última sinfonía que dirigí, será diferente porque lo que he vivido de alguna manera se traspasa. Y este es para mí el modo de crecer. Para mí el crecimiento y la

formación están directamente ligados a la experiencia, a la vivencia y al estudio, por supuesto. Esto es parecido al símil del iceberg: se ve lo que está a flote, pero hay un 80% que no se ve, que es esa profundidad y esa preparación. Ese es el camino del desarrollo y, evidentemente uno no va de la mano de nadie que le diga qué tiene que hacer, sino que va de la mano de muchas personas. Cada uno de los artistas con los que trabajo, con los que tengo la suerte de compartir escenario, también me ayudan a crecer. Un Andreas Schager, un Andreas Conrad, una Riccarda Merbeth, una orquesta determinada... Se trata todo el tiempo de ir respirando y también de incorporarlo a mi propio desarrollo. Esa es la escuela.

María Esther Lobato Bañeros.—Santiago, la próxima vez lo hacemos en el Hotel Moderno. Me consta que hay gente que ha volado y ha llegado de fuera para ver *Sigfrido*, porque Madrid es el único sitio donde todavía se protege la cultura. Nos protegemos del virus, pero la cultura se ha quedado muy afectada. La verdad es que es un orgullo ver que Madrid afronta las circunstancias de esa forma tan valiente. Entramos en los últimos veinte minutos del coloquio. Arturo Reverter no ha podido estar con nosotros, pero me ha dejado tres preguntas, todas muy interesantes. Como nos queda muy poco tiempo, voy a elegir la tercera. «¿A qué maestros debes principalmente tu formación? ¿Con cuál o cuáles fuiste adquiriendo y mejorando tu técnica y concepciones musicales?»

Pablo Heras-Casado.—Es difícil decirlo. Yo he sido siempre y sigo siendo un omnívoro en el repertorio, en las influencias, no solamente musicales, sino de todo tipo. Eso es lo que me interesa: tener un universo lo más completo y expansivo posible en todos los sentidos, no adscribirme a ninguna escuela, ni a la wagneriana, ni al ámbito de la música histórica, ni a ningún repertorio, sino completar con información. Tengo una cantidad innumerable de referencias, de maestros con los que he trabajado directamente, de otros con los que no. Tengo que citar a mi último maestro con el que sí que trabajé directamente de una forma muy intensa durante estos últimos años. Ha sido mi último maestro, mi último profesor: Pierre Boulez. Lo interesante es que fue en una época en la que él, en la última etapa de su vida, seguía siendo una persona de principios y con una visión muy clara y abierta y cósmica de lo que significa el arte y la música en nuestra sociedad, pero mucho más relajado, aperturista, más transigente y menos guerrero y luchador que en los años 60-70. Fue también un momento en el que yo, que ya era director de orquesta profesional, viajaba mucho y estaba dirigiendo con una carrera ya lanzada, tuve la fortuna de encontrarlo y de ponerme en esa posición de alumno, pero a la vez de colega. Tuve la gran oportunidad de trabajar con él a veces hombro con hombro. Cuando uno aún no tiene

tantas referencias y está más en los mimbres, cuando está empezando a establecer su estructura, recibe la información más como dogma que como inspiración. Pero con él eran ideas mucho más abiertas y generales que no pretendían interferir en otros aspectos de mi educación y de mi formación que a lo mejor no tenían nada que ver con él. Era más que nada una actitud general, que para mí era muy importante. Él fue una gran influencia, pero también, a su manera, lo fue —y lo es— Barenboim, con quien tengo una amistad fabulosa. Pero me interesa sobre todo la influencia desde un punto de vista mucho más general, relajado y sin dogmas. No me interesa nunca el dogma, ni me han interesado nunca las escuelas, no tengo una escuela técnica. He tenido muchos maestros diferentes y al final he ido incorporando todo lo recibido a mi manera de hacer. Hay otros directores que me pueden inspirar de una u otra manera, de los que al final uno bebe de modo más o menos consciente. Puedo citar a Gergiev, a pesar de que en muchos aspectos no tenga una relación directa con su escuela, pero sí que me interesa una parte de su manera de hacer. Me han influenciado muchísimo personas como Haroncourt, como Gardiner o alguien como Simon Rattle, pero en este tipo de relación que no tiene nada que ver con ser discípulo o seguir ciertos dogmas de enseñanza.

Arnoldo Liberman.—Pablo, Nietzsche decía: «Flaco favor le hace a un maestro el que se conserva discípulo». Todo ser que crece se independiza. En este sentido, en ti se nota muy claramente esa independencia.

Pablo Heras-Casado.—Me alegro. Siempre he huido de eso y me ha interesado conocer a muchos maestros. He asistido a innumerables ensayos y he viajado mucho para conocer de primera mano y beber y «respirar» cosas, pero siempre he huido del dogma y de pertenecer a una escuela o a un ámbito. Es algo muy personal. Cada uno crece de una manera o de otra, pero yo he crecido así y para mí ha sido lo más positivo y lo sigue siendo.

Clara Bañeros de la Fuente.—Esther, retomo la palabra. Pablo, como has nombrado a Pierre Boulez, quiero preguntarte: ¿Tú diriges *La consagración de la primavera*?

Pablo Heras-Casado.—La he dirigido muchas veces.

Clara Bañeros de la Fuente.—Pues la próxima vez me avisas porque no me la tengo que perder. Para mí, la versión de Pierre Boulez es insuperable.

Pablo Heras—Casado.—De hecho, mi próximo disco es *La consagración de la primavera*. Perdón, necesito treinta segundos de pequeña pausa porque Nico reclama mi atención. Enseguida vuelvo. [*Se ausenta de la pantalla un momento.*]

María Esther Lobato Bañeros.—Voy a aprovechar la ausencia de Pablo para transmitir los saludos, además muy amorosos y

cordiales, de Andreas Schager, el protagonista de *Sigfrido*. Quizás si lo hubiéramos preparado con más tiempo, se habría podido unir cinco o diez minutos, pero hoy tenía un compromiso. Así le habríamos podido transmitir también nuestro cariño, porque yo creo que en estos momentos es muy importante que ellos lo reciban, aunque sea de forma digital, porque es la única forma directa que tienen ahora. Así pues, nos manda saludos y en el *Ocaso* tendremos ocasión de estar con él y celebrarlo como lo sabemos hacer.

Pablo Heras-Casado.—Listo. Gracias por la espera. Ya estoy de vuelta. Sí, ya le he dicho antes a Esther en un mensaje que Andreas Schager os manda a todos un abrazo enorme. Queríamos que también se sumara a esta charla, pero justo hoy tenía un compromiso para ir a un concierto. Me ha dicho que el año que viene acudirá sin falta a la cita que, además, ya podremos celebrar en el Hotel Moderno y hablar con él en persona. Ahora os manda un abrazo y os da las gracias por la invitación.

Clara Bañeros de la Fuente.—Muy bien. Bueno, yo ahora te quería preguntar: ¿Tienes ya previsto tu próximo reto? No tu próximo concierto o tus próximas actuaciones, sino tu próximo reto.

Pablo Heras-Casado.—Siempre digo con total convicción que el próximo reto es el domingo, que es el último *Sigfrido*, porque es importantísimo y porque estamos grabándolo, es un reto siempre, es lo más importante, es lo que me ocupa ahora mismo.

Cuando uno está viviendo dentro de este universo, por mucho que se tengan días libres entre medias, nunca se sale del todo, por la gran intensidad y dedicación que exige. Pero, en el sentido en que creo que me lo estás preguntando, para mí es también un reto, como comentaba antes, en cuanto al repertorio, ir a la Ópera de Viena a hacer las tres óperas de Monteverdi. Es un reto precioso, porque para mí implica volver a mis orígenes musicales. Yo empecé con Tomás Luis de Victoria y con Monteverdi. Expresamente, la primera vez, a mis diecinueve años, que yo pronuncié una conferencia en la que hablaba de un compositor y de una época, fue con Monteverdi, porque me fascinaba y era para mí algo fundamental. Monteverdi ha seguido en contacto con mi repertorio musical durante toda mi vida. Ahora, dentro de unas cuantas semanas, empiezo este reto. Supone además la irrupción de Monteverdi en el repertorio de la Ópera de Viena y va a entrar por la puerta grande con tres producciones. Y va a ser dirigiendo a Concentus Musicus Wien, que es el *ensemble* mítico que fundó Nikolaus Harnoncourt y que nunca han tocado en la Ópera de Viena. Se suman una cantidad de acontecimientos, unos personales y otros que tienen que ver con la propia historia de la música y de la Ópera de Viena que lo hacen convertirse en un momento especial.

Clara Bañeros de la Fuente.—Sobre todo, después de un *Anillo*, Monteverdi puede ser muy relajante, ¿no?

Pablo Heras-Casado.—Yo no lo calificaría de muy relajante. Es otro tipo de intensidad, porque hay un trabajo dramático, teatral, de estilo, de construir una partitura que no tiene nada que ver con Wagner en cuanto a la densidad de información de la escritura. Es una escritura esquemática, pero que requiere de los intérpretes y del director muchísima energía y capacidad de construcción basadas en elementos históricos y estilísticos. Yo tengo mucho que aportar. Con la partitura estamos en un 30%. Está ahí el material, las «Sagradas Escrituras» que decía al principio. Para construir el edificio hay un margen tremendo que precisa de mucha energía. Hay que tomar muchas decisiones basadas en el conocimiento, en el estudio histórico, en la Musicología. Es fascinante. Es un trabajo muy complicado y arduo.

Clara Bañeros de la Fuente.—Por lo que te conozco, sé o imagino que en cualquier interpretación tuya te vuelcas, no solo al 100% sino al 120% y eso tiene que ser agotador. Ahora otra pregunta: ¿Qué obra que no hayas interpretado, que no hayas estudiado, te apetecería empezar a dominar?

Pablo Heras-Casado.—No una sino dos, porque para mí son una pareja importante: *Salomé* y *Elektra*. Son dos óperas que tengo muchas ganas de

hacer, por no hablar de más óperas de Wagner que me apetecería dirigir. Para mí *Salomé* y *Elektra* son casi una obsesión. Tengo las partituras, las he manejado, pero no me he sumergido en ellas. Tengo muchas ganas de dirigir las y de adentrarme en ese universo.

Clara Bañeros de la Fuente.—Pablo, yo estoy encantada, pero no te quiero entrete-
ner mucho porque tienes a tu niño por ahí y tienes que actuar de padre, que también es una labor.

Pablo Heras-Casado.—Es la más importante del mundo. Nicolás viene a los ensayos y hablamos de Wagner, de ópera, de lo que amamos todos. Cuando viene conmigo está como ahora: él oyéndolo todo y al tanto de todo. Luego hace preguntas. Siempre está atento y, claro, por si fuera poco, todo eso que nos apasiona y nos ocupa lo hace todavía más bonito.

Clara Bañeros de la Fuente.—¿Se ha iniciado ya con algún instrumento?

Pablo Heras-Casado.—Sí, con el violín.

Clara Bañeros de la Fuente.—Yo no te entretengo más. Muchísimas gracias, Pablo. Las preguntas que se han quedado en el tintero, si te parece, que te las mande Esther, y las contestas cuando puedas.

Pablo Heras-Casado.—Claro, no tiene que ser con ocasión de una función o de una producción. Seguimos siendo wagnerianos todo el año, estamos conectados todo el año.

En cualquier momento, podemos hacer una reunión como esta, cada uno en su casa, de manera telemática o por mensaje o por teléfono y seguimos en contacto para que esto sea también una manera de renovar el canal.

Clara Bañeros de la Fuente.—Entonces queda pendiente una segunda parte. Muchas gracias, Pablo. Ha sido un placer verte. Y a por la última representación de *Sigfrido*...

Pablo Heras-Casado.—Sí, estamos todos muy emocionados. Tenemos muchas ganas de culminar, no de terminar. Me dicen muchos músicos que es una pena que se acabe. Lo dicen de verdad. Ayer, en el foso y en general en todo el equipo artístico y técnico, había una sensación de culminación, de rematar a satisfacción un trabajo, y esa es una maravillosa sensación.

Clara Bañeros de la Fuente.—Tiene mucho mérito. Bueno, pues muchas gracias, Pablo y muchas gracias a todos los wagnerianos que nos han seguido. Felicidades por estar ahí, por haber participado de esta tertulia o coloquio no diré entrañable, porque entrañable es el Hotel Moderno, pero este medio es lo más parecido que tenemos a mano en estos momentos.

Pablo Heras-Casado.—Gracias a todos los que nos han seguido aquí en España, en Chile y hasta en Costa Rica donde me consta que nos están siguiendo.

COLOQUIO EN REMOTO CON ARTURO REVERTER

19 de mayo de 2021



El día 19 de mayo nos volvimos a reunir en el todavía inhabitual medio virtual. Aún consciente de que para hablar del futuro de la música era preferible otro contexto y una presencia personal, fue una tarde interesante y amena, donde pudimos hacer un recorrido rápido por la transformación de la música a lo largo de los siglos de la mano de Arturo Reverter, para luego adentrarnos en preguntas y reflexiones más concretas sobre el panorama actual.

En cuanto a la composición, una cosa quedó clara: hoy en día vale todo y hay de todo. Hay varias tendencias hacia la atonalidad y el serialismo que anticipó Schönberg, pero también hay ejemplos de composiciones tonales que apuntan a un movimiento en esa dirección. Tenemos valiosos compositores como Luis de Pablo y Cristóbal Halffter que dan personalidad al panorama español y otros más jóvenes trabajan por el relevo, como Carlos Danés, socio y compositor, que aportó interesantes reflexiones sobre la música y su perspectiva a la hora de componer: un compositor tonal con las cosas claras.

En cuanto a la puesta en escena hubo alguna que otra discrepancia. Arturo Reverter, en una postura algo más intransigente que la de Rafael Agustí, con una aproximación más abierta a las nuevas creaciones cuando ayudan a volver al «misterio» y al «interés» por algo ya conocido. Es difícil trazar la línea que no hay que sobrepasar, la línea donde una puesta en escena deja de ser una interpretación de la obra con una perspectiva de autor para usarse solo como medio para una creación personal que se aleja de la obra original. Todos estamos de acuerdo de que el ego del director de escena crece y eso tiene sus virtudes y peligros.

Os agradecemos la participación y las interesantes reflexiones que se compartieron.

Os dejo para cierre unas palabras de Francois Pinault, un coleccionista de arte contemporáneo, ahora además propietario de su sueño y ambición: Collection Pinault, que reflexiona así sobre la modernidad y el futuro del arte:

«Fue natural que me volviera hacia el arte de mi época. La creación contemporánea siempre ha despertado perplejidad hasta rechazo. Es inevitable, ya que la modernidad a menudo es una sucesión de rupturas. Son estas rupturas las que me interesan. No siempre puedes vivir mirándote por el espejo retrovisor, con nostalgia por el pasado. El pasado se adquiere y no exige riesgo. El presente y el futuro son sinónimos de creación, atrevimiento y aventura».

«Mirando una obra de arte, volviéndola a mirar, aprendí a observar mejor. Un amante del arte es invitado constantemente a ir más allá de sus certezas, a cuestionarse a sí mismo, a apreciar la diversidad de puntos de vista... Es decir: a progresar en su reflexión sobre lo que atormenta a la humanidad.»

MARÍA ESTHER LOBATO BAÑEROS



Clara Bañeros de la Fuente.—Lo primero, muchas gracias a todos por estar, bienvenidas las caras nuevas que veo, y, en especial, muchas gracias, Arturo, por haberte prestado a someterte a este «fuego graneado». Todos sabéis que Arturo es crítico musical y ensayista y toda una figura en el panorama musical español, reconocido, sobre todo, por su análisis y estudio de las voces. Le cedo la palabra a Esther.

María Esther Lobato Bañeros.—Arturo, bienvenido, me alegro muchísimo de haberte convencido. Tenemos la suerte enorme de tenerte, no solo como socio de honor, sino de poder acceder a ti. Esa es una de las ventajas que tiene la Asociación, la de estar más cerca del artista y de los que formáis parte de todo



este mundo. Te voy a bombardear con preguntas y temas. Vamos a conocer tu visión, tu punto de vista, pero también lo combinaremos con preguntas de los asistentes que tendrán muchísimo que decir. Tenemos que disfrutar de estar ahora todos juntos, aunque sea de forma digital, y de tratar un tema tan interesante como es la música y lo que nos espera: el futuro de la música. Por eso, he pedido que hiciéramos preguntas sobre el tema y han salido cuestiones muy interesantes. Del futuro de la música se puede hablar durante días, pero me gustaría centrarme en tres puntos. El primero es la composición, el segundo es la puesta en escena, adónde va la puesta en escena y qué es lo que podemos esperar en este momento y el

tercero las voces de hoy y las voces que tenemos que seguir en el futuro. Vamos a empezar con el primer tema: la composición. Quiero que escuchemos todos la opinión de Arturo sobre la composición actual, sobre la música de hoy.



Arturo Reverter.—Hoy en día estamos en un momento en el que todo vale. La música ha recorrido muchísimo camino desde la prehistoria hasta ahora, ha pasado por distintas etapas, por distintos istmos. Vino la música renacentista, luego la barroca, después la pre-clásica, la clásica la pre-romántica, la romántica, la post-romántica y ya entrados a finales del siglo XIX y principios del XX, podemos decir que se «arma la de San Quintín». La música ahí se bifurca, porque desde la Segunda Escuela de Viena con Arnold Schönberg y sus discípulos, se acaba con la tonalidad, con la jerarquía tonal clásica; pero eso no es seguido por otros muchos compositores, que son evidentemente tan importantes como lo pueda ser Schönberg, Claude Debussy, por ejemplo, Igor Stravinski, aunque en su última etapa jugó también con la música serial. Todo eso tiene una línea que Schönberg inició en aquellas famosas re-

uniones de la Asociación Musical Vienesa en donde presentaba obras nuevas y arreglaba las antiguas. Y eso continuó con Alban Berg, con Anton Webern y con los herederos.

El serialismo acaba de alguna manera desembocando en la Escuela de Darmstadt. Ahí es donde confluyen Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Bruno Maderna, etcétera; pero al mismo tiempo, hay otra estela de la música, otra línea que se bifurca y que en cierto modo no sigue eso. Consecuencia de este tipo de planteamientos es que llegados a un punto, por ejemplo, vamos a poner los años 60, confluyen ahí todas estas teorías y técnicas modernas, pero al tiempo tenemos otros compositores que no participan.

En España, desde luego en la época en la que Schönberg inicia su aventura, están los Isaac Albéniz, los Manuel de Falla y compañía, que van por un camino que se asemeja más y se conecta más con la música francesa del Grupo de los Cinco, por ejemplo, o con los Nacionalismos. En España, por supuesto, a partir de los años 50, tenemos una pléyade de compositores agrupados en torno a figuras como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Carmelo Bernaola, un poco más tarde Tomás Marco, que continúan en sus inicios, en cierto modo, el Casticismo o Neocasticismo de Joaquín Rodrigo y de todos aquellos del Grupo de los Ocho con Ernesto y Rodolfo Halffter a la cabeza.

Pero claro, evidentemente, los compositores españoles jóvenes querían integrarse en Europa y constituyen un movimiento que además está siendo contemplado ahora en un ciclo que ha desarrollado la Orquesta Nacional y que va a seguir, que se llama *Focus*, donde se plantean los paralelismos entre los músicos españoles de los años 50 / 60 y los europeos o no europeos de la misma época. Y claro, nuestros compositores recorren un camino paralelo al que recorren todos sus colegas de otros países.

A muy grandísimos rasgos, llegamos a una figura como John Cage que rompe con todo. Compone obras inesperadas en las que a lo mejor no suena ni una sola nota, obras que plantean otra manera de ver la música, incluso con ausencia de la música. En paralelo, también en Estados Unidos, se desarrolla el minimalismo de Philip Glass, de John Adams y de otros que van por otro camino y que está más próximo al de la música tonal. Esto en cierto modo se sigue manteniendo, pero ha resultado ser un movimiento que no ha sido acogido por tanta gente. En Europa, que se sigue trabajando con toda esa herencia, hemos llegado a un punto, y esto lo podemos advertir en compositores nuestros que no van más allá. Tanto Luis de Pablo como Cristóbal Halffter o incluso Tomás Marco (que se refugia mucho en el Siglo de Oro) son músicos que ahora están com-

poniendo desde un punto de vista en el que han abandonado, por así decirlo, toda teoría conectada con el serialismo y el Postserialismo. Los compositores más avanzados trabajan sobre un atonalismo total, no hay un sistema, no hay un código, como podía ser el serialismo o el Tonalismo (el régimen tonal anterior), sino que cada uno va por libre y hay un abanico extraordinario, una apertura total hacia cualquier posibilidad sonora que se plantee en el mundo de la música instrumental, en el mundo de la música vocal y en cualquiera de los apartados en que se componga algo.

Todo vale ahora mismo y como, además, todo lo que tengamos que juzgar es tan subjetivo en cualquier arte o cualquier disciplina, no podemos decir que esta obra es buena o mala con arreglo a que siga una pauta de las que conocíamos hasta ahora. Ahora mismo se puede componer incluso desde un punto de vista tonal recurriendo a las viejas jerarquías entre las notas, y no se puede criticar. Hay compositores que han vuelto grupas, y no solo en España. Por ejemplo, tenemos a ese compositor inglés, George Benjamin, que no es que recurra a la escala tonal, sino que busca procedimientos tímbricos que conectan bastante con el Impresionismo, un Impresionismo que había estado fundamentalmente completado y concentrado en Debussy, que era otro que iba por libre, porque Debussy, que sido uno de los grandes

compositores de la Historia, no se atuvo a ese movimiento extraordinario que nació en Viena.

Ahora mismo hay una amplitud extraordinaria de técnicas y de aperturas y divisiones. ¿Cómo podemos juzgar entonces si una obra es buena o mala? ¿Porque respete o siga una técnica determinada? No, habrá que mirar y observar otras cuestiones, otros datos, y en todo caso está un poco al albur de la opinión de cada uno: subjetivismo total. No existe la verdad por ningún lado. Eso lo podemos aplicar a cualquier rama del arte y a cualquier rama de cualquier procedimiento, de cualquier teoría y de cualquier disciplina. Apertura y subjetivismo, pues la verdad absoluta no existe, cada uno tiene la suya.

María Esther Lobato Bañeros.—Arnoldo me ha bombardeado con preguntas muy interesantes.



Arnoldo Liberman.—Muy directamente proporcional al cariño que yo le tengo a Arturo.

Arturo Reverter.—Muchas gracias, maestro.

María Esther Lobato Bañeros.—Lo sé. Me he dado cuenta que estaría además genial

hacer un duelo o un dueto con vosotros dos, donde cada uno lanzase su pregunta y su respuesta. Empiezo con una pregunta de Arnoldo: «¿Es realmente cierto que el periódico de ayer es viejo y que una *suite* de Bach es el futuro?»

Arturo Reverter.—Con arreglo un poco a lo que he comentado, podría ser. Después de todo, Bach, que fue un recopilador de todo lo que antes de él existió y un codificador, ha sido la base durante la Historia de la Música de muchas construcciones musicales y hoy en día, también. No hace mucho escuchamos una obra del extinto Antón García Abril, que era música para cuerda, que tenía muchos presupuestos bachianos, era una música de los años 60. Yo creo que Bach es una célula que puede dar lugar a cuerpos vivos todavía a día de hoy.

Arnoldo Liberman.—¿Tú sabes que hay teorías que afirman que Bach fue el antecedente más notorio de Schönberg?

Arturo Reverter.—No digo que no. Porque, además, Schönberg empezó escribiendo música tonal. Lo que pasa es que enseguida se «espabiló». Los *Gurrelieder* son una herencia del Romanticismo, y hay muchísimo Wagner ahí. Todo en la Historia de la Música, como bien sabemos, es una larguísima evolución. Como en cualquier arte, todo procede de algo y todo parte de la evolución de algo, y eso que evoluciona evolucionará más tarde hacia otros territorios y

para eso está el hombre, para animar, para proyectar y para potenciar lo que ha llegado hasta él. Todos –los compositores los primeros–, estamos aprendiendo permanentemente de lo que se ha hecho antes de nosotros. Somos nosotros los que partiendo de eso que se ha hecho antes tenemos que hacer algo nuevo. Si hacemos algo nuevo, probablemente pasemos a la Historia.

Ya sabemos que el artista auténtico –lo de «auténtico» habrá que relativizarlo– va por delante de su tiempo. Por eso muchos artistas, y en este caso compositores, no han sido entendidos por sus coetáneos, porque iban más allá de lo que ellos sabían y conocían. Por eso Beethoven fue un revolucionario, por eso Wagner fue un revolucionario, por eso Monteverdi fue un revolucionario. Las gentes de su tiempo no abarcaban, no entendían eso que proyectaba hacia el futuro, que luego fue recogido por los herederos y ahormado, perfeccionado y actualizado.

Arnoldo Liberman.—Tú debes recordar aquella para mí estupenda expresión de Schönberg. Decía: «Mi música es como la de Beethoven, nada más que con las notas cambiadas».

Arturo Reverter.—Después de todo, en la música manejamos doce sonidos y lo vamos mezclando de una manera o de otra, lo mismo que en el abecedario: hay veintiocho letras que mezclamos; por eso hay tantos

idiomas distintos con configuraciones diferentes. Todo eso yo lo estudié en el Bachillerato: hay millones y millones de posibilidades manejando las veintiocho letras del abecedario y manejando los doce sonidos. En el arte, nunca se acabará de hacer todo lo que se puede hacer con él. Y hay artistas que aún teniendo un lenguaje cuidado, bien trabajado, un lenguaje sapiente, sin embargo no aciertan a buscar nuevos territorios o porque no los encuentran o porque no les apetece, simplemente quieren quedarse con lo que ya existe, a lo mejor incluso perfeccionándolo. Pero, como decíamos antes, el artista es el que busca más allá de su tiempo, el que lo intenta aún no sabiéndolo. Muchas veces uno descubre, sin darse cuenta, algo en todas las ramas del arte y de la ciencia. Siempre me acuerdo de la anécdota de Fleming, que descubrió la penicilina porque se le cayó una vasija y aquello estaba de una manera que no se había previsto. Estas casualidades que se dan en la vida en los descubrimientos más insospechados en todas las ramas del arte y de la ciencia, es lo que nos anima y lo que anima a la evolución del hombre.

María Esther Lobato Bañeros.—Voy a seguir con otra pregunta de Arnoldo: «Si la atonalidad y el serialismo son expresión de la actual música del futuro o la «nueva música», como la llamaba Theodor Adorno, ¿no hay indicios de un progresivo regreso a la tonalidad, incluso en el mismo Schönberg

en sus últimos años? ¿Se está volviendo a la tonalidad?

Arturo Reverter.—Sí, en muchos casos se está volviendo a la tonalidad. Hay compositores actuales que están regresando a la tonalidad, incluso algunos que la abandonaron hace mucho y además son bien recibidos, porque realmente el gran público que va a los conciertos habituales sigue sin abrazar la música actual. Eso lo decía Federico Sopena. Desde el momento, en que aparece Schönberg y se destruye la tonalidad clásica, la mayoría del público —y todavía eso lo vemos hoy— no entra, no ha entrado. En esto también hay teorías. Celebidache hablaba de la armonía universal y de que la música tiene que ser tonal o parecido a lo tonal, pero ya vemos que no. En la música, como en todas las artes, ha habido una evolución, una proyección hacia formas y teorías que no tenían nada que ver con las antiguas.

Arnoldo Liberman.—Arturo, en la Biblia ya aparece la palabra disonancia.

Arturo Reverter.—Sí. Gesualdo está lleno de disonancias por todas partes. Si se hubiera seguido la estela de Gesualdo, por ejemplo, a lo mejor hubiéramos llegado a la atonalidad mucho antes, pero la música fue por otro camino. Y al final del camino estamos nosotros, un camino que se ha bifurcado, como hemos venido comentando, pero siempre los artistas con «chispa», aunque recurran a viejos métodos, pueden decir algo nue-

vo desde un punto de vista expresivo ya, que no, a lo mejor, técnico.

María Esther Lobato Bañeros.—Siguiendo con la tonalidad, voy a presentaros a Carlos Danés. Es un socio nuestro, ha creado también su propia asociación de músicos, la Asociación Artística Música Callada. Es muy joven, como veis, y es compositor, y por lo que hemos hablado, tú te consideras un compositor tonal, te gusta la tonalidad.



Carlos Danés.—Sí, yo escribo con un centro tonal, elijo una tonalidad y generalmente suelo empezar, moverme y terminar armónicamente cerca de ese centro tonal, haciendo alguna modulación, pero teniendo la tonalidad que he elegido como referencia a la hora de crear música.

Arturo Reverter.—Tonalidad y consonancia.

Carlos Danés.—En realidad, también consonancia y disonancia. Ya lo has comentado con Gesualdo. En el último Renacimiento, por ejemplo, ya hacían motetes a muchas voces y ahí hay mucha disonancia. La disonancia es parte de la tonalidad. Las figuraciones de apoyatura o los propios trinos son juegos disonantes que responden en cierta manera a la distensión y a la tensión, a una manera de llevar la música.

Arturo Reverter.—Es una manera de expresar. La disonancia y la modulación son las que van conduciendo y resaltando, por ejemplo, estados de ánimo en la música vocal, en la liderística, principalmente. Schubert es grande entre otras cosas por el manejo de las modulaciones. Armónicamente era muy variado: cuando en un poema convertido en *lied*, venía algo insólito, asombroso, trágico o dramático, lo pasaba a modo menor y entonces te ponía los pelos de punta. Para eso hay que tener inspiración para hacerlo.

Carlos Danés.—Sí. Yo estoy haciendo un trabajo analizando el lenguaje desde un punto de vista de la semiótica en el *Winterreise* de Schubert y, justamente, cada vez que suena el estribillo en «Gute nacht», siempre hay una modulación a mayor, cuando pronuncia la palabra «amor». Es curioso, siempre hay una gran relación entre el significado y, efectivamente, la simbología musical, que en parte se perdió, porque en el Barroco era mucho más grande la simbología de los semitonos o de distintas figuras: había una retórica musical muy clara. En Bach, por ejemplo, nos encontramos muchos símbolos. Yo estudié un año de órgano y he podido tocar algunos Preludios y Fugas suyos, muy mediocrementemente, y he visto cómo en su música de órgano hay mucha simbología religiosa que se repite constantemente y que luego se perdió.

Arturo Reverter.—En «Gute nacht», que es un *lied* estrófico, esas pequeñas modulaciones que tú dices «animan el cotarro» y le dan variedad al

canto y a la expresión y eso son toques, pinceladas magistrales en algún momento. En «Der Leirmann», el último *lied* de *Winterreise*, que es de una desolación total, la modulación a tonos menores te sobrecogen.

Carlos Danés.—Creo que, efectivamente, la tonalidad invita a una expresión que el gran público, como tú has dicho antes, a lo mejor puede entender con mayor facilidad que algo más intelectual, como puede ser el sistema serial. Aunque en el sistema serial de los grandes maestros, aquellos que verdaderamente sabían componer muy bien serialmente, como Schönberg, se puede ver en algunas piezas suyas un amago a expresiones casi tonales; no son tonales pero sí son movimientos, que a lo mejor dentro de un instrumento se podrían hacer tonalmente, aunque sea por notas, subidas, bajadas, contrastes de dinámica, etc. Son aspectos que comparte la música atonal con la música tonal, porque toda la dinámica y los timbres existen en ambas músicas.

Arturo Reverter.—Lo que sí está claro, como ya lo comentaba yo antes, es que la mayor parte del público, del aficionado a la música o incluso del conocedor no se ha metido, no ha asimilado el nuevo lenguaje que partió de la Segunda Escuela de Viena. Y por eso todavía hoy la mayoría del público huye de un concierto, constituido por obras del siglo xx. Si hablamos de Bartok, Stravinski o Debussy todavía vale. Cuando yo empecé a ir a los conciertos eran pecado, porque no entendía nadie nada, incluso Brahms en aquella época. Pero hoy

en día todo eso ya se ha asimilado mucho, pero con matices. Cuando se encarga una obra a un compositor actual, normalmente es telonera. Se abre el concierto con ella, lo que da ocasión a mucha gente a llegar tarde, a perderse la primera obra. Últimamente, ya se están situando algunos encargos antes del descanso. Esto tiene que ver con que hay hoy en España una pléyade de compositores nuevos jóvenes que, cada uno con su estilo, su técnica y su manera de ver la música están haciendo cosas importantes. Lo estamos comprobando incluso en la ópera, ópera de cámara porque normalmente es muy difícil estrenar una ópera si no es de cámara y aún así también tiene muy difícil salida.

Hace poco, hemos visto cosas interesantes, de muy distinto estilo, de compositores muy avanzados, como Germán Alonso, que mezcla la electrónica con el recitativo, o como David del Puerto, que es menos avanzado pero más constructivo y más lógico es sus planteamientos. Pienso en *Lilith, luna negra*, esa ópera de cámara que se estrenó en Úbeda hace unos meses y que se ha vuelto a poner hace unas semanas en la Fundación March y que es muy interesante.

Vuelvo a lo que comentábamos al principio, hoy en día vale todo, porque se puede planificar cualquier tipo de solución, sea antigua, , medio antigua o media moderna. Hace

no mucho, en la Fundación Instante se ha puesto un espectáculo llamado *Se vende*, que es algo insólito, absolutamente demoledor y crítico con la situación actual, también la política, en donde juega la imagen por ordenador con una música teóricamente zarzuelera, o zarzuelística, pero adaptada al día de hoy por tres grandes compositores, Jesús Rueda, David del Puerto y Javier Arias. Ese es un espectáculo realmente insólito, curiosísimo, que da que pensar, pero que no tiene nada que ver y se aleja de cualquier planteamiento lírico tradicional.

Carlos Danés.—Los planteamientos musicales de ese tipo de composiciones electroacústicas con recitativo o de espectáculos casi denunciativos, pero con música y con nuevas maneras de escribir, se llevan a las salas de conciertos. La ópera no, pero las salas de conciertos tal como las conocemos hoy se crearon con vistas a que el público pudiera contemplar música tonal, a un pianista interpretando un concierto o a una orquesta tocando una sinfonía. La creación contemporánea se ha separado de alguna manera de estos lugares. No sé si una sala de conciertos es el lugar adecuado, por ejemplo, para una *performance* de electroacústica con recitativo o algo así. Este tipo de espectáculo tal vez habría que intentar llevarlo de otra manera al público para que lo pudiera asimilar mejor, porque tal vez no es la mejor manera de asimilarlo estar sentados en una butaca de una sala de conciertos.

Arturo Reverter.—Sin embargo, la mayor parte del público sigue sin

participar en los nuevos lenguajes. Pero sí hay público para participar en estas nuevas ideas, en estos nuevos proyectos. Esta ópera que hemos citado de Germán Alonso se representó en el Teatro de la Abadía y estaba lleno, dentro de lo posible, con los espacios reducidos por la pandemia. La presentación de *Lilith* en la Fundación March también estaba lleno y *Se vende* en la Fundación Instante exactamente lo mismo. Hay un público, todavía mayoritariamente joven, que acuden a este tipo de espectáculos.

Arnoldo Liberman.—Por lo general, el público siempre es el mismo. Pero lo que voy a preguntarte es lo siguiente. Tómatelo como una metáfora. Si uno toma una lista de *bestsellers* en literatura actualmente en España, es notable la cantidad de escritores españoles que están triunfando y están siendo leídos por el gran público. Eso no sucede en la música.

Arturo Reverter.—¿Cuáles son los libros que se venden más? Aparte de Arturo Pérez-Reverte, más bien tradicional, está Santiago Posteguillo, por ejemplo, y escritores que cuentan historias de los romanos antiguos y de la Edad Media. Esos libros son *bestsellers*, pueden estar mejor o peor escritos, son amenos y no te complican demasiado la vida como puede complicártelo algún libro de un autor más difícil de leer. Lo que más se vende, Arnoldo, son esos, los *bestsellers* de grandes tiradas, como los de Julia Navarro y otras autoras

muy estimables, pero que no se plantean nuevas aventuras experimentales y que lo dan todo mascado. Se leen de corrido porque no nos dicen nada nuevo y nos lo pasamos muy bien, porque son amenos. Se ha puesto en televisión no hace mucho una serie basada en la novela *Dime quién eres*, de Julia Navarro. La novela era muy entretenida y la serie no estaba nada mal, pero este tipo de aventuras artísticas no se plantean nada nuevo. Hay autores que se lo plantean, pero qué pasa con esos escritores, con esos poetas, pues que venden menos. Eso mismo pasa con la música de los compositores más avanzados o que teóricamente aún quieren romper moldes. La mayor parte del público todavía tiende a lo de antes, a lo tradicional porque es el lenguaje que conoce y porque es más fácil. Lo que la gente no quiere es romperse la crisma intentando pensar. ¿Por qué la filosofía se lee poco? Porque se entiende difícilmente.



Luis Berenguer.—Arturo, he leído una reflexión en la que el autor no termina de entender por qué las artes pictóricas, el informalismo, por ejemplo, tiene tantos seguidores y, sin embargo, la música con-

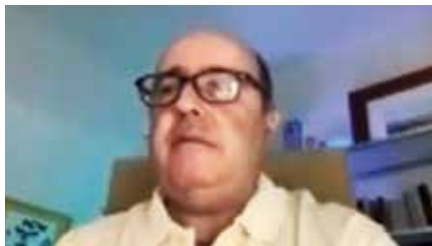
temporánea tiene tan pocos. Quizá lo que ha dicho Carlos me ha abierto los ojos, porque la última música contemporánea no la deberíamos escuchar sentados en una butaca durante una hora, sino en otros formatos. No lo sé.

Arturo Reverter.—La música y las artes plásticas son muy distintas, aunque es cierto, como tú dices, que las artes plásticas llaman a más gente, las exposiciones de artistas modernos están muy pobladas; en todo caso, creo yo que sigue siendo una minoría. La mayor parte de la gente va más, por ejemplo, a una exposición como la actual en el Museo del Prado, con cuadros de Tiziano, de Rubens, de Velázquez, de los antiguos cuadros de Felipe IV y de Felipe V. Se han reunido unos cuantos cuadros y está abarrotado. La gente todavía todavía bebé de esa pintura. Una exposición de un artista contemporáneo, de Pollock, por ejemplo, no lleva a tanta gente; siempre es una minoría, aunque esta minoría puede ser menos minoritaria que la de la música más estrictamente actual o rompedora o futurista o como se quiera llamar.

Luis Berenguer.—Pero el Reina Sofía tiene muchos visitantes. El MOMA ya es un clásico...

Arturo Reverter.—Claro que lo tiene, pero aún así yo creo que es una minoría pero ojalá fuera menos minoría de lo que es, pero si es una minoría un poco menor pues estupendo.

Cuanta más gente vaya a cualquier manifestación artística, sea del tipo que sea, mejor. Lo lógico es que los artistas propongan cosas nuevas estén acertados o no.



Rafael Agustí.—Yo creo que en la cuestión de la música respecto a otras artes también tiene una influencia mayor la fuerza de la costumbre, por así decirlo, y es una cuestión cultural. Cuando somos niños pequeños, en vez de *Lulú* nos suelen poner un cuento de Caperucita con canciones tonales y eso nos va reflejando y nos va construyendo un modo de sentir la música que luego es difícil cambiarlo. Quien está ya muy acostumbrado y se mete en conservatorios y empieza a entender lo que es la atonalidad desde muy temprano, enseguida se convierte en aficionado a la música contemporánea, a todo tipo de música, y quizás el público, que no está acostumbrado, de repente se mete en obras en las que el sonido le produce una sensación que se traduce en un stop. Pero yo creo que es una cosa de costumbre, simplemente, hay gente que es aficionado a y ha empezado a escuchar ópera moderna o contemporánea y enseguida ha entrado, porque, en mi opinión, es una cuestión de costumbre.

Arturo Reverter.—Eso es muy importante. Lo que pasa es que a uno que

está atado a una costumbre determinada, de repente se le enciende una luz, porque ve una ventana abierta –o alguien se la muestra– que no conocía y no había advertido, y por ahí penetra y por ahí puede descubrir un nuevo mundo, porque siempre estamos descubriendo nuevos mundos, con cosas nuevas o viejos mundos, pero dichos de otra manera.

Rafael Agustí.—A Carlos le quería comentar que considero muy interesante lo que ha dicho respecto a la música y a la nueva forma de exponerla. Yo he estado en varias obras de José María Sánchez Verdú, que es un compositor que tiene sus innovaciones, y la que más me gustó fue una que presentó en los Teatros del Canal que se llamaba *Islas de utopía*. Era una representación en la que el espectador iba andando y veía músicos a derecha y a izquierda; de repente, se levantaba una soprano y cantaba; también había un instrumento inventado, el aurophon. Era todo muy sorprendente, muy espectacular. El espectador se encontraba en un sitio nuevo, se había desplazado de una sala de conciertos habitual y recibía esa novedad con mucha más naturalidad, cuando, en realidad, era algo totalmente innovador. Por eso creo que Carlos tiene bastante razón en lo que nos decía.

Arturo Reverter.—Tiene mucho que ver con lo que en la pintura actual ahora se llama *performances*. Se utilizan objetos del más diverso tipo para contar una historia del tipo que sea, para acusar o para poner el dedo en la llaga en algo. Eso a veces puede tener interés, pero en otras ocasiones,

creo que son auténticas tonterías. No parece que el artista se haya exprimido demasiado la sesera, aunque a lo mejor es aclamado. Un ejemplo: el artista británico Damien Hirst montó en 1991 una instalación artística llamada «La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo», que consistía en un tiburón natural, de algo más de cuatro metros de longitud, suspendido en un tanque transparente de aldehído fórmico. Fue adquirido por unos 9,5 millones de euros por un multimillonario estadounidense que unos años más tarde, en 2006, denunció que la «obra» amenazaba con descomponerse y que tendría seguramente que ser reemplazada por otro espécimen nuevo. Dicho con todos los respetos, a mí me parece que el artista no ha descubierto la pólvora y, sin embargo, eso es aplaudido. Yo, ante muchas de estas *performances*, me pregunto qué me quiere decir con esto, porque seguramente quiere decir algo y a lo mejor lo entiendo, pero me parece que no tiene una elaboración intelectual y una construcción plástica realmente interesante.

Arnoldo Liberman.—Yo creo que es muy cierto lo que estás diciendo y que habría que defender al público en este aspecto. No se trata solo de los aspectos exteriores de la música o de la pintura, sino que se trata del mundo interno y cuando la abstracción te permite proyectar lo que tu mundo interno quiere expresar, es mucho más fácil llenar una sala que cuando hay un tema concreto y

realista que a algunos importa y a otros, no. Yo creo que el valor de la abstracción en esta época es justamente el tirón de proyección del mundo interno de cada melómano o de cada asistente a una exposición. En este aspecto, la abstracción no es un juego puramente enigmático, o llevado a abstracciones a las cuales no tenemos acceso, sino por la posibilidad de incorporarlo como mundo interno a una visión estética.

Carlos Danés.—A mí me gustaría hacer un apunte. Como compositor, evidentemente, he tenido este dilema. En los conservatorios, abundan más hoy en día jóvenes que quieren romper con la tonalidad, pero aún así hay también compositores que son tonales y jóvenes que aprenden la forma clásica. Yo, como compositor, por ejemplo, quiero indagar para conseguir una sinceridad en la creación artística y en las máximas posibilidades de desarrollo del lenguaje, y que echo en falta precisamente en el uso del arte. Yo, como compositor, me siento bastante vacío cuando compongo una obra simplemente para que se represente en un escenario y que haya gente que la escuche. Me parece algo que es muy bonito y que está bien, porque compartes con los demás una obra de arte que tú además has hecho, lo cual es un plus. Pero no lo considero suficiente. Hablando antes de todos esos cuadros que se están exponiendo en el Prado, pensaba que todos ellos, expuestos en un museo, pierden toda su potencia. En el Renacimiento o en el Barroco, si un pintor pintaba un santo y ese santo estaba en una iglesia, cuando alguien creyente iba a la iglesia y se arrodillaba delante de ese cuadro, intentando verdaderamente hablar

con ese santo, en esa acción había un uso profundamente más potente de ese arte que si estaba en un museo, en el que pierde en sí toda su identidad.

Arturo Reverter.—El cuadro estaba hecho para eso. Lo que pasa es que ese cuadro podía estar mejor o peor hecho, con unas características técnicas, una euritmia determinada, una aplicación de los colores, de los volúmenes, que eso es lo que da calidad artística al producto.

Carlos Danés.—Te pongo otro ejemplo. No es lo mismo escuchar el *Réquiem* de Mozart en un funeral, que escucharlo en un concierto, porque tiene la función de ser una Misa de Réquiem.

Arnoldo Liberman.—Pero no depende de Mozart, sino que depende de la sensibilidad de la gente que está asistiendo a ese hecho. No es lo mismo estar en un cementerio que estar en un auditorio, naturalmente. Eso depende del ser humano, no depende de Mozart. Mozart escribió el mismo *Requiem* en un sentido que en otro.

Carlos Danés.—Pero yo estoy seguro de que Mozart escribió el *Requiem* pensando en la muerte y en su propia muerte, y no lo relacionaba con que lo iban a tocar en una sala de conciertos. Igual que *Parsifal* fue una obra compuesta para el Festspielhaus de Bayreuth, con efectos sonoros pensados para ese teatro.

Arnoldo Liberman.—En efecto, Mozart escribió el *Requiem* no pensando en el público sino en su propia muerte, pero dirigió muchas orquestas y asistió a conciertos, y diri-

gió óperas. El Papageno de *La Flauta Mágica* lo interpretó él mismo en su estreno.

Carlos Danés.—Sí, creo que hay música para muchas ocasiones. Schubert, por ejemplo, hacía música con sus amigos en un bar, medio borracho, y ni siquiera la escribía, y al día siguiente le llegaban notas de sus amigos para que pudiera hacerlo.

Arturo Reverter.—Fíjate en todo lo que compuso Schubert: más de 700 *lieder*, muchos de ellos escritos en los bares y como si no tuviera mucha importancia.

Carlos Danés.—Es algo fascinante. Yo creo, que hoy en día la música tiene un uso que tiene que ver con la profundidad del ser humano, como sucede con la música religiosa. Gracias, Arturo, por decir que vale todo, porque así yo estoy exento de culpa. Un compositor puede conocer la técnica, incluso puede hacer contrapunto, puede desarrollarse, componer, pero para mí una de las ventanas que me abres es precisamente buscar ese uso en la música, aparte de para tocarla en un escenario, sino para llegar con su lenguaje, igual que en el lenguaje hablado llegamos a filosofías, a creencias y a distintos tipos de revelaciones, con la música podemos intentar llegar a cosas parecidas y que no solamente se quede a lo mejor en evolucionar el lenguaje por evolucionar el lenguaje y ya está. Martín Heidegger decía en su pequeño ensayo sobre el origen de la obra de arte que rompía con la estética del arte, que era algo bastante superficial en la obra de arte. Creo en ese acontecer de la verdad dentro del arte. La obra de arte debe de tener un acontecer de la verdad, y el ser

humano, todo ser humano, como bien consideró Beethoven, debe sentirse identificado como ser humano en esa obra de arte para transformarse con ella.

Arnoldo Liberman.—Hablando de música religiosa, la música religiosa es la que incide en el auditor para transformarlo y hacerlo sentir de una u otra manera, o bien es aquella que un compositor escribe en función de su relación con la trascendencia, y eso luego se transmite al auditor o al melómano. A Bach, esa transmisión de un sentimiento religioso profundo lo embarcó casi toda la vida. En ese sentido, los que luego escuchamos a Bach somos los segundones de la historia, pero Bach es quien ha creado una forma de expresión donde Dios es un protagonista. En ese sentido, depende de la capacidad de trascendencia de cada uno de nosotros para encajar o no dentro de esa música.

Arturo Reverter.—Pero fíjate que ese mismo mensaje espiritual lo podemos encontrar siglos después en Oliver Messiaen. Efectivamente, la música tiene siempre un sentido y una expresión de algo, pero también puede no tenerla. El compositor puede crear algo que no exprese realmente nada. Podría ser, como también puede ser en cualquier otro tipo de arte, y entonces eso no transmite, no proyecta, pero uno puede admirar la configuración, la delineación y la construcción.

Rafael Agustí.—Dentro de la Asociación Wagneriana, deberíamos recordar un escrito de Wagner: *Religión y Arte*. Su conclusión es que el artista debe intentar potenciar los

símbolos religiosos que, en sí mismos, a lo mejor se quedan cortos. Con el arte los potencia para sublimarlos y expresar realmente lo máximo que puede llegar a entender. La esencia del símbolo alcanza todo su esplendor con el arte.

Arnoldo Liberman.—Eso no parte de las relaciones entre el compositor y su obra, sino que surge de la relación del compositor con la trascendencia.

Rafael Agustí.—Sí, ese es un escrito que surge en torno a *Parsifal* y eso es lo que entendemos, que lo que busca Wagner es trascender con esa música, que podemos entender como religiosa, espiritual, pero que lo que pretende es sublimar el símbolo religioso.

Arnoldo Liberman.—Te voy a confesar algo. Yo creo que el dios más significativo, más tembloroso, más emocional que conozco es Wotan. Está más allá de los dioses que las religiones han enarbolado. Por su fragilidad humana, por su temblor humano, por sus contradicciones humanas, es el dios más cercano a nosotros. Yo soy un fan de Wotan.

María Esther Lobato Bañeros.—Déjame que aproveche que has presentado a Wotan, para dar paso a nuestro segundo tema. Creo que sobre la composición musical tendríamos para hablar días y días, pero no solo está la composición. Wagner lo repetía constantemente: no está la música sola, sino que hay muchos más elementos para llegar todavía más cerca con el mensaje. Hemos visto que para Wagner la puesta en escena era muy importante y la innovó. Estamos viendo constantemente innovaciones en la puesta en escena, una búsqueda para decir

algo distinto o para evolucionar de alguna manera. No se queda la puesta en escena en las puestas en escena que hemos visto siempre. ¿Como ves, Arturo, el camino de la puesta en escena en las óperas?

Arturo Reverter.—Si hay disquisiciones varias, opiniones encontradas y consideraciones diversas en torno a lo que es la música, lo que debe ser y cómo ha evolucionado, no digo nada si nos aproximamos a esta cuestión de las puestas en escena. Hoy en día se ha dicho muchas veces que los que mandan, gobiernan y ordenan en los teatros de ópera son los directores de escena, así como antes, desde mediados y finales del siglo XIX hasta primeros del siglo XX eran los directores de orquesta, y antes los cantantes, aunque los cantantes importantes siguen mandando. Esto es igualmente tan subjetivo como todo lo que hemos dicho. Yo he tenido muchas discusiones, por ejemplo con Rafael Agustí, acerca de determinadas puestas en escena que a él le han encantado y a mí no. ¿Por qué a mí me gusta una puesta en escena y otra, no? A veces se me llama carca, pero no es exacto, porque muchas veces me gustan puestas en escena muy modernas. Lo que pido y lo que busco siempre —y eso también es subjetivo— es el máximo respeto a la música y el máximo respeto no al libreto, sino a la idea surgida del libreto; esto es, a lo que quería decir el compositor. Hay puestas en escena muy modernas, por ejemplo la de

Calixto Bieito de *Los soldados*, de Zimmermann, o la de Romeo Castellucci de *Moisés y Aarón* de Schoenberg, con el famoso toro en medio del escenario. Esta última era una puesta en escena modernísima, diciendo cosas de una manera distinta a como se habían dicho antes. A mí me pareció una puesta en escena magnífica y me gustó muchísimo. Sin embargo, otras puestas en escena también muy modernas no me han gustado. Hay una puesta en escena famosa de *Der Freischütz* de Weber en la Ópera de Zúrich, de 1993, de una directora alemana, Ruth Berhaus. Sabemos que es una ópera catalogada como la primera ópera romántica en donde las leyendas, el bosque, los mitos de la noche están presentes y en esa puesta en escena no había ni un solo árbol, era muy minimalista, no había prácticamente decorado, había colores, era ucrónica, y a mí, sin embargo, me gustó, porque creo que respetaba el mensaje musical y literario. Pero esa es una consideración mía de la que se puede discrepar. Hay una puesta en escena famosa, la de *Parsifal* de Stefan Herheim en Bayreuth que a Rafael Agustí le entusiasmó y a mí me gustó algo, pero mucho menos. A mí aquello me pareció un atiborramiento conceptual, a cada compás había una solución nueva, una propuesta nueva, un subrayado, una explicación y eso es lo que a mí no me gusta de muchas de las puestas en escena actuales de Wagner, porque subrayan y explicitan

algo que o está claro, o si no lo está es el espectador quien debe de averiguarlo. Por eso yo soy un enamorado, aunque no haya visto ninguna en directo, de las puestas en escena de Wieland Wagner, porque era la idea esquemática, esquelética, y el mito, con unas puestas en escena de una sobriedad extraordinaria, donde no había muchas veces nada realista y sin embargo lograba atrapar al oyente a través de la música con lo que Wagner quería decir y expresar a través del poema. Por eso no me gusta nada la *Tetralogía* de La Fura dels Baus, porque es excesivamente barroca y no da tiempo a digerir nada. No hace falta que al espectador le expliquen muchas veces cosas que están claras. ¿Que sentido tiene el diálogo de Wotan y Fricka cada uno subido a una grúa?

Arnoldo Liberman.—Arturo, no es lo mismo repetir que reiterar. Lo distingo, porque reiterar es hacer lo que tú estás diciendo, pero se puede repetir. Wagner se repite constantemente y no aburre. A nadie se le ocurriría echarle en cara por qué cuenta otra vez esa misma historia.

Arturo Reverter.—Vamos a ver, yo no estoy discutiendo eso, estoy discutiendo a los directores de escena que me quieren explicar y subrayar lo que muchas veces ya está claro o es uno mismo quien tiene que interpretarlo y no que lo interpreten de una manera tan obvia, y a veces tan burda. Por eso huyo de esas puestas en escena actuales de Wagner. Hay otras puer-

tas en escena de ópera románticas que trastocan por completo el Romanticismo. Por ejemplo, me viene a la memoria la puesta en escena de *L'elisir d'amore* de Danielle Micheletto, que se ha puesto en el Teatro Real un par de veces. Hice una crítica que titulaba «Romanticismo ausente». Es una ópera romántica, pero toda la acción sucedía en una playa. Todo era muy divertido: una camarera, un drogata, un traficante de droga... Estaba todo desencajado. ¿Qué mensaje quiere dar ahí? Lo que nos cuenta Donizetti es una anécdota muy facilona, muy sencillota, de un pueblerino tímido y corto que está enamorado de una señora rica, que no le hace ningún caso y todo lo demás es episódico o lo rodea. El núcleo es ese y a través de esa anécdota primera, Donizetti edifica una música muy bien escrita, melódica y con un tratamiento vocal extraordinario. Yo no quiero decir que se tenga que recurrir al viejo cartón piedra, ni quiero decir que se respete cada una de las esquinas del libreto: «Este fulanita entra por la derecha, menganito entra por la izquierda, en medio de la escena hay una mesa...» No, ya hemos huido de eso. Por ejemplo, una puesta en escena, que a mí me encantó y teóricamente respeta poco lo que está escrito por Messiaen, es la de Peter Sellars de *San Francisco de Asís*, que tuve la oportunidad de ver en Salzburgo. A mí me pareció un hallazgo toda la imagería que creaba este artista y cómo buscaba esa expresión pajaril

de Messiaen, esa escritura que parte muchas veces del canto de los pájaros, colocando veinticinco pantallas de televisión en el escenario. Cada una de ellas tenía imágenes pajariles. A mí esa puesta en escena me gustó mucho más —y volvemos al subjetivismo— que aquella que trajo Mortier al Madrid Arena, con una cúpula gigantesca trasladada desde Nueva York y que costó un dineral. Esa puesta en escena del *San Francisco de Asís* me pareció mucho más aparatosa y mucho menos fiel al espíritu de lo que para mí quiere decir el compositor. Pero estamos hablando de un subjetivismo elevado al cubo.

Rafael Agustí.—Arturo, como me has interpelado, te diré que estoy de acuerdo contigo en que ese montaje de *L'elisir d'amore* de Micheletto es horrible por falta de atmósfera. A mí, que no me gustan muchas producciones de las que vemos ahora, estoy un poco en contra de la gente que teóricamente piensa en un modelo en el que el director de escena tiene que ser, por así decirlo, literal al compositor o lo más fiel posible. Pienso que la partitura y el libreto es una composición, por así decirlo, primaria que está sujeta a una atemporalidad. Es una cuestión que el compositor efectivamente proyecta para ser representada de alguna manera en el futuro. Las puestas en escena, por más indicaciones que el compositor haya dado en el estreno, son más una cuestión temporal y son para un punto concreto: esa representación en ese momento dado, con lo cual, en el futuro y ya no te digo si van pasando siglos, se va perdiendo un poco la perspectiva de lo que

podía tener esa puesta en escena pensada en original. Además, creo que, como estamos hablando ahora de la abstracción, del simbolismo, con esos simbolismos se puede ofrecer esa esencia de la ópera, como dices tú, de una manera mejor resuelta que a lo mejor atendiendo a un naturalismo. En concreto, yo creo que en las óperas de Wagner, una puesta en escena en versión naturalista, buscando las muchachas-flor que hizo Wagner en su estreno, ahora mismo es un dislate. Además, Wagner hizo un cambio. Hay que ver su evolución respecto a las puestas en escena. Cuando empezó en Dresde, lo único que quería es que la gente ensayara y las funciones eran un desastre. Luego, cuando ya tuvo más recursos con Ludwig II, todo ese mundo del *Anillo* que imaginó quería plasmarlo de la mejor manera, pero en las conversaciones que tuvo con Richard Fricke, su asistente, quería que sugiriese más en función de la teoría posterior de Adolphe Appia, que fue la que llevó a cabo Wieland Wagner para su grandiosa producción. Ya el mismo Wagner se dio cuenta al finalizar el estreno del *Anillo* en 1876 y dijo: «Hay que cambiar absolutamente todo», para la siguiente producción del *Anillo*, que no se hizo. En *Parsifal* vemos un Wagner muy cambiado, porque lo que quiere en las cartas que cruza con todos los escenógrafos es un primer acto donde se refleje la espiritualidad, un acto segundo que exprese la sensualidad. No tiene nada que ver como cuando, por ejemplo, buscaba con Ludwig II que una iglesia tuviera que ser exactamente del siglo XVI. Ha cambiado por completo la percepción y si le hubiese dado tiempo a ver el efecto que hacía la luz eléctrica un poco mejor manejada, que pudo

comprobar Appia para su postulado, habría comprobado que podía cambiar absolutamente sus obras con una abstracción, con un minimalismo, apoyándose simplemente en la luz. Yo estoy convencido de que Wagner, que era un revolucionario en todo, no pudo evolucionar más en la puesta en escena por estas circunstancias que estamos hablando. Y luego, a la hora de valorar efectivamente una puesta en escena, ahí estoy contigo, Arturo, que resulta válida si permite realmente captar la esencia de la obra. Yo quiero una libertad absoluta del director de escena, no le quiero poner ninguna traba. Luego me gustará o no me gustará, pero en principio creo que debemos ser un poco abiertos en este sentido. Es muy importante que el director de escena tenga ciertos estudios musicales. La producción de *Parsifal* de Herheim, que a mí me encantó y creo que es fantástica, no te está atiborrando. Está planificando perfectamente cada momento en la música, la atmósfera que hay siempre va acorde con la música. No solamente es el libreto de Wagner, están estudiadas todas las fuentes literarias, el libro de Chrétien de Troyes, por ejemplo, va saliendo toda la esencia del mito de *Parsifal*. Todos los estudios que hizo Wagner de *Parsifal*, él los saca, los expone. Busca el misterio, provoca la reflexión, que es lo que tiene la obra de *Parsifal*. Yo, cuando voy a una puesta en escena de *Parsifal*, necesito misterio, que me ayude a una reflexión. Si veo siempre la misma puesta en escena, va a ser muy difícil conseguir ese misterio, esa reflexión. En una obra como *Parsifal*, hoy necesitamos otras cosas, necesitamos puestas en escena arriesgadas, con talento, con valor musical. Eso es lo que busco yo.

Arturo Reverter.—Estoy de acuerdo con muchas cosas de las que has dicho, pero más allá de que no estemos de acuerdo en este *Parsifal* concreto, porque yo creo que era un atiborramiento total. Pero, por ejemplo una puesta en escena de Bayreuth que me ha gustado mucho es la de Barry Kosky de *Los Maestros Cantores*. Me parece sublime y creo que ha entendido perfectamente de qué va la obra.

Rafael Agustí.—La idea es una copia absoluta del *Parsifal* de Herheim: llevar la familia de Wagner a la obra. A mí también me gusta mucho esta producción, pero el planteamiento esté copiado del *Parsifal* de Herheim, que creo que tiene más valor por su originalidad.

Arturo Reverter.—Yo no creo que esté copiada de Herheim. A mí no me parece un atiborramiento. Herheim tiene una puesta en escena de *Los Maestros Cantores* de Salzburgo, que no está mal y que me gustó, pero menos que la de Kosky, en la que los decorados son el secreter de Hans Sachs. Volviendo al subjetivismo, quiero decir que yo no estoy en contra de las nuevas puestas en escena en donde el director hace, entre comillas, de su capa un sayo, pero me gusta que esta nueva capa o ese sayo concuerde con ese respeto, que tú también subrayas, a la música y al texto, y que puede hacerse de muchas maneras. Por eso cada uno lo interpreta de una forma.

Rafael Agustí.—Es fácil ponerse de acuerdo a nivel teórico, pero es más difícil ponerse de acuerdo en una producción en concreto, y ahí es donde nos metemos en discusiones en nuestras añoradas cenas.



Encarnación Roca.—Cuando se habla de este tema de las puestas en escena, me viene siempre a la cabeza la conversación entre Patrice Chéreau y Daniel Barenboim, que está publicada¹, en la que en un momento determinado Barenboim le dice a Chéreau que *Tristán e Isolda* no es de Chéreau, sino que es de Wagner. Yo creo que es fundamental respetar la idea del compositor. Resulta evidente. Me da igual cómo me lo cuente, me da igual cómo la intérprete, siempre que aquello no me lo mixtifiquen. El primer acto de la puesta en escena del *Tristán* de Catharina Wagner en Bayreuth, en que se ve que todo aquello que están diciendo es un cuento, porque ellos ya se entienden tranquilamente, a mí me dejó absolutamente K.O. Estuve a punto de largarme y no lo hice porque la entrada vale lo que vale y aguanté hasta el final. Yo lo siento mucho, pero aquello no tenía ni pies ni cabeza.

¹ *Diálogos sobre música y teatro: «Tristán e Isolda»*, Acantilado, 2018, 208 págs.

Arnoldo Liberman.—Hay que aguantar hasta el final los que pueden, porque cuando yo vi que Isolda se va con su marido, me fui del teatro.

Encarnación Roca.—No se tiene por qué aguantar. Creo que cuando hay una puesta en escena como esta o como la de *Los Maestros Cantores*, también de Katharina Wagner, en la que Hans Sachs ya no hace zapatos sino que escribe a máquina no se sabe qué cuentos, no hay por qué aguantar. Ha apuntado Arturo algo que a mí me preocupa, y más en las épocas que vamos a tener a partir de ahora, épocas de crisis en las que la cultura es lo primero que se deja de lado, y por tanto en épocas en las que va a faltar el dinero. Yo creo que determinado tipo de planteamientos escénicos, visto el resultado que obtienen, deberían estar absolutamente prohibidos. A estas puestas en escena que estáis hablando vosotros, yo añadiría el último *Anillo del Nibelungo* de Franz Castorf en Bayreuth. Aquello debía ser carísimo. ¿Para qué? ¿Para que las nornas fueran unas señoras que se dedicaban a hacer vudú? En primer lugar, no se respeta lo que Wagner intentaba contarnos. En segundo lugar, un sistema de cultura que está haciendo aguas por todas partes ¿está obligado a pagar este tipo de puestas en escena? Yo prefiero a Wieland Wagner, porque además hay que tener en cuenta que a él le fue muy bien el sistema de Appia, porque no tenía ni un duro.

Rafael Agustí.—Hay que tener en cuenta que ahora nos parece que querríamos ver la producciones de *El Anillo del Nibelungo* y de *Parsifal* de Wieland Wagner, pero en su momento fueron muy criticadas. Hace un tiempo, tuvimos una cena con los Wagner y yo les

pregunté si se podían reponer y me dijeron que era absolutamente imposible, porque faltaba mucha documentación y no sería hacer justicia al Maestro. Lo veían como algo imposible. Pero esas producciones en su momento, por ejemplo *El Anillo del Nibelungo* de Wieland Wagner, que es una de sus mejores producciones o el *Parsifal* del 51, por ejemplo, cuando se estrenó tuvo unas críticas muy adversas, en las que se afirmaba que se había roto con todo, que había sido nefasto. En agosto de ese año, Charles Osborne, biógrafo de Wagner y gran crítico, que había presenciado estrenos de *Parsifal* y era ya octogenario, había sido uno de los firmantes de un manifiesto en el que se pedía que la producción de Wagner nunca se cambiara, que permaneciese igual por los siglos de los siglos. Todo el mundo estaba esperando su crítica, pensando que iba a ser muy negativa. Se fue a Londres, escribió su crítica y dijo que era el espectáculo más emocionante que había vivido en su vida, aparte de musicalmente, que fue maravilloso como todos podemos comprobar ahora. Es la versión de Hans Knappertbusch del 51. Decía que la puesta en escena era sensacional. Valoro mucho a este crítico, porque una de las cuestiones que valoro más es la posibilidad de lanzarse al futuro y salirse del entorno. Todo el mundo había puesto en la picota a Wieland Wagner, porque esa producción había sido un sacrilegio contra Wagner y ese, que era el que más había defendido y había apoyado a la familia Wagner para que nunca se cambiase la producción de Wagner y había hecho un escrito sobre el asunto, fue el que se cayó rendido ante la grandiosidad del espectáculo y dijo que era lo mejor que había visto nunca.

Encarnación Roca.—El *Pelléas et Mélisande* de Bob Wilson, con aquellas luces tan maravillosas, no necesita más elementos en escena. Las luces nos demuestran el amor, el odio. Yo soy partidaria de este tipo de puestas en escena. Pero de lo que no soy partidaria es de la famosa *Aída* de Mestres Cabanes, que nos la ponen en Barcelona entre pecho y espalda cada vez que ponen *Aída*. Esta no la voy a ver porque no la puedo soportar. Esta *Aída* la vi yo cuando tenía 7 años y ahora tengo unos cuantos más.

Arturo Reverter.—Creo que en líneas muy generales todos coincidimos, pero luego si vamos a ver esta puesta en escena concreta o esta otra, hay disidencias.

María Esther Lobato Bañeros.—Para cada tema estaríamos horas. Nos falta ese contacto real. Llevamos ya hora y media y antes de algunos os tengáis que desconectar, quería comentaros que Carlos Danés presenta sus composiciones en el Auditorio el día 21 de mayo. Hemos tenido la oportunidad de conocer un poco por dónde él va, así que si queréis experimentar lo que nos quiere decir, no os lo perdáis. Yo estoy en Berlín y lo siento mucho pero ahí queda la invitación.

Carlos Danés.—Sí, es pasado mañana, y la verdad es que todas las entradas están agotadas.

Rafael Agustí.—Enhorabuena. Me gustaría muchísimo ir.

Carlos Danés.—Lo vamos a grabar.

Rafael Agustí.—Pues a ver si por lo menos podemos escuchar la grabación.

Carlos Danés.—Me encargaré de pasarla a los socios para que la puedan escuchar. Es un concierto que en parte hemos hecho para fo-

mentar la Asociación que nosotros tenemos, para darla a conocer un poco más, y abrirnos un poco a salas más importantes. Ha corrido a cargo de mi cuenta componer las dos piezas. Voy a estrenar un *Quinteto para piano y cuarteto de cuerda* y después vamos a hacer *Psyqué* de Falla y dos canciones de Mompou, *L'Hora Grisa* y *El Cantar del alma*, que hemos orquestado, porque son originales para piano y soprano.

Arturo Reverter.—¿Quién es la soprano?

Carlos Danés.—Margarita Rodríguez, una soprano del Coro Nacional que canta muy bien y tiene la voz muy bonita. Después estrenaré el *Concierto para dos pianos y orquesta*, que es tonal, pero rompe un poco con la forma clásica, a pesar de que tiene cuatro movimientos: Allegro, Scherzo, Largo y Finale. El último movimiento tiene una parte en la que entra una soprano, al final del todo, y hace una especie de recitativo con los dos pianos y con la orquesta recitando el Himno de San Francisco de Asís, el del Hermano Sol y de la Hermana Luna.

Arturo Reverter.—¿Tiene algo que ver con la *Tercera Sinfonía* de Henryk Górecki, con la especie de salmodia para soprano en su movimiento final?

Carlos Danés.—No la conozco. La verdad es que me he inspirado bastante en la *Cuarta Sinfonía* de Mahler.

Arturo Reverter.—Bach tiene conciertos para clave, con dos, tres o cuatro claves y conjunto, pero ¿hay algún otro concierto conocido para dos pianos?

Carlos Danés.—Sí, el de Poulenc, que es muy conocido, pero la verdad es que se trata de una plataforma que se usa poco. Siendo sinceros, después de los ensayos que llevamos, puedo decir que la orquesta suena bastante bien y con el otro pianista, Darío Fernández, estoy encantado. Es un íntimo amigo mío y me entiendo muy bien con él. Sí que es verdad que haciendo un poco de hincapié en ese afán que tiene que tener artista por romper un poco con las formas cómodas y con lo que ya es conocido, a pesar de que se pueda expresar de forma cómoda en él, lo he sentido bastante a la hora de escuchar el resultado final de este concierto. Me parece que es un concierto que funciona bien, que es bastante intuitivo naturalmente al oído y que cualquier persona puede escucharlo y disfrutar de él, no va a tener problemas porque no es nada que intelectualmente pida un exceso, pero sí que es verdad que he echado de menos un poco a lo mejor abrir un poco más, meterme en algún recoveco de estos inexplorados, pero creo que existe ese impulso en la música, y confío que ese impulso poco a poco me llevará a otros caminos.

Arturo Reverter.—¿Tú, con quién estudiaste?

Carlos Danés.—Yo soy pianista de profesión, tengo los estudios superiores de piano. He estudiado composición con David del Puerto, que es el único compositor al que alguna vez le he enseñado mis obras. También he estudiado contrapunto, mucho contrapunto y armonía con César Viana.

Arturo Reverter.—Estás colocando ya tus obras nuevas, estás abriéndote camino...

Carlos Danés.—Sí, pero yo más que abrirme camino lo que quiero es intentar desarrollarme honestamente en la composición y ser feliz componiendo, no tener frustraciones. Lo último que quiero es hacer música para llenar un escenario y que luego me digan que soy muy bueno, porque esto no me va a servir para nada. Yo estoy en el camino, intentando hacerlo bien, con mi corazón y con mi sinceridad, sobre todo eso.

Arnoldo Liberman.—Carlos, hay un dicho muy famoso en la filosofía que dice: «Nunca preguntes adónde va el camino porque si no no podrías perderte».

Carlos Danés.—Yo tengo que decirte que soy un fan tuyo y he leído algún libro que has escrito sobre Mahler, cuando era más joven, me encantó y aprendí muchísimo.

María Esther Lobato Bañeros.—Muy bien, nos hemos quedado como siempre con la tercera parte sin tocar, pero bueno, no importa, dedicaremos un capítulo solo especial para las voces, a las que no hemos hecho alusión ninguna, porque yo además quiero, Arturo, que nos digas qué voces tenemos que seguir, qué voces pueden apuntar, pero eso lo dejamos para otro capítulo.

Rafael Agustí.—Un apunte más. No se pueden perder los asociados el debut de Xabier Anduaga en *Viva la mamma!*, que va a cantar en junio en el Teatro Real. Es un joven tenor que va a ser una estrella mundial. Bueno, ya lo es, tiene contratos en el Metropolitan y va a cantar en todos los teatros importantes. Ha ganado el Premio al mejor tenor joven concedido por los International Opera Awards.

Arturo Reverter.—Además es «ahijado» de Rafael Agustí.

Rafael Agustí.—No, lo que pasa es que le conocí pronto, porque le conocí cuando recibía una *masterclass* con Juan Diego Flórez, y solo había cantado una ópera en Pesaro. Lo he seguido desde muy temprano, pero es que es tan espectacular su voz que no me extraña que todo el mundo que le oiga caiga rendido. Se descubre solo. Merece la pena escucharle. En *Viva la mamma!* no tiene un papel muy largo, pero hay un fragmento en el segundo acto en que se puede lucir.

María Esther Lobato Bañeros.—Buen apunte. En el chat ha habido muchas reflexiones acertadas. Las puedo leer para acabar con el coloquio. Nos dice Julio Asensio: «Hoy leí unos comentarios atribuidos a Luis de Pablo que achacaría a la música pop, más concretamente a los Beatles la responsabilidad en una nefasta ruptura de la evolución natural de la música de calidad, en nuestro tiempo. No sé qué opinión les merece». Luego, José, cuando hemos estado hablando sobre la composición, ha escrito: «¿Y no será sencillamente que a la mayoría del público le agrada acercarse al Arte sin necesidad de acudir a un manual de instrucciones que le explique las obras?». Nos quedamos con estas reflexiones. Yo también aporté una reflexión, ya que me he quedado sin hacer mis preguntas, pero al menos quiero hacer una: «¿Está hecho el arte para entenderse unos años después?».

Arturo Reverter.—Claro, porque el arte, el gran arte —como se ha dicho antes— va siempre por delante del tiempo en el que se crea. Por eso

muchas veces hay artistas que no son entendidos por sus congéneres y coetáneos, y su obra se entiende más tarde. Eso no quiere decir que no haya buen arte que no se entiende en su tiempo, pero el arte revolucionario, el arte que se dice del futuro, efectivamente va por delante de su tiempo. Hoy en día, como ya hemos comentado, está todo o casi todo dicho, pero todavía el arte tiene mucho misterio. Por eso es interesante, porque no es algo que pueda definirse con claridad y de una manera rápida. Tiene muchas luces y muchos claroscuros, muchas miradas. Y por eso es interesante, como toda la vida.

Arnoldo Liberman.—Se podría resumir, Arturo, tu participación como que el arte podría ser una expresión del pasado que todavía no se dio en el futuro.

Arturo Reverter.—Bueno, es un buen pensamiento. ¡Cómo se ve que eres filósofo!

Arnoldo Liberman.—Soy psiquiatra, que no es lo mismo. Estoy en tono menor.

Arturo Reverter.—Lo dejamos aquí.

María Esther Lobato Bañeros.—Muchísimas gracias, Arturo, muchísimas gracias a todos vosotros, a Carlos también en especial por compartir su perspectiva desde su postura de músico. Me ha encantado, no sé si a vosotros os ha parecido también interesante. Yo lo he disfrutado muchísimo. Espero que nos podamos ver en persona muy pronto y disfrutar de estas conversaciones largo y tendido.

DISCREPANCIAS SOBRE LAS PUESTAS EN ESCENA ACTUALES

Un coloquio virtual por WhatsApp

En plena pandemia, la Staatsoper unter den Linden de Berlín no tiró la toalla y, aunque los teatros en Alemania seguían cerrados, el coliseo berlinés no quiso renunciar a una de las nuevas producciones estrella de su temporada, Lohengrin, con dirección de escena de Calixto Bieito y la estrenó el 13 de diciembre de 2020, a puerta cerrada. Se retransmitió por la ZDF, el canal público alemán, y también se pudo ver por Arte Concert durante un mes. La polémica por esta puesta en escena estaba servida.

Unos meses más tarde, en el grupo de WhatsApp de la Junta Directiva de la Asociación Wagneriana de Madrid, este montaje fue la chispa que inició el fuego de una discusión apasionada y apasionante, con posturas muy contrapuestas, que llevó a sus participantes a polemizar vivamente sobre el sentido y el valor de las puestas en escena actuales. Una prueba de la pluralidad de la Asociación. A fin de preservar la intimidad de un chat privado, los participantes han preferido ocultar su identidad real y han adoptado el nombre de un personaje de El anillo del nibelungo.



Freia.—René Pape admira mucho a Bieito, y aunque se suele meter mucho con los nuevos directores de escena, dice que Bieito siempre procura conocer bien la obra y la música que va a producir y que en él todo tiene sentido.

Sigfrido.—Pasa con casi todos, cantantes y directores. Se tragan los sapos porque la «mafia» de los direc-

tores de escena domina el cotarro, y los teatros quieren que se hable de las producciones, aunque sea mal. En el libro de conversaciones sobre *Tristán e Isolda* de Daniel Barenboim y Patrice Chéreau (editorial Acantilado), ambos dicen que la partitura tiene la última palabra, que la dirección de escena no puede ir en contra de la música. Está muy bien, yo estoy de acuerdo. Pero luego Barenboim

le da trabajo al «canalla»¹ de Dmitri Tcherniakov, que arremete contra la partitura de *Tristán*, el libreto, el compositor y todo lo que haga falta. Los directores de escena son unos ególatras monumentales. Creen que ellos son los únicos artistas y los que mantienen la ópera. Solo pensar que en el mismísimo Bayreuth, después del *Lohengrin* de las ratas, producen un *Lohengrin* #MeToo, en el que el caballero del cisne es un maltratador y las «buenas» son las mujeres, Elsa y Ortrud... ¡Pobre Wagner!. Se ríen de él hasta en su casa.

Donner.—Ese es el resumen..., pero, esto ¿porque ocurre? ¿Quién lo permite?

Sigfrido.—Hay quien opina que la ópera tiene que evolucionar, que hay que innovar... en la escena. Me resulta curioso que, siendo la música y el texto siempre los mismos (de momento, salvo excepciones, no cambian el libreto, aunque ya hay directores de escena que lo hacen), ¿por qué hay que innovar obligatoriamente en la parte visual? Yo veo muy a gusto representaciones de ópera en concierto, porque me interesan la música y el canto, y puede hasta haber teatro en una representación concertante o semiescenificada. Pero una basura de escena, que es lo habitual, me expulsa de la función. Y una escena decente llena de símbolos y

significados, recargada, distrae de la música y el canto.

Erda.—Bienvenidas sean las funciones concertantes o semiescenificadas, pero la ópera, además de música y canto, es escena. Cuando se incluye la escena, está bien la innovación, aunque si luego está o no conseguida es otra cosa. Si la escena no sorprendiera, ¿qué queda una vez que has visto una ópera un montón de veces? Los directores de escena consiguen llenar el teatro. Esa es su fuerza.

Sigfrido.—La música es la misma; el texto es el mismo. Parece que si la escena no cambia, la ópera es un museo. Cambian los cantantes, las orquestas, los directores de orquesta. Parece que se nos olvida que hay cosas que cambian, además de la posición del árbol. A mí me interesa infinitamente más ver una ópera que conozco bien por un cantante nuevo o un director nuevo que una nueva escena que, en un 85% o 90% de los casos, no me aporta absolutamente nada e incluso consigue irritarme. Que la ópera, hoy, esté en manos de la «mafia» de esos terroristas artísticos, es una tragedia. Por mucho que los teatros se llenen de esnobs a los que gusta el escándalo.

Erda.—A mí me gusta el escándalo, ¡me hace sentir viva!

Donner.—¡Ja, ja, ja!

¹ Canalla: persona despreciable y de malos procederes (*Diccionario de la Real Academia Española*).

Freia.—¡Ja, ja, ja! Es un poco lo que iba a decir: imaginaos el escándalo que montaríamos los wagnerianos si se siguieran reponiendo las puestas en escena de hace dos siglos.

Donner.—¡Pero lo que no puede ser es un «todo vale» en aras de la modernidad! Ni tampoco debe ser un trágala...

Freia.—Como museo, genial; pero eso no es ópera. De todas formas la «mafia» en las producciones es lamentablemente muy visible, hasta en los titulares es más protagonista el director de escena que el director de orquesta

Donner.—Este personaje, Bieito, parece que tiene barra libre para proponer lo que venga en gana... y si no cuaja, es el espectador/pagano el que o no lo entiende o no llega...

Sigfrido.—A mí, en cambio, me gusta lo que tiene sustancia. Lo que provoca escándalo la mayoría de las veces es irrelevante

Donner.—¡Sustancia es buena palabra! Sustancia, contenido, peso, fondo, etc... Estas palabras/conceptos son mucho más adecuados...

Sigfrido.—Yo no entiendo a los que dicen que la ópera tiene que hacer pensar. No, para pensar lees a Kant. *La Bohème* no es para pensar. Tampoco *Tristán e Isolda*. Eso de pensar en la ópera es una excusa pseudointelectual para justificar los desmanes de los directores de escena y revestir de

prestige los caprichos, las tonterías, las arbitrariedades y las provocaciones.

Wotan.—Si te crees que el Grial es un objeto sagrado que persiguen los caballeros por los confines del mundo, pues es una visión superficial del mito, porque realmente no tiene nada que ver con todo eso, ya que simplemente representa un símbolo. Y para desentrañarlo y amarlo, ya lo creo que hay que pensar y reflexionar. Y muchas veces, por más que lo hagamos, nos quedamos cortos. Esto realmente no tiene que ver con las puestas en escena, sino con la comprensión de las obras y temáticas de Wagner. Si uno empieza a leer *El cuento del Grial* de Chrétien de Troyes sin ánimo de pensar, se va a encontrar con un mal libro. Cuando en realidad es una obra maestra con la simbología más rica de la literatura medieval.

Sigfrido.—Sí, pero si vas a ver una ópera y te bombardean con símbolos, y te pones a intentar descifrar los símbolos, no te enteras ni de cómo cantaron. Y en una ópera hay gente que hace música y canta, y lo más importante no puede ser la escena, menos aún cuando la escena tiene poco que ver con la ópera, sino que es una elucubración mental que lo único que refleja son las obsesiones enfermizas del «canalla» de turno, se llame Guth, Bieito, Warlikowski o lo que sea. Convertir la música y el canto en una excusa para que el *artista* nos muestre su concepto escé-

nico, y pretender que eso es lo más importante, y que debe cambiar para mantener la ópera viva, es no dar importancia alguna a la ópera. Y quien dice a la ópera dice al teatro. Si alguien quiere contar algo que le preocupa y cree que debe expresarlo artísticamente, que escriba algo, componga o pinte, pero que no se apropie de las creaciones ajenas. Ya las interpretaré yo, no necesito a un presunto chamán que hace de mediador entre la obra y yo. Soy así de básico.

Wotan.—Para mí salir de una ópera y prácticamente tener que hacer esfuerzos en calibrar las actuaciones individuales es el ideal wagneriano de una representación. Se da cuando la orquesta, los cantantes, la puesta en escena, la interpretación escénica, la iluminación y todo lo que haya intervenido se ha fusionado de una manera indivisible realzando la esencia de la ópera.

Sigfrido.—Mal se consigue ese ideal cuando la escena abrume, irrita o está tan sobrecargada que tienes que concentrarte para entender siquiera la mitad y música y canto pasan a un segundo plano. Eso me contó gente respecto al *Parsifal* de Herheim. Ni supieron decirme quién cantaba o cómo estuvo la orquesta. Solo vieron visiones.

Wotan.—El chelista intenta expresar con matices el alma del compositor; el cantante, de la misma manera con

sus recursos vocales. El director de escena, si es bueno, también querrá realzar lo que quería expresar el compositor en su trabajo. Y no hay nada en contra si hay talento de por medio para que utilice una abstracción o simbología en obras que en esencia y en sus fuentes también lo son. El objetivo de una buena puesta en escena es realzar.

Sigfrido.—Entonces el 99,9% del *regie theater* es malo. A no ser que por realzar se entienda el ego del «gánster» de turno. Lo voy a resumir brevemente: para mí el director de escena está en la parte más baja de la pirámide creativa; es la parte prescindible. Se puede hacer una ópera sin escena, pero no sin orquesta o cantantes. Con eso está todo dicho. Por eso convertirse en los que «cortan» el bacalao es una apropiación indebida de la ópera, una actitud mafiosa intolerable. Si los cantantes se negaran a cantar delante de las «porquerías»² que les ponen detrás, se acabaría ese mangoneo.

Wotan.—En esta discusión tan subjetiva de lo que sí estoy filosóficamente convencido y lo comenté en el coloquio virtual con Arturo Reverter es que hay que hacer una clara diferenciación entre la partitura y el libreto, de carácter compositivo primario y atemporales, de las indicaciones escénicas del estreno que son completamente temporales. Sería

² Porquerías: cosas que no gustan o no agradan (*DRAE*).

absurdo pretender representar *Parsifal* tras 200 años con la producción de Wagner, porque precisamente todo lo que está escrito que Wagner pretendía en cada escena con esa producción, en 2021 sería imposible conseguirlo. La obra, cuando se crea, comienza una vida, matizada por sus interpretaciones y en permanente diálogo con el futuro.

Sigfrido.—En eso estoy de acuerdo, pero cuando alguien toma una obra y la convierte en otra cosa, y el autor es ninguneado, no hay respeto por la obra, solo por la cuenta corriente y el ego.

Wotan.—Es una cuestión de gustos. También se podría decir que con el nivel de cantantes actuales es difícil a veces concertar un evento y una producción que sea realmente buena y este puede ser el punto que le falte.

Sigfrido.—Ya se vio en el reciente *Sigfrido* del Real: un reparto soberbio y una escena «idiota»³. ¿Qué vendía el Real? El *Anillo* de Carsen y la matracal ecológica.

Wotan.—Hemos visto cantantes que con su falta de técnica han prostituido más la obra que cualquier director provocativo.

Sigfrido.—Habría que haber oído a los que cantaban en tiempos de Wagner.

Wotan.—Y las puestas en escena.

³ Idiota: que carece de toda instrucción (*DRAE*).

Sigfrido.—Desde luego, en tiempos de Wagner la gente no era tan esnob y decía eso de que la ópera es para pensar. Ni Wagner dijo nunca eso de sus obras.

Wotan.—Claro que lo dijo.

Sigfrido.—Espero la cita.

Wotan.—Es que no es una cita. Hay que pensar. Si Wagner, por ejemplo, tras el estreno, dice que *Parsifal* no es otra cosa que una denuncia a la sociedad de su tiempo, llena de robo y corrupción, es evidente que quienes acudieron al estreno no recibieron ninguna pista, eso está en un escrito posterior. Es decir, escritos de Wagner donde implícitamente se saca la conclusión de que Wagner pretendía una reflexión son muchos.

Froh.—Sigfrido si hubieras tenido poder en el mundo del arte de mediados del siglo XIX, todavía hoy se seguiría pintando como David o Ingres.

Sigfrido.—No, yo no digo nada de las óperas de Adès o de Benjamin o de cualquier compositor actual. Esa es la gran falacia: los directores de escena se consideran «los artistas», y eso es mentira. Los artistas son Wagner, Verdi, etc. A mí, si alguien compone una ópera, que escriba la música que quiera, use el libreto que quiera, decida la escena que le plazca... No es comparable a manipular otras ajenas usando excusas burdas.

Wotan.—Esto es otro tema: la creación. Y estamos hablando de la libertad artística en la interpretación.

Sigfrido.—Coger *Lohengrin* y hacer del protagonista un manipulador es una «canallada», es venderse a la moda del #MeToo para intentar ganar el aplauso fácil, y no tiene absolutamente nada que ver ni con la música de Wagner ni con las intenciones de Wagner. Es, simple y llanamente terrorismo artístico. Quien quiera denunciar la violencia machista, el abuso, la desigualdad racial, etc., con una ópera, que escriba una. Pasarse por el forro el texto y la música no es «libertad de interpretación», es sinvergonzonería⁴, apropiación, caradura.

Wotan.—Totalmente de acuerdo, es un fallo interpretativo, como quien falla con la tuba.

Sigfrido.—No tiene nada que ver con honestidad artística, respeto a la creación, etc. Son monumentos al ego de mediocres, incapaces de hacer algo tan grande como aquello que se cargan a diario. Y que viven muy bien a costa de otros.

Froh.—Tú niegas la importancia de un elemento esencial en el mundo de la ópera actual. ¿Que antes no lo era? Correcto, pero todo, absolutamente todo, evoluciona. Yo no puedo imaginarme viendo un *Anillo* con puesta en escena de Wagner, me

abriría las venas; el mundo cambia, evoluciona. Alaba las buenas puestas en escena actuales, hay muchas, y critica las mala, pero no te pongas en contra de una ópera actual en la que las puestas en escena han incrementado su rol de una manera absoluta. Es el mundo de la ópera moderna.

Wotan.—Tendríamos que hablar de ejemplos concretos.

Sigfrido.—No, el tuba no falla a propósito, el director de escena sí porque parte de un concepto equivocado. Es como si toco yo la tuba. Yo creo que acabaríamos antes si pusiéramos ejemplos concretos de buenas puestas en escena (de esas «innovadoras»).

Wotan.—No, ahí estás equivocado, puede haber intereses maliciosos, pero muchas veces hay criterios equivocados que salen de impulsos honestos. Pongo ahora un ejemplo de puesta en escena innovadora: el *Parsifal* de Herheim, obra maestra.

Sigfrido.—Warlikowski y Tcherniakov no saben lo que es un impulso honesto. Ese concepto les es ajeno. En lo único que piensan es en sí mismos y en su cuenta corriente.

Wotan.—No lo sabemos. He visto entrevistas y explicaciones de directores de escena, que me han parecido pasionales y honestas, estaban intentando hacer justicia a lo que ellos sienten como la esencia de la ópera. Aunque algunas veces equivocada-

⁴ Sinvergonzonería: desfachatez, falta de vergüenza (DRAE).



El «Coro de las hilanderas» de *El Holandés errante* según la visión de Calixto Bieito en su producción para el Staatstheater de Stuttgart (2008).

mente, por eso digo lo de fallo, en mi opinión, honesto. A otro le puede parecer un acierto.

Sigfrido.—Bieito, cuando le preguntan por la escena en la que está trabajando, siempre comenta los últimos libros que ha leído y le han «inspirado». Eso quiere decir que la obra que le toque en ese momento es una excusa para colocar lo último que se le ha ocurrido, que puede ir en *El holandés errante* o en *La Cenerentola*. Porque pensar que lo último que has leído siempre está relacionado con la ópera que te toca no me lo trago. Cuando Bieito montó el *Holandés* en Stuttgart, hablaba de *La corrosión del carácter* de Richard Sennett. Lo mismo hubiera valido una novela de Asimov. Tiene lo mismo que ver con el *Holandés* que el libro de Sennett.

Wotan.—De acuerdo. Pero hay otros directores que estudian las obras de

otra manera, y te sorprenderá, ¡desde la partitura!

Freia.—¡Me encanta vuestro duelo! Creo que se podría sacar de esto un artículo-duelo para *las Hojas Wagnerianas*. ¡Qué nivel!

Sigfrido.—La «ópera moderna» es Glass, Sariaho, Benjamin, Adès, etc. Warlikowski, Bieito, Guth, Neuenfels, Herheim, Carsen... son otra cosa. ¿Dirías que Shakespeare montado por un sinvergüenza es «teatro moderno»? Yo no. Me gusta llamar a las cosas por su nombre. Que la parte visual de un espectáculo tenga que cambiar aunque –afortunadamente– no lo haga la parte musical revela las carencias de un público ávido de novedad, pero que no soporta lo que es verdaderamente la «ópera moderna» y el mantenimiento de una estructura parasitaria por parte de teatros y directores de escena. Y, por supuesto,

eso solo sucede en Europa, donde se subvenciona el terrorismo cultural. Allí donde manda la taquilla, el *regie theater* no existe.

Froh.—Sigfrido, podrás renegar de determinados directores de escena, es tu opinión, pero lo que me parece un anacronismo es que te horrorice que las puestas en escena hayan cogido protagonismo en la ópera. Creo que deberías estar de acuerdo que es un mayor espectáculo total si todas sus partes son importantes.

Sigfrido.—Si la puesta en escena cuenta algo que poco o nada tiene que ver con la obra, si da la espalda a la música, si se mofa de personajes por capricho de un «imbécil⁵» (Erda en el *Sigfrido* de Carsen), entonces la escena no suma; resta o divide. Los directores de escena deberían tener humildad, servir a la obra y no ir de genios. Los genios son otros.

Donner.—¡Lo firmo al 100%!

Sigfrido.—La orquesta toca la música que está en la partitura, los cantantes cantan lo escrito, o lo intentan. Ninguno trata de hacer otra cosa por una mal entendida modernidad. ¿La escena? ¡Ah, los directores de escena tienen bula! Hay discos que escucho una y otra vez. Me gustan mucho. No me cansan. No los tiro tras escucharlos una o dos veces y busco otras versiones porque «esta ya la escuché». Pero hay «aficionados a la ópera» (sic)

⁵ Imbécil: falto de inteligencia, flaco, débil (DRAE).

que consideran que, si no hay una escena nueva, no merece la pena ir al teatro. No les basta que los cantantes sean distintos. Dan prioridad a la escena. Yo eso no lo entiendo.

Donner.—Yo creo que en una ópera todo debe estar al servicio de la música y el libreto. Todo lo debe engrandecer, embellecer, ilustrar (de dar lustre). Desde la iluminación y el vestuario, hasta el aspecto y «look» de los personajes. Nada debe ser tergiversado o interpretado... y mucho menos intentar explicarnos aquello que el compositor nos quiso transmitir. Es de una osadía insultante. La falta de criterio del respetable en la mayoría de los casos y el «todo vale» porque hay que tener la mente abierta, permite a intrusos hacer disparates. Y no pasa nada... ¡Mal asunto!

Erda.—Sigfrido, cada persona se acerca a la ópera por uno u otro motivo. Nadie puede asegurar que esto o aquello es lo mejor. Ni siquiera el *Quijote* se lee ahora en el castellano que Cervantes escribió. Con mejor o peor acierto todo cambia. Una escena nueva, no, las que hagan falta hasta encontrar alguna puesta en escena que no deja de perseguirte hasta encontrar mil y un significado. No es dar prioridad a la escena, sino buscar que música, voz y escena se fundan en un todo. Y aunque ese todo funcione para una sola persona, habrá merecido la pena.

Sigfrido.—El ejemplo del *Quijote* me parece desafortunado. La grafía es diferente, pero el texto es el mismo. No se cambia el sentido. Los molinos de viento siguen siendo molinos de viento. Imagina que un traductor al castellano de un libro en otro idioma convierte al vecino del protagonista, que tiene un gato, en un amante que tiene un leopardo o una jirafa. Pues eso es lo que hacen algunos directores de escena. Si funciona para una sola persona, obviamente es un fracaso. Y carísimo. No deberían subvencionarse esos caprichos.

Erda.—Ni otras muchas cosas si de subvenciones se trata. Y en caso contrario, seguir el criterio de unas personas que se creen en posesión de la verdad, también es un fracaso. La razón no es propiedad privada. Cada persona se acerca a la ópera por su razón, y es tan importante como la de cualquier entendido, incluso la del compositor. ¡Barra libre, que estamos en el siglo XXI!

Wotan.—No se trata de que si el libreto habla de que en la escena 1 aparece X tenga que aparecer esa X literal. La escena se puede abstraer, simbolizar, evocar, transformar, trasladar y seguir cumpliendo el objetivo del compositor. Pongamos un ejemplo concreto. Para el segundo acto de *Parsifal*, Wagner quería con la muchachas-flor –leído de su puño y letra– una escena donde las mujeres se confundan con la naturaleza y se obtenga una atmósfera absoluta-

mente sensual que haga contraste con la espiritualidad de la escenografía anterior. Puede venir un director de escena y copiar el vestuario del estreno, con esas mujeres y esas hojas, con un resultado horripilante que en nuestros días más que sensualidad provocarían carcajadas. Wagner no encontró lo que quería en los encargados de vestuario de su época y para hacer algo distinto a los teatros tuvo la ocurrencia de dejar ese vestuario en manos de sus hijas. Wagner era un genio, pero por mucho que lo queramos, se equivocó muchas veces en cuestiones escénicas, como también él mismo reconoció según el diario de Fricke, su asistente en el *Anillo*. Pero más importante es quedarnos con lo que pretendía. Creo que es absolutamente lícito que un director honesto, que estudie la partitura, la obra y sus cartas, decida trasladar la obra a otra época y lugar, porque lo que pretende al final es realzar la espiritualidad y recogimiento del primer acto y ponerlo en contraste con la sensualidad del segundo de una forma diferente y que no dañe al significado y esencia de la obra, sino todo lo contrario, que lo pretenda realzar con mayor fuerza que lo hizo la producción de Wagner que se hizo en el siglo XIX con los medios de ese siglo y sin un correcto manejo de la electricidad para la iluminación, en una obra que ya hemos comentado que es abstracta y simbólica. Y si eso se prohíbe, igual que se habla mal de quienes prostituyen

las obras porque hacen fechorías a su gusto, se podría hablar mal de los que traten de prohibir esto tachándoles de carcas dictadores. Al final, lo que nos queda, no son caminos correctos o prohibidos en la dirección de escena, sino calidad *versus* vulgaridad, talento *versus* incompetencia, honestidad *versus* egoísmo. Y nada impide que haya una puesta rompedora con calidad, talento y honestidad. Estoy de acuerdo en que no es fácil encontrarlas, pero no por ello vamos a poner cortapisas a la libertad de creación. Por ese mismo camino podríamos llegar a suspender la ópera por el bajo nivel canoro. Se comprende que se ataque al director de escena y uno esté harto de encontrar puestas de baja calidad. Pero nunca se puede atacar como modelo teórico a la creación artística en las puestas en escena. Si hubiera sido así, nos habríamos perdido las puestas en escena de Wieland Wagner, que trajeron una revolución escenográfica de primera categoría, así como nos hubiésemos perdido otras de mayor revolución dramática que han sido también colosales. Viva la libertad y abajo la represión.

Sigfrido.— «Viva la libertad y abajo la represión». Parece sacado de la campaña de Isabel Díaz Ayuso. Si funciona un 5% de las puestas «rompedoras» es que algo anda mal. Es que la caradura y la mediocridad superan ampliamente a la honestidad y el talento. Una vez que se reconoce eso,

queda la opción de seguir dando trabajo a los caraduras incompetentes con cargo a los presupuestos. Como se trata de «arte», todo vale, es libertad creativa. En una empresa no lo permitirías. O funciona o a la calle.

Wotan.—He hablado con Matabosch y él está siempre convencido de las puestas en escena y, si es nueva, del talento del director. Antonio del Moral, con el que he hablado mil veces de las puestas que traía al Real porque solíamos comer con él regularmente, me contaba que para elegir una producción de ese título se veía 10 o 12 producciones distintas para elegir la mejor. Estoy convencido de la honestidad de los directores del Real cuando eligen las producciones. Pero es verdad que nos encontramos con muchas muy malas, pero no por ello se debe poner puertas al mar. Si me apuras, casi he visto mayor nivel en las puestas que en los cantantes, salvo honrosas excepciones. Al final todo es subjetivo. En el arte de calidad y más en un género tan complejo como la ópera, cuando llevas décadas buscando lo mejor, no es fácil encontrar funciones que te emocionen. Es ley de vida.

Sigfrido.—Pues el *Anillo* de Carsen es una birria. De lo peor que ha hecho nunca. Y mira que Carsen tiene cosas buenas. Y basta ver una vez el *Alceste* o el *Rey Roger* de Warlikowski para darse cuenta de que es un «sinver-

güenza⁶». A Loy le doy crédito, porque le he visto alguna cosa decente junto a otras muy malas.

Wotan.—Yo no lo he visto. Pero es inexplicable que se haya traído esa producción de Carsen al Real, que fue concebido para un *Anillo low cost* que se representó prácticamente ininterrumpido. Un experimento. Carsen trajo al Real *Diálogos de carmelitas* y *Katia Kabanova*, que fueron excelentes producciones. La *Katia Kabanova* yo la considero de las mejores que se han visto en el Real.

Froh.—Yo, menos que vosotros, viajo para ver ópera. El motivo concreto del viaje puede ser diverso. El cantante, las más de las veces; el director musical, las menos; el conjunto, alguna vez. También soy capaz de viajar por el director de escena. Eso era impensable hace un tiempo, solo ocurre ahora y creo que es una estupenda noticia. La ópera me atrae por, cada vez, más y distintas razones. Entender que el director de escena debe exclusivamente ser un traductor fiel del libreto empobrece la obra de arte total. Yo soy capaz de viajar para ver lo que se le ha ocurrido a un «imbécil» (Sigfrido *dixit*) como Carsen.

Wotan.—Por no hablar de lo bien que lo pasamos en las cenas cuando a uno le gusta la puesta y a otros, no. Cuando la discusión es sobre los cantantes, también es divertido, pero

las de las puestas en escena siempre son especiales. Por cierto, el director de escena que abre la próxima temporada del Real es... Herheim con *La Cenerentola*. Yo no he visto esa producción, pero Herheim es Herheim.

Froh.—Sigfrido siempre ha sido conservador con las puestas en escena, pero algo le ha tenido que pasar. Quizá algún director de escena le debe dinero, no sé. Llamar «imbécil» y no sé cuántas cosas más a un director como Carsen porque no te gusta algo suyo me parece absolutamente desproporcionado. Ningún creador, sea quien sea, acierta siempre, pero eso no puede enmascarar sus grandes aciertos.

Wotan.—Froh, yo sí creo que el director tiene que ser fiel, lo que no debe ser es literal.

Froh.—Correcto.

Wotan.—La fidelidad se puede conseguir por muchos caminos. No había visto tu último comentario.

Erda.—Echo de menos estos piques sin vernos las caras. A la vista hay dos momentos estelares... *La Cenerentola* y *El caso de los dioses*.

Sigfrido.—Esa fidelidad no será, por ejemplo, como hace Guth con *La Bohème* de París... No llamo «imbécil» a Carsen porque no me guste su *Anillo*. Pero si sacas a Erda pasando la fregona eres un «imbécil», si no algo peor. Me resulta curioso que se pida a director musical y cantantes apego a lo

⁶ Sinvergüenza: pícaro, bribón (DRAE).

escrito y se dé libertad al director de escena para que haga lo que quiera, como sacar a una *drag queen* y a un enano en *Tannhäuser* o vestir a este de payaso. Luego, quienes gustan de estas cosas delirantes que nada tienen que ver con la obra dicen amar al compositor y ser muy aficionados a la ópera. Creo que lo que les gusta es otra cosa. Es legítimo que les gusten las astracanadas, pero, por favor, no lo llamen ópera.

Wotan.—Creo que no me has entendido. Sí exijo la fidelidad a la esencia de la obra, que es muy distinto a la literalidad de las indicaciones escénicas. En el marco de la interpretación, un cantante tiene que ser fiel a la partitura pero más allá de la partitura hay infinitas posibilidades. Y no son pequeños matices; tu puedes seguir la partitura en dos versiones y ser muy diferentes. Y el espacio de la escena tiene además el componente de la temporalidad. Es una puesta en escena para un momento concreto. Y ese servicio a la obra, a su esencia, tiene muchos caminos interpretativos, unos más abstractos y evocadores que otros, donde se mantiene la fidelidad, en muchas ocasiones reforzándola más que la propia literalidad, como el ejemplo del segundo acto de *Parsifal*. Así que, particularmente, no me vale todo, no quiero poner cortapisas, pero si la escena no me contribuye a la esencia de la ópera, pierde su atmósfera, no me gusta.



Tannhäuser según la visión de Tobias Kratze en su producción para el Festival de Bayreuth (2019).

Sigfrido.—«Y «la esencia de la obra», ¿quién decide lo que es? Para mí eso de «la esencia de la obra» es la excusa para la manipulación. Si un director de orquesta, que conoce la partitura y muchas veces dirige con ella delante, puede hacer una versión mediocre de una obra, que un director de escena conozca el texto (a veces parece que no), la partitura (la mayor parte de las veces no la conocen o no les importa, van a lo suyo), las cartas del compositor, siete biografías autorizadas... no garantiza que vaya a hacer una buena puesta en escena, sobre todo si decide incorporar en ella mil y un detalles de su estudio preparatorio y decide que, si es necesario para que su concepto encaje, se cambia el texto aquí y allá...

Wotan.—Cada uno tiene su visión. Y puede estar más acertada o no. Algunos compositores han hablado de su obra y de su significado. Hay óperas en las que no hay demasiadas cosas ocultas, otras que tienen más capas, otras que son más filosóficas. Y esa percepción de la esencia puede modificarse con el tiempo, con el estudio de la obra. Incluso una puesta en escena te puede abrir los ojos sobre un punto importante de la obra que habías pasado por alto. No estamos hablando de matemáticas, sino de arte. Por eso la perspectiva siempre tiene que ser subjetiva. Pero siempre habrá argumentos para posicionarse. Te podré contar por qué me gusta una puesta, porque representa tal característica que me parece esencial en la obra. En cambio, la visión de otro puede ser que no está de acuerdo en que eso sea esencial en la obra o que la puesta no representa bien esa característica. Pero al final el objetivo de la puesta debe ser potenciar esa esencia.

Froh.—Acabas de definir la subjetividad del arte, su grandeza, su diversidad. Ahí está lo mejor de ese concepto llamado arte. No existen papas o gobernantes que decidan qué es arte o qué no lo es. Esto incluye a las puestas en escena de las óperas.

Wotan.—Puede ser. Pero a igualdad de talento hay muchas más posibilidades de que salga bien cuanto mayor estudio de la obra y de la partitura. Por ejemplo, Herheim es un

estudioso de la partitura y se nota en sus puestas donde todo está coreografiado. Tcherniakov hace mejores puestas en escena en el repertorio ruso, que es el que mejor conoce. No es casualidad. Y también vemos que en los directores más reputados sus más grandes creaciones suelen ser las primeras, cuando le han echado más tiempo y pasión que cuando están cada mes en un teatro de primera distinto y se han mercantilizado. El estudio de la obra y la partitura tiene sus efectos positivos y creo que esto te lo podría demostrar empíricamente con más tiempo.

Sigfrido.—Una puesta en escena no es arte. Debe estar al servicio del arte, que es distinto. Si alguien pone en escena un drama de Shakespeare, el artista es Shakespeare. De hecho, Shakespeare, o Wagner, perduran; sus representaciones, no, son contingentes. Por eso los escenógrafos deben empezar por reconocer eso, y reconocer quién es el artista. Y servirle, no servirse de él.

Froh.—Ahí radica nuestra gran diferencia. Una puesta en escena sí es arte. También lo es la iluminación, el vestuario e incluso el maquillaje. Te acabas de cepillar a un montón de museos del mundo.

Wotan.—Nada de acuerdo. En una obra de Wagner ¿solo hace arte Wagner? Y el violinista y el cantante. Uno interpreta a *Parsifal* y ¿no hace arte? No se puede sostener.

Froh.—Vives en el año 2021. ¿Cómo puedes intentar sostener que tú decides lo que es arte y lo que no?

Sigfrido.—Lo va a decidir uno que dice que es artista...

Wotan.—La ópera es una fusión de artes.

Sigfrido.—Así nos va, dándole el Princesa de Asturias a la *payasa* de Marina Abramović.

Froh.—Miguel Ángel, hace más de cien años que Duchamp colgó su famosa *Fuente* en el Salón de los Artistas Independientes. Más de cien años...

Sigfrido.—Ese es el ideal que no se alcanza prácticamente nunca. Se suele quedar en la música y el texto. Y fue el final de todo. El *ready-made* y toda la basura que vino después. Damien Hirst no sabe pintar. Diseca tiburones y encarga carísimas calaveras de cristal que decora. Pero es artista...

Froh.—Pues mira, buen punto. Cuando veo una obra de Shakespeare en teatro, aprecio mucho las puestas en escena distintas y me suelen aburrir las tradicionales. Está todo claro. Que conste que lo que defiendo no hace bueno a lo que no lo es, lo que creo que es un error es despreciar toda manifestación artística, incluso negarle tal categoría, a aquello que no entra en mis parámetros intelectuales o culturales.

Wotan.—Lo que ha hecho Sigfrido es restringir el concepto artístico al creador, excluyendo al interpretativo, músicos, cantantes, directores de escena. Y respeto todas las opiniones, pero no veo ninguna base en la que sostener dicho argumento. Además, cualquier interpretación tiene su parte de creación. Es inevitable.

Sigfrido.—Las noventa latas de *Mierda de artista* de Piero Manzoni son mierda, no arte. Como las latas de sopa Campbell de Warhol eran latas de sopa Campbell. En el momento en que alguien decidió que cualquier cosa es arte y cualquiera artista, se estropeó todo. Ojo, no digo que no haya cosas buenas, artistas verdaderos, pero en la anarquía el mundo del arte se pobló de impostores y de basura. Cuando alguien se pone de espaldas a la obra, se cree tan importante como el compositor, para empezar el planteamiento es rechazable. Y eso pasa mucho en la dirección de escena.

Freia.—Es el lenguaje de ahora: la lujuria y la marginalidad tienen ahora cara de *drag queen*. Yo veo la puesta en escena como una traducción de la obra en el lenguaje de ahora, para que no muera o quede olvidada. Yo alucino con las puestas en escena de Barrie Kosky, que muestra siempre una visión nueva y atrevida, pero que encaja con la obra y con el que la ve. Pero luego, claro, no todos son Barrie Kosky y hay cosas que quedarán en el baúl de los recuerdos.

Wotan.—Puede ser, puedes acusar de exceso de protagonismo, de ser provocador gratuito para que se hable de él, pero no por estos errores vamos a alejar del arte a todos los intérpretes que además crean.

Sigfrido.—¡Qué manía con que para que el teatro o la ópera no mueran hay que innovar en la escena! ¡Si la música y el texto son los mismos siempre! Yo voy al teatro o a la ópera porque me interesa la obra de arte de un autor genial: Shakespeare, Calderón, Wagner, Mozart... Y las obras ya las interpretaré yo. Dame actores, dame cantantes, orquesta, director musical. Y dame una escena en la que pueda reconocer lo que sale en el texto o describe la música, que no me expulse porque niega la obra, que no me repugne de lo fea que es... ¡Que no estorbe!

Froh.—O sea, que la puesta en escena no debe estorbar, esa es tu idea de esa manifestación artística.

Sigfrido.—No, quiero que me guste, pero eso sucede una de cada cincuenta veces, de modo que me conformo con que no me ofenda. La escena muchas veces es meramente funcional; otras muchas, una calentura mental de un cretino; y en contadas ocasiones, algo artístico, con categoría propia. El problema es que el mundo de la dirección de escena está lleno de cretinos que se creen genios y los protagonistas de la función.

Froh.—Y todos los compositores de ópera son genios que realizan obras maestras, ¿no?

Sigfrido.—Unos más que otros, por supuesto. Pero no engañaban a nadie. Compusieron obras, mejores o peores, el público que pagaba su entrada decidía si se ponían una o mil veces, y la obra era suya. Ahora, un teatro subvencionado contrata a un director de escena, anuncia el título x (en la publicidad del Teatro Real muchas veces solo sale el título de la ópera, el compositor y el director de escena; cantantes y director musical son accesorios). El aficionado a la ópera, atraído generalmente por el título y/o los cantantes, acude y se encuentra sobre el escenario algo irreconocible, obra de un presunto artista. Si a la gente no le gustara la música, la ópera estaría muerta. Si vive es porque aún hay gente a la que le gusta la música. No por los cretinos que hacen carrera al abrigo de obras maestras ajenas.

Froh.—Si las óperas se representaran como en su momento decidió el autor, la ópera solo la escucharíamos en grabaciones y la veríamos en cuatro teatros del mundo como rarezas del pasado. No tengas la menor duda sobre eso. Si hoy en día hay muchos teatros de ópera y muchas representaciones se debe a que la ópera se ha modernizado.

Sigfrido.—Ya se ve... en el MET, el mejor teatro de ópera del mundo.



La Bohème según la visión de Claus Guth en su producción para la Opéra National de Paris (2017).

Allí el *regie theater* o *eurotrash* casi no existe. Una última cosa: yo no digo que la escena tenga que ser como en la época del compositor. Exijo que no me cuenten otra historia (*Lohengrin* #MeToo, *Holandés ejecutivo*, etc), que no se mofen de los personajes (Erda fregona), y que la escena sea «reconocible», no chirríe con texto y música, no sea fea o sórdida cuando la historia no lo es, etc. ¿Qué aporta, por ejemplo, *La Bohème* en la Luna de Claus Guth en París? ¿Es eso ser fiel a «la esencia de la obra»? No, es puro terrorismo artístico subvencionado. Y, por cierto, en Viena, Munich o en el MET hay producciones que se mantienen durante décadas. Y la gente va al teatro igual.

Wotan.—En el Met se han visto producciones de Carsen, Tcherniakov, y otros bastante innovadoras. No hay mucha diferencia con lo que ve en

Londres. Hay algunas producciones clásicas de Zeffirelli y el público las ve con la misma naturalidad que ve a Tcherniakov o a otros. A veces hay protestas, pero no por ser más modernas. *La Bohème* de Guth es muy límite. Yo la vi en el cine y no la tengo presente como para hacer una defensa. Ahora bien, haciendo un esfuerzo podría decir, que la escenografía tenía una calidad impactante, antes de discutir el sentido de la misma. Las escenas en la Luna y del espacio fueron prodigiosas, desde el punto de vista astronómico, no pucciniano. Fue una experiencia ver esa música alejado de la atmósfera tradicional y en mi opinión esa música habla más de amor y muerte que del ambiente parisino de la época. Estuvo muy bien traído las circunstancias de hambre, falta de oxígeno y frío como las penurias que pasan los bohemios. Hay una parte de recuer-

do del pasado que hace referencia a las visiones que se pueden tener en momentos límite, las alucinaciones que se pueden tener son extraordinarias para bien o para mal, lo digo con conocimiento de causa. El recuerdo, el arrepentimiento, el amor y la muerte sí que creo que son esencias de *La Bohème* que sí estaban representadas con fuerza. La cuestión finalmente difícil de desentrañar era que quién era mejor si el tenor o el director de escena. Porque musicalmente no era para tirar cohetes, nunca mejor dicho.

Sigfrido.—A mí lo que me parece límite es la defensa de esa *Bohème Apollo* porque las escenas en la Luna eran impactantes. ¿Qué demonios tiene eso que ver con la ópera de Puccini? Nada. Un día alguien va a defender una puesta en escena diciendo que refleja «la esencia de la ópera» porque salen personas... Si lo que se ve no tiene que ver con lo que se oye y con el texto, «al paredón...⁷»

Wotan.—Si haces el esfuerzo de leerme bien, al releer el escrito no he dicho nada de que el paisaje lunar tuviera que ver con Puccini, sino que estaba muy bien hecho. Luego sí he dado puntos que conectaban la situación que se visualizaba con la ópera, como hambre, frío, amor y muerte.

⁷ Al paredón: en sentido figurado, que se suprime (DRAE).

Sigfrido.—Pero es que la ópera es de Puccini, no de la NASA...

Wotan.—De todas maneras, no puedo hablar mucho de una producción que vi en el cine hace años más que generalidades. Pero tengo que decir que me quedé a verla entera por la singularidad de la puesta en escena. Si hubiese sido tradicional, me hubiese ido a escuchar a Pavarotti. Nadie dice lo contrario.

Sigfrido.—Sí, Guth.

Wotan.—No.

Froh.—Por cierto, Sigfrido, que Erda pase la fregona es un acierto de Carsen, casi una genialidad. Erda es la diosa de la tierra, la madre primigenia, de todos y todo. Pasa la fregona porque cuida de la casa común de todos, de la tierra. Quizá sin quererlo, con ese detalle y nuestras reacciones al mismo, Carsen nos pone a cada uno delante del espejo. Nuestra reacción ante tal evento demuestra nuestra posición frente a la importancia de cuidar la casa. Puedes pensar que es una fregona o que es el rol más importante en un hogar, tú mismo.

Sigfrido.—Es un detalle estúpido de un «imbécil».

Froh.—Gracias...

Sigfrido.— Cuando una ocurrencia idiota se considera una genialidad, y algo artístico, es pueba inequívoca de que el **Arte** ha muerto. Miguel Ángel, Velázquez, Mozart, Wagner,



Erda según la visión de Claus Guth en su producción de *Siegfried* para la Ópera de Colonia (2007) y repuesta en el Teatro Real (2021).

Bach... eso es arte. Hirst, Koons, Erda pasando la fregona... son «obras» de embaucadores.

Froh.—En definitiva, volvemos a mi primera intervención en esta discusión, que tú negaste. La copio y pego: «Siegfrido, si hubieras tenido poder en el mundo del arte de mediados del siglo XIX, todavía hoy se seguiría pintando como David o Ingres.»

Wotan.—El problema, Sigfrido, es que al final es todo subjetivo. Me parece que te han gustado los *Maestros* de Barrie Kosky o *La flauta mágica* o las dos, alguna vez en la vida alguna puesta un poco moderna te habrá gustado. Alguien más carca que tú te puede decir que eso son puestas en escena de embaucadores para imbéciles por los mismos argumentos que tú esgrimes, pero que en alguna ocasión aceptas. Listo para sentencia.

Donner.—Muy interesante, aunque no sé por qué hay que mantener estas entretenidas y enriquecedoras conversaciones por WhatsApp...

Sigfrido.—La prueba del algodón de una puesta en escena es la recepción por parte de alguien que ve una ópera por primera vez. Si no se entera de nada, si no entiende por que lo que se ve no tiene nada que ver con la trama y el texto de la ópera, la puesta en escena es un fracaso, porque no explica la obra. Y eso pasa con la mayoría de los carísimos caprichos de esnobs, diletantes y jetas (me refiero a los directores de escena) que no entienden, o atienden a, la obra, sino (a) «la esencia de la obra». Eso es así, claramente, porque si pusieran en escena la obra, apenas tendrían margen para sus crímenes. No hablo de Bayreuth (¡que también!) porque

es un teatro donde se lleva poniendo lo mismo desde 1876.

Wotan.—Es lógico que alguien que ve una obra por primera vez prefiera una tradicional y cuando la ve por quinta vez, por no decir cuarenta y dos, como hacemos nosotros, que a lo mejor no le importe un poco de cambio. Pero volvemos a la subjetividad: se puede ser no tradicional y explicar bien la obra.

Donner.—Creo que no es tanto que sea tradicional o no, sino que la puesta en escena no descoloque, desubique o distorsione «la historia». *La Traviata* «nazi» de hace unos años en el Real, en la que unas jóvenes impresionantes salían en *topless* es un buen ejemplo de lo que no aporta, no embellece y descoloca al espectador; y además utiliza un recurso fácil como es el sexo. Eso, Wotan, no es subjetivo. ¡Eso es hacerlo mal! ¡Ese Pier Luigi Pizzi quiso ser mucho más protagonista de lo que se le requería! El problema es que después de esta producción, en vez de mandarle a su casa, se le contrata para otra producción.

Froh.—Hombre, Donner, esa *Traviata* te podrá gustar o no por otras razones, pero fiel a la historia era, ¿no? Era la misma historia en otra época, nada más.

Erda.—Llevo casi una hora leyendo vuestros comentarios! Echaba de menos un debate así. Y todo empezó por Bieito..., lo que demuestra que

lo rompedor da para mucho, hasta para echar la vista atrás y recuperar los buenos momentos de tertulia o de clásicas producciones.

Sigfrido.—Vuelvo a Erda. Que esté pasando la fregona me parece rebuscadísimo. Siempre tirando de manual de instrucciones en chino. ¿Qué tienen que ver la imagen de Erda en ese *Sigfrido* de Carsen con el texto y la situación en esa escena? **Nada.** Cuando eso pasa, cuando hay que recurrir a explicaciones rebuscadas, que suenan a excusa, es que la escena es un fracaso. Muchas puestas en escena actuales se basan en ocurrencias. Es como el llamado «arte conceptual», que ni es arte ni es conceptual.

Froh.—Sigfrido, eso es una excusa de mal pagador. Te he dado una explicación bastante razonable de la fregona, si tu argumento es que no sigue literalmente el libreto, volvemos a la casilla de salida. Solo te valen las puestas en escena del propio Wagner. Vamos a una representación que vimos juntos, el *Lohengrin* de Dresde, aquella maravillosa representación por todos los lados menos por uno. ¿Te gustó esa puesta en escena o no te molestó? Si es lo segundo, es una pena que una de las patas de algo casi perfecto no lo fuera por eso, por una puesta en escena que no molestó.

Wotan.—Sigfrido, ¿te gustaron los *Maestros* de Barrie Kosky? En Dresde lo del cisne quedó horrible. Es que si

se quiere ser literal no se dan cuenta que meten la pata.

Sigfrido.—En esa escena de Erda y Wotan no es que Carsen no siga el libreto, es que se carga a un personaje, despojándolo de todo el halo de misterio que cautiva a Wotan. Es la señora de la limpieza soltando oráculos. Solo por ese crimen enviaría a Carsen cinco años al paro y sin ERTE. Sí. Kosky levanta una ópera cómica alrededor de hipotéticas situaciones posibles y personajes relacionados con Wagner. Además, como judío, quiso deliberadamente tratar el tema de Wagner y el asunto judío en su puesta en escena. Sin embargo, la trama de la ópera estaba ahí, en paralelo. Me parece un trabajo inteligente. Para Bayreuth. Quizá no para otro sitio. No es una puesta perfecta (en el segundo acto se pasa tres pueblos).

Froh.— O sea, ¿una persona que cuida su casa es la señora de la limpieza? Tienes suerte de que en este grupo haya poca gente joven, le paso tu post a mi hija... y se acaba el grupo...

Sigfrido.—Claro que no, las fregonas son «diosas de la tierra...»

Froh.—Tú sigue por ahí...

Sigfrido.—No me vas a convencer. A Carsen no le perdono lo que hizo con Erda en *Sigfrido*. Es la constatación de que en este *Anillo* no hay una sola idea interesante, es un trabajo perezoso, barato.

Froh.—No me gusta ese *Anillo* de Carsen en general, estoy totalmente de acuerdo contigo en eso, pero hablamos de otra cosa, de la libertad del director de escena, de ser alguien que crea, no que no molesta. Esa es la cuestión.

Wotan.—Los *Maestros* de Barrie Kosky son un atentado contra el arte, terrorismo cultural. Para empezar es un caradura porque emparentar los personajes con la familia Wagner y confrontarlos con la historia de Alemania y el Nazismo lo acabábamos de ver en el *Parsifal* de Bayreuth. Aunque es un tema que me trae sin cuidado, los derechos de autor sobre estas «porquerías», que se demanden entre ellos, porque no son autores ni son nada. Encima si relacionas los personajes, hazlo bien. Emparenta a Herman Levi con Beckmesser, cuando era una inspiración en un crítico judío que se llevaba mal, resulta que utiliza a Herman Levi por el que sentía absoluta admiración y era al que con más respeto y mimo le dirigía sus cartas, «mi admirado maestro» no puede haber más delicadeza. Y Barrie Kosky lo convierte en una burla. Así no me extraña que la gente se quede con que Wagner odiase a los judíos y Levi lo aceptó a regañadientes pidiéndole que se bautizara. Todo mentira, todo un insulto a la historia. Y luego, sigue con los juicios de Nuremberg y el nazismo. Pero qué diantres tendrá que ver el Nazismo con Wagner, si falleció antes de ese movimiento. Esto ya es inadmisibles y el juicio sumarisimo habría que hacerlo a quienes manipulan las obras a su antojo y a quienes lo permiten. Todos de «fusilamiento».



Beckmesser como Herman Levi según la visión de Barrie Kosky en su producción de los *Maestros* para el Festival de Bayreuth (2017).

Sigfrido.—Todo era reconocible, relacionado con Wagner, su vida y su recepción, no había que estudiar un máster, leer varios libros y ver siete veces la producción para entender un 25%, hacía reír (*Maestros* es, o quiere ser, una comedia) y termina con una vindicación del Wagner artista.

Wotan.—¿Reconocible? Yo no tengo por qué saber quién es Levi para ver los *Maestros*. Vale, ahora resulta que en los *Maestros*, con hacer reír todo vale. Ya me voy preparando para la nueva producción de Bayreuth con Fernando Esteso y Pajares.

Estimado Sigfrido, mis dos anteriores mensajes son irónicos, imitando la postura de un intransigente con las puestas en escena no literales. Es simplemente para que te veas en el lado contrario.

Froh.—¿Cómo era eso que decías ayer? Que la mejor prueba es que alguien que va a la ópera por primera vez, sin saber nada se entere de todo, ¿no? En definitiva, criticas las que no te gustan y alabas las que te gustan, sean conceptuales o literales.

Wotan.—Exacto, como todo el mundo.

Sigfrido.—Ya dije que Bayreuth es en cierto modo diferente al resto de teatros. Allí solo se han programado diez títulos en casi 150 años, hay que ir expresamente, pues no está en una ciudad grande, turística, y la mayoría del público conoce perfectamente las obras y sabe a lo que va. No es comparable a ningún otro teatro.

Froh.—Entonces empezamos a entendernos. Quiero creer que, dentro de unos límites, reconoces el derecho del director de escena a «crear» en su puesta en escena en determinados ámbitos, en aquellos en los que el conocimiento de la obra se presupone muy extenso y profundo.

LA RACIONALIDAD NO ATRAE A WAGNER

Arnoldo Liberman

«Solo comprendes lo convencional / pero yo aspiro a comprender / lo que nunca ha sucedido».

El dios Wotan

«El corazón, si pudiera pensar, se detendría».

Fernando Pessoa



Voy a cometer una imprudencia pero en todo caso entrañable: voy a hablar como si fuera Wagner (¡vaya con la omnipotencia!, simplemente soy Arnoldo Liberman) y les ruego me escuchen como si realmente esa magia fuera posible. Les agradezco la posible buena disposición a seguirme en esta fantasía. Allí voy.

La racionalidad no me atrae: solo es admisible en una maraña de conceptos de convivencia con significado único: sobrevivir. Solo en la esfera tornadiza y esquiva de las emociones puedo percibir cierto patrón o secuencia ordenada, pero esto no puede ser descrito como racionalidad. Mi «Anillo del Nibelungo» es extravagante y la vez

dialécticamente coherente, donde lo realista y lo improbable se hallan en un precario equilibrio. Las vicisitudes de esta historia que quiero llamar sacra y sacrilega, están guiadas —quizá— por una Providencia inescrutable y ubicua y —quizá— por un azar indescifrable. Por eso mi inquietud en esta ópera, en esta vasta ambición, es lograr ser un iniciador en los misterios de la historia, ayudar a interpretar tanto el mundo exterior como interno del ser humano y de paso mi propia intravida.

Como dice Tolstoy, la historia moderna semeja a un sordo que contesta las preguntas que nadie le dirige y viceversa. El abismo entre realidad y fantasía es insuperable pero evidente, como entre ficción y verdad. El «Anillo» es el drama del dios Wotan (por ello mi especial preocupación por él): es la historia de su culpa y su tragedia, de su renunciamiento y de su invocación melancólica del fin. Su contradicción trágica esencial es haber creado primero la ley y tener que burlarla después.

«El Oro del Rhin» es antes que nada un interrogante: en caso de no haber hecho lo que hicimos y haber hecho lo que omitimos hacer ¿habríamos evitado que ocurra lo irreparable?, ¿habrían sido las cosas distintas? En un drama en que los dioses y los seres humanos se mezclan tan profusamente no es fácil distinguir lo divino de lo humano. Quizá en eso consiste el destino: no nos consulta y decide por sí mismo, exactamente como intenta hacerlo Wotan infructuosamente. Cuando el héroe máximo de cualquier historia es, al fin de cuentas, un títere manipulado por los dioses, podemos aceptarlo como signo de Providencia, pero si el que es manipulado es un dios la perplejidad nos invade: cuando creíamos que ese dios era infalible resulta que es solo instrumento de algo que está más allá. Se trata de un dios que no es dueño de nada, ni siquiera de sí mismo (como sucede, evidentemente, con Wotan, que es mi reflejo especular, mi retrato ficticio). Wotan cree en su poder y en su mirada, que no está entregado al azar sino que tiene sentido, pero finalmente comprende que se trata de un fracaso, una renuncia, una retirada dolorosa y meditada, una postergación definitiva de sus sueños.

Yo —algunos equivocados pregonan mi soberbia y mi omnipotencia— soy igual al dios tuerto. Él no puede influir en los acontecimientos sino que estos son los que deciden hacia dónde va la rueda del destino. La historia ha tomado posesión de él y lo lleva —contra sí mismo— a situaciones inesperadas e inexorables, a una consumación desconocida. Hay un límite más allá del cual la ilusión se desmorona.

Compréndanme, por favor, no puedo estar seguro de lo que decido pero acepto hacerlo solamente porque solo hay incertidumbre. Cuando uno tiene que escoger y decidir nunca está seguro de nada, cada cual es simplemente lo que es, es decir, lo que ha conseguido ser, y aunque yo he conseguido lo que pocos en la vida, también sé que mucho es lo que he postergado bajo el imperio de la necesidad, bajo la ley del dilema de Wotan, de la inflexibilidad de Fricka, de las directivas de Erda, de la inocencia rocosa de Siegfried, de la sacrificada capacidad de amar de Brunhilde, de la maldad de Hagen y así de tantos.

Al vivir, cada uno de nosotros (y yo soy todos ellos) intenta inevitablemente formarse una imagen coherente del mundo: que las cosas son lo que parecen. Pero nuestra vida moral y afectiva implica decisiones súbitas respecto al significado global de nuestra conducta así como juicios sobre el mundo que vivimos. Intentamos aceptar las normas de convivencia que nos respaldan, pero el sin sentido de muchas cosas, las condiciones a veces catastróficas de nuestra existencia, la irrealidad

de una supervivencia que se da de bruces con las leyes de la lógica, nos hacen vislumbrar que la razón es anémica para darle sentido a los sucesos de la realidad y que estamos condenados a admitir nuestra vulnerabilidad ante tantas y tantas cosas que esa misma vida enarbola.

Eso hace que nuestra confianza y nuestras creencias estén permanentemente cuestionadas y siempre, en el sentido filosófico, nos falte un euro para los cinco que necesitamos. Con una salvedad más: la ambigüedad no se limita a ciertos espacios como el político, por ejemplo, sino que se infiltra en la red de las relaciones sociales, se manifiesta en la vida diaria y afecta a todo el mundo. Por eso tantas veces la realidad va mucho más allá de lo que nuestra imaginación puede concebir. Un mundo muchas veces abandonado a fuerzas ciegas, un mundo que no podemos controlar. Mi «Anillo» forma parte de estas reflexiones.

¿Por qué creen que he pasado por varias actitudes políticas, desde mi anarquismo a lo Bakunin (quien me inspiró muchas vertientes psicológicas de «Siegfried») hasta mi última opción por el cristianismo esencial de «Parsifal» (alejado de la beatería institucional y enfatizando el dolor del hombre herido). Mucho de ello, claro, lo aprendí de Feuerbach. En 1881, en una carta a Karl Zöllner, Theodor Fontane resumió el «Anillo» en dos proposiciones fundamentales: primera proposición, la culpa, el dolor y la muerte dependen de la codicia y el deseo descontrolado. El anillo es solo desgracia y perdición. Segunda proposición: los dioses están atados por los pactos por los que se rigen. El mismo cielo no puede romper los contratos y repetidas veces nos vemos obligados a transgredirlos. Cuando el hombre se desarrolla caen los dioses y el único contrato sobreviviente habla solo de libertad y amor.

Como dice Martín Gregor-Dellin: detrás del «Anillo» se oculta Feuerbach, no Schopenhauer. Seguramente tiene razón. Yo así lo creo. Y a pesar de que algunos llaman al «Anillo» «el drama de la decadencia», yo lo pienso —y así lo he diagramado— como «el drama de la identidad», las sucesivas secuencias que fueron creando subrepticamente al Hombre nuevo: justamente del que habla Feuerbach y que pese a todas las vicisitudes quiero simbolizar en Siegfried.

Pero con vosotros debo ser sincero: ese Hombre nuevo fue transformado por siniestras fuerzas del poder en un hombre sometido, humillado y a la vez convencido de que ese sometimiento era amor a la patria y esa humillación el castigo que se merecía por sentirse culpable de no estar a la altura de las circunstancias.

El «Anillo», en sus contradicciones, es socialista y autoritario, contradictorio y perverso, inexorable y libertario, épico y emocional, y «El Oro del Rhin» es su prefacio más espectacular, la mentira de los dioses en el escenario celeste, el origen mítico arrasado por la torpeza de los hombres, la omnipotencia divina hecha polvo por la estupidez de los protagonistas. Y en toda esta historia el dios vulnerable y dios poeta, el dios frágil y dios déspota, el dios imperioso y dios maníaco, el dios absorbente y dios quebradizo, Wotan, el dios de dioses, es el protagonista vertebral e inexorable de un mundo en descomposición.

Hans Mayer escribe: «En efecto, sus grandes obras están también estrechamente relacionadas, por razón de su contenido espiritual, con la formación del «joven alemán», del «joven hegeliano», del socialista utópico y del anarquista e individualista Richard Wagner». Mayer me conoce. Las escenas en las que aparece Wotan son las más transparentemente reveladoras y en muchos momentos las más conmovedoras. Todos los personajes se agitan bajo una fatalidad dispuesta por el dios dominante, pero a la vez el dios habitado de un gran dilema que lo humaniza y lo fragiliza, cuando «gozoso cede el dios» (como lo digo yo en el libreto). Insisto, Wotan es el protagonista príncipe de este gran fresco y a la vez el protagonista del fracaso y la renuncia al tener conciencia de la inutilidad de ese Poder legalista que ha montado. Es a la vez la réplica de mi mundo interno y un profundo análisis del alma humana. Cuando me refugio en el Walthalla sé que no he ganado, solo que me he refugiado. Es la conducta de un anacoreta, no de un dios orgulloso de sus normas de vida. Por eso sabemos que junto a Wotan el otro protagonista esencial es la música: es en ella que se consuman los aspectos más íntimos del drama: sus fundamentos psicoemocionales tal como se experimentan interiormente.

Esto no está al alcance de las palabras sino, como diría Thomas Mann, «la orquesta wagneriana es el reino del conocimiento subliminal, desconocido para las palabras de Allá Arriba». Y lo subliminal, es decir lo que está debajo de la conciencia, no es solo musical.

Aunque siempre me he dejado llevar más por consideraciones dramáticas que por puntos de vista ideológicos, cuando he incursionado en lo ideológico, ha sido un emergente de mi inquietud profética. Les doy un ejemplo muy interesante: yo interpreté medio siglo antes que Freud que «en la actualidad solo tenemos que interpretar el mito de Edipo de una manera fiel a su significado esencial para obtener a partir de él una imagen coherente de toda la historia de la humanidad» y este comentario no es moco de pavo. Freud mismo lo ha reconocido. Y cuando Wo-

tan se transforma en marioneta de su propia ignorancia, ¿no estamos ejemplificando el poder ilimitado del subconsciente? ¿Acaso mi concepto de irracionalidad no hace pensar en el «ello» de Freud? Les señalo —para aquellos que lo han olvidado— que el «ello» es una de las tres instancias psíquicas descritas por Freud y tiene que ver con los deseos y los impulsos reprimidos y que el «ello» intenta liberar para satisfacer oscuras motivaciones. Está regido por el principio de placer y si no se ve restringido por la realidad busca gratificación inmediata. Como dice Martín Gregor-Dellín: «quizá el mi bemol mayor del comienzo del mundo en «El Oro del Rhin» tenga que ver con el «ello» freudiano mucho más que todo lo que nos permite imaginar nuestra erudición musical».

Por eso algunos (Bryan Magee entre ellos) dicen que el cantante es la voz del yo mientras que la orquesta es la voz del ello, con lo que juntas amplían la conciencia más allá de sus límites normales. Yo sé que he expresado en la música muchas cosas que la gente ha reprimido, que se ha ocultado a sí misma. A otras personas les he hecho sentir que se ponen en contacto con lo más profundo de su personalidad. Por eso tantos investigadores repiten una frase mía que me define en estas circunstancias: «El artista se dirige al sentimiento para ponerlo al servicio de sus fines, pero tiene que estar en armonía consigo mismo, de modo que pueda prescindir de la ayuda de su aparato lógico y utilizar en su lugar y a plena conciencia, los infalibles poderes receptores de la emoción humana, pura e inconsciente».

Esta presencia de mi creación y de mi personalidad en tantas y tantas disciplinas humanas, justifican quizá estas palabras de Pierre Louys a Claude Debussy: «Recientemente hemos tenido una conversación muy seria sobre Richard Wagner. Me limité a afirmar que nunca había existido nadie tan grande como Wagner. Nada más. No dije que fuera Dios pese a que he podido pensar algo similar». Naturalmente que estos pensamientos potencian mi ego (que vosotros sabéis que está muy desarrollado) pero debo confesar que mi narcisismo llegó a su máxima expresión cuando lei las palabras que me dedicaron Charles Baudelaire y Thomas Mann. El primero diciendo: «Mi pasión por el embrujo wagneriano me ha acompañado desde que lo conocí y a hacerlo mío y a penetrarlo con mi comprensión. No puedo olvidar todo lo que le debo, todo el placer y la instrucción que me ha brindado; las horas de profunda y simple dicha en medio de la masa del teatro; horas de excitabilidad, de éxtasis y raptos intelectuales; percepciones de trascendencia enorme y conmovedora como las que solo proporciona este arte». El

segundo diciendo: «Mis palabras expresan una admiración que nunca ha menguado y que ningún escepticismo o uso inapropiado que suscite esa gran obra hará menguar, aunque sea un poco.

«Wagner es una erupción absolutamente única de talento y genialidad, el logro perfectamente serio y perfectamente deslumbrante de un mago». Son muchas las declaraciones como estas y es imposible citarlas a todas, desde Gustav Mahler («En la música solo cuentan Beethoven y Wagner. Después de ellos nadie más»), a Emmanuel Chabrier o Enrique Granados, desde Arnold Schönberg a Claude Debussy, Eduard Grieg o el mismo Eduard Hanslick (este, enemigo frontal, que he denostado en el personaje de Beckmesser de «Los Maestros Cantores» y que fue reivindicado genialmente por el notable Barrie Kosky en la puesta del Festival de Bayreuth de hace unos años). Les comento que Hanslick escribió estas palabras: «Wagner desplegaba una magia incomprensible para hacer amigos y conservar los amigos que se sacrificaban por él y, negados tres veces, volvían siempre a su lado. Cuando más desagradable se mostraba, más celosamente creían que su deber era que debían estar a su servicio. El poder hipnótico que ejercía en todas partes, no solo con su música, sino también con su personalidad, dominaba toda oposición, plegaba a todo el mundo a su voluntad, lo que basta para señalarlo como un fenómeno extraordinario, un prodigio de energía y talento». Para ser mi gran enemigo, no está mal, ¿verdad? Por eso he aprendido a través de mi experiencia a no apresurarme en juicios que pueden resultar equívocos. ¿Vosotros sabéis que Cósima no quiso que se volviera a publicar «El judaísmo en la música» porque lo consideraba justamente equívoco?. Ojalá le hubiera hecho caso. Yo soy antisemita —como lo es la mitad más uno de Europa— pero en este caso fui torpe porque ofendí a amigos judíos, muchos, que me han seguido fielmente y me han ayudado a ser quien soy. Por eso en mis óperas no hay ni un solo sentimiento antijudío. Mis obras nada tienen que ver con rubios arios, botas altas o cámaras de gas en las que aniquilar a los judíos. Suponer lo contrario es aceptar la perversa interpretación propagada por los nazis. Las implicaciones del «Anillo» son completamente opuestas al fascismo. Pero no es el momento de explayarme en este sentido.

Seguiré otro día.

A handwritten signature in black ink, reading "Richard Wagner". The signature is fluid and cursive, with a long, sweeping underline that extends to the right.

Firmado: Richard Wagner, yo, la música.

LA SONRISA DE MOZART

Arnoldo Liberman

Daniel Barenboim nos ha hecho un regalo inesperado y fascinante: por *streaming* interpretó *Las bodas de Figaro*, *Parsifal* y *Tannhäuser* los días de Semana Santa, desde la Staatsoper de Berlín. Les entrego este comentario sobre Mozart y *Las Bodas de Figaro* en agradecimiento al gran maestro.

«Cuando se ama el abismo, hay que tener alas».

Federico Nietzsche

«Lo que en nuestro tiempos no está permitido decir, se canta».

Fígaro, en «El barbero de Sevilla»

Siempre me he imaginado a Mozart como un prototipo de la ambivalencia humana. Todos lo queremos y él se burla de nuestra suficiencia, todos lo admiramos y él satiriza nuestros vaivenes y nuestras perplejidades, pero a la vez, en su propia vida, sufre por las mismas cosas que sufrimos todos: el desamor, el temor al fracaso, los padres conflictivos, las autoridades cínicas, la sociedad hostil, el misterio de la muerte. Mozart es un psicólogo consumado y a la vez un chaval contestatario y lúcido. Este gran compositor (¿y a quién sino a Mozart se le puede otorgar este calificativo?) revela la íntima esencia de nuestro mundo interior en un lenguaje sonriente que la razón no puede abarcar totalmente, pero que nuestra sensibilidad encaja de manera agradecida, aún concientes de que somos los destinatarios de sus burlas. Claro que la indeterminación de la música se presta a todos los

movimientos del alma y, como escribe Madame de Staël, «cada cual cree encontrar en una melodía, como en el astro puro y tranquilo de la noche, la imagen de lo que desea en este mundo». Espejo dionisiaco del universo y de esa cierta sonrisa que tanto nos alborozaba y nos hace cómplices, Mozart a su vez nos golpea. Tanto en una instancia como en otra, hacedor de un mundo jubiloso y pleno, crítico acerbo de las costumbres burguesas que nos habitan, él dibuja una imagen donde podemos reconocernos, de perfiles psicológicos e instancias vitales que nos reflejan certeramente.

Justamente la ópera que hoy nos ocupa ha logrado aunar de manera maravillosa los dos aspectos que señalo: mientras nos cobija en un pentagrama fascinante pleno de reconciliaciones y belleza, testimonia, con sin igual ironía, las vicisitudes amorosas de nuestros sentimientos, la idiosincrasia de nuestras torpezas,



Producción de *Las Bodas de Fígaro* en la Staatsoper Unter den Linden, con dirección musical de Daniel Barenboim y dirección escénica de Vincent Huguet. Representada el 1 de abril de 2021.

la circulación de nuestros deseos, el reflejo de nuestros propios engaños y nuestras propias trampas, nuestros juegos adolescentes, todo con una sonrisa, con una agraciada lucidez última, que alcanza cimas pocas veces alcanzadas. Es como si un notable maestro con gran sentido del humor nos tomara de la mano y nos dijera: he aquí vuestras propias limitaciones, he aquí vuestras propias mentiras, pero riámonos de ellas. La vida es demasiado corta como para tomarla demasiado en serio. Quizá nace allí el término *dramma giocoso*, acuñado por los autores para su trilogía operística. «Una definición genial» la tituló nuestro querido Alberto Zedda, «un auténtico oxímoron». Las bodas de Fígaro es la luminosidad de estos maestros en su máxima expresión. Digamos algo de ella.

Le nozze di Fígaro (1785-86) es la primera de las tres grandes comedias musicales italianas de Mozart y Lorenzo da Ponte –esa dupla excepcional en la historia de la música– que será seguida por *Don Giovanni* (1787) y *Cosí fan tutte* (1789-90), ¡todo compuesto en cuatro años! A su vez, la ópera de hoy se basa en la segunda de una trilogía de obras teatrales de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (son las otras dos *Le barbier de Sevilla* y *La mère ocupable*). Beaumarchais fue el portador del mensaje prerrevolucionario de la Ilustración y Mozart y Da Ponte hacen de su obra un prodigio de ópera bufa –no olvidar que bufa etimológicamente es irreverencia– la quintaesencia misma del teatro musical que muchos años más tarde abordará Richard Wagner de manera igualmente genial.



La obra rebasa con mucho la historia social de fines del siglo XVIII para indagar lúcida y quirúrgicamente en las entretelas intemporales de las relaciones y conflictos humanos. Detrás del final feliz (la boda se realiza a pesar de todos los follones y enredos, de todas las argucias y ambigüedades, y la sociedad re-encuentra su equilibrio y su armonía en un final jubiloso), detrás del final feliz, digo, se esconden los rumores y el chocar de espadas de una revolución (1789) que está germinando en el ánimo de Europa y que *Cosí fan tutte* rubricará. Napoleón mismo señaló que en *Las bodas de Fígaro* la revolución estaba en marcha y otros dirán que no es más que un prefacio a la *Declaración de los Derechos del Hombre*. Puede decirse que la pequeña navaja de afeitar de Fígaro anuncia la gran cuchilla de Guillotín, como dice Paul Morand. Lo que sucede es que Mozart y Da Ponte logran hacernos pasar gato

por liebre (aunque en realidad eso lo logran convenciendo al emperador José II de la «inocencia política e ideológica» de la obra) y aquello que Da Ponte censura en el texto lo explicita Mozart en el pentagrama.

En ese vértigo de enredos, confusiones, disfraces, travestismo real y psicológico, equívocos, intrigas y mentiras, Mozart se mueve como pez en el agua y da forma a una de las óperas más brillantes y melódicas de la historia del hombre (esto se lo escuché decir a Antonio Fernández Cid tres días antes de su muerte). El libertino monje Lorenzo da Ponte («Por la mañana una pequeña Misa, por la tarde una partidita de cartas, por la noche una damita») y el irrepitible y melancólico autor de esta música genial (¿conocen ustedes algo más melódicamente conmovedor y nostálgico que el aria de Barbarina, al comienzo del último acto?) se asocian en una sátira

política y social que nos hace sonreír con la sonrisa de los cómplices, en esa especie de travestismo que practicamos riéndonos de nosotros mismos.

Claro que el personaje sustancial al que van dirigidos los dardos es el Conde, que no es ni un rey mitológico ni un sultán con serrallo sino el personaje venido de *El Barbero de Sevilla*, autorizado para dictar leyes y disponer de sus súbditos, joven, guapo, ávido de conquistas, celoso de su esposa y sus prerrogativas, y que al fin de cuentas cae en la trampa que las mujeres (la Condesa y Susanna) le tienden aprovechando su desarrollado narcisismo y su petulancia machista. Toda la obra es un gran juego de ilusionista (en parte representado por Fígaro) donde la comedia de confusiones nos depara momentos de lúdico esparcimiento, más atentos a la trama que tejieron los autores que a la impugnación ética de nuestros vínculos que subyace en toda las secuencias. Impugnación ética que, naturalmente no gustó a la aristocracia vienesa de la época, y poco a poco Mozart, después de su estreno, fue perdiendo pie, las suscripciones para sus conciertos disminuyeron, los encargos de composiciones también flaquearon notablemente, no se lo convocó más a fiestas y reuniones. A esto hay que sumar que la obra de Beaumarchais ya estaba prohibida desde hacía tiempo.

Hildesheimer establece un parangón contrapuesto con papá Haydn, doc-

tor Honoris Causa de la Universidad de Oxford, socio de la Real Academia Sueca, socio del Institut de France en París, ciudadano honorario de Viena, socio honorario de la Sociedad Filarmónica de San Petersburgo, en fin, el revés de la figura de Mozart, vilipendiado y descalificado por su propia gente y transformado en el «gran desaparecido» Esto sucedió hasta su muerte, arrojado en una fosa común, ignorado por su ciudad que intentó, a través de sus detractores, arrojarlo al anonimato. Como dijo Gustav Mahler, otro de los «desaparecidos» vieneses: «¿Es necesario estar presente cuando uno se hace inmortal?».

Las Bodas de Fígaro otorgan a la historia de la música un plus de belleza y gracia en el personaje de Querubino. Con catorce años, angelical y tímido, pero pergeñando ya el perfil del Don Juan (el Conde lo llamará «pequeño libertino») es el máximo exponente de la fantasía sexual que recorre la obra, del deseo que circula entre sus personajes, del sentido permanentemente diferido del amor, infinitamente preciso por el lado del deseo e infinitamente vago por el lado de lo que se busca. Una especie de dios Eros de tamaño juvenil, «pequeño Adonis del amor» lo llama Fígaro. Enamorado de sí mismo, Querubino es el portador de un deseo que no deja de desear, de una insatisfacción que busca su completud. Pero no se trata solo del dibujo literario del guión: Mozart perfila de manera memorable estas



características de Querubino y el ritmo que le imprime, de ansiedad y apasionamiento excitado y tembloroso, traduce en fascinante secuencias todos los enigmas, los sobresaltos y las turbaciones del amor a través de una atmósfera íntima y vaporosa (violines en sordina y clarinetes dulces). Mozart suma así a su galería de inolvidables personajes este travestido personaje, mezzosoprano que hace el papel de jovencito y que en determinado momento debe disfrazarse de mujer. Lo he pensado muchas veces: de este ropaje equívoco que evidencia lo verdadero (la cantante debe protagonizar a un muchacho quien busca asemejarse a una mujer, pero el espectador sabe que es una mujer, quien debe interpretar a un hombre que pretende pasar por mujer) nace la ambigüedad del deseo, el ambivalente muchacho que busca e induce amor justamente por lo indefinido de su sexualidad.

Hay un personaje que todos conocemos: el Tadzio de *Muerte en Venecia* de Thomas Mann que juega un rol similar. Ambos parecen irradiar, desde su belleza adolescente, una extraña fascinación. Querubino es de una sexualidad indiscriminada y su mismo nombre (querubín) es el de un ángel de la primera tríada, junto a los serafines, dentro de las nueve órdenes existentes aceptadas por Santo Tomás de Aquino. En su hermosura, candidez e inocencia desenfadada, su indefinición recuerda aquello de «el sexo de los ángeles». El dinamismo del deseo –que él representa y potencia– hace que Fígaro desee a Susana, esta a Fígaro y subyacemente a Querubino, el Conde desea a Susanna y a Barbarina, esta desea a Querubino, la Condesa desea al Conde pero tiene sentimientos inconfesados por Querubino, Marcelina desea a Bartolo y a Fígaro y es deseada por Basilio. Se trata de una dinámica deseante que inclu-



so incorpora, en su riqueza psicológica, situaciones como esta: la Condesa despierta el deseo del Conde cuando este descubre que es deseada por Querubino. Se desea, en síntesis, lo que es deseado por otro, en un juego de diferentes peregrinaciones que infinita y vagamente transgredimos una tras otra con la esperanza de poseer algo que jamás se entrega. Matiz complejo de nuestra estructuración como sujetos psíquicos.

A su vez, en las arias de Querubino, no solo está presente el deseo amoroso sino la nostalgia de una inocencia que ya comienza a desaparecer, la sensación de que el tiempo no perdona, en una mixtura de erotismo y nostalgia que reverdecerá Verdi en la creación del paje Óscar en *Un ballo in maschera* y Richard Strauss en el Octaviano de *El Caballero de la Rosa*. Ambos, erotismo y nostalgia, constituyen, pues, el *pas de deux* de esta

genial creación mozartiana. Insisto: la cavatina de Barbarina al comienzo del acto final es el más elocuente testimonio de este perfil, donde la nostalgia –la, ¡ay!, breve nostalgia de su aria– llega a emocionarnos profundamente. Es el aria que desearía oír en el momento de mi muerte, por su inédita belleza armónica y por su brevedad fugitiva.

Finalmente, el personaje de Fígaro –de peluquero cómplice en *El Barbero* a ayuda de cámara astuto y rebelde en *Las Bodas de Fígaro*– es capaz de representar en ciertos momentos, veladamente, a un defensor de la justicia social, tal como lo pintara Beaumarchais. Es decir que Fígaro se transforma en el clásico criado de la *commedia dell'arte*, en un compenedor de entuertos dirigidos a salir airoso de su amor por Susana y de su deseo de escalar socialmente. Su sagacidad y espontaneidad para la



simulación lo transforman en el vindicativo socio del complot de las mujeres. Sus respuestas siempre audaces y mañosas, expeditivas y súbitas, para cada situación embarazosa, lo demuestran más inteligente y listo que el Conde, cosa que los nobles de Viena no perdonarán fácilmente. Naturalmente que hay más personajes en la ópera (por ejemplo, la listísima Susana, protagonista esencial de la trama) pero no hay espacio para ocuparse de ellos y los operómanos deben conocerlos tan bien como yo.

Wolfgang Amadeus Mozart es un artista que supera todas las intuiciones y refracta todos los supuestos saberes. Alguna vez Paul Celan dejó escrito que el ser inconsistente nunca mejor aplicado que a este genio múltiple, inabarcable y deslumbrante que fue nuestro músico. Uno de los más auténticos representantes de la gracia (estoy tentado de escribirla

con mayúscula, aunque me conformo con sentirla humana), el encanto que fascina por el solo poder de su capacidad seductora, el duende que junta el júbilo con el conocimiento de una realidad no siempre jubilosa, emergente que nada tiene que ver con la razón sino con la alegría de vivir y el hechizo de estar en la tierra. Y junto a esta algarabía la mirada crítica, el dedo puesto en la llaga, la penetración de lo sutil, el elefantito de peluche entrando en la despensa de cacharros. Desde el encanto de una música inimitable, *Las Bodas* es una lucidísima sátira, una historia divertida y perspicaz que llegó incluso a atraer a un «sordo de corcheas» como Sigmund Freud, que gustaba citar el ejemplo de Susana frente a la insistencia del Conde, de decir «sí» que finalizan siendo «no», como *lapses* del lenguaje que ponen de manifiesto nuestro mundo inconsciente.



Quizá la lectura más honda de las intenciones de los autores no sea tomar al pie de la letra la palabra dicha sino el pentagrama que las subraya. La ópera cómica de la época tenía su propio dibujo social: los personajes significativos (siempre de alto linaje) gozaban de una música más elaborada, los personajes de clase social baja (generalmente «cómicos») eran acompañados de música más simple. Lo notable de *Las Bodas de Fígaro* es que a medida que va progresando la trama, la música de los personajes «cómicos» (Fígaro, Susana, Marcelina) se hace cada vez más seria, mostrando el ánimo de Mozart de hacer justicia al género humano, dando a los personajes un perfil entrañable y equitativo. Naturalmente que uno simpatiza con cada uno de los protagonistas, pero son sus pentagramas quienes nos arrebatan de alegría, de espontáneo júbilo, de ironías tiernas, de fascinación ante esta muestra de

genialidad y agudeza, de soberana levedad y a la vez de inmarcesible grandeza: cuando sonreímos estamos llorando por nosotros mismos.

André Comte-Sponville dice que «la música de Mozart es más que un arte: es una ética. Que Mozart haya sido posible –porque fue real, porque sigue siéndolo eternamente– dice muchísimo sobre el hombre y la vida». Mozart no canta al hombre nuevo sino al hombre real, tal como es, tal como puede ser, con su grandeza y su miseria. Nietzsche hablaba del «genio alegre, entusiasta, tierno y amoroso de Mozart». Pues eso. Estamos ante una obra llena de amor por sus personajes, de diatriba por su conducta social, de belleza en sus pentagramas definitivos. Gocémosla como se merece. Como diría el mismo Comte-Sponville: actúa de tal modo que seas digno de escuchar a Mozart.

ARNOLDO LIBERMAN

UN APORTE A LA ARMONIA UNIVERSAL

SIEGFRIED WAGNER

Arnoldo Liberman

«El hombre interior es uno. Todas sus pasiones están unidas por una llama única».

Johann Gottfried Herder

Siegfried Wagner, nacido el 6 de junio de 1869 en Tribschen, Lucerna, y muerto el 4 de agosto de 1930 en Bayreuth, fue hijo de Richard y Cósima, lo llamaban Fidi y dirigió el Festival de Bayreuth desde 1908 a 1930. Fue el único hijo legítimo reconocido por su madre frente a sus hermanas Isolda y Eva. Richard Wagner murió cuando él tenía 13 años. Había dicho: «Mi hijo aprenderá y será aquello que a él le apetezca». Estudió música con su abuelo Franz Liszt y arquitectura en Berlín. Aprendió conjuntamente las dos disciplinas y finalizó las dos carreras: la arquitectura como música congelada y cuajada; la música como arquitectura sonora. Compuso 18 óperas y algunas fueron estrenadas en Viena por Gustav Mahler. Hoy son raramente representadas, aunque son conocidas mucho más en Alemania que en nuestro país, donde son prácticamente desconocidas.

Dirigió *El Anillo* en Bayreuth, compartiendo podio con Hans Richter y Félix Mottl. En 1907 dio conciertos en Barcelona en el Teatro del Liceu con obras del padre, de su abuelo y de él mismo.

Siegfried era notoriamente bisexual (Angel Fernández Mayo lo testimonia en la prensa española) y fue urgido por su madre a continuar la dinastía por dos razones: para que la sucediera en la herencia del Festival y para disipar rumores sobre su sexualidad, dado que el periodista Maximilian Harden armó un escándalo descomunal denunciando al entorno del Kaiser como homosexuales (desde el mismo Emperador Guillermo II hasta Bernhard von Bülow, padre del director de orquesta, y desde el tenor Max Lorenz –casado con una judía, siempre presente en Bayreuth y muy admirado por Hitler– hasta el príncipe Felipe de Eulenberg). Hay que señalar que cuando Hitler le sugirió a Winifred que Lorenz abandonara Bayreuth porque «no era adecuado para el Festival», ella respondió «sin Lorenz no puede haber Bayreuth» y Lorenz fue puesto bajo la protección de Goering, quien ordenó que no debían tomarse medidas contra él ni con su esposa y su madre.

La llegada a Bayreuth de la huérfana inglesa Winifred Williams fue providencial. La joven de 17 años fue la candidata ideal y la boda se efectuó

en septiembre de 1915, cuando Fidi tenía 46 años y Winnie 18 años. La pareja tuvo 4 hijos: Wieland (nacido en 1917), Friedelind (1918), Wolfgang (1919) y Verena (1920). Tras la llegada de los hijos la pareja se separa de facto y cada cual vivió su vida. Winifred se «enamóro apasionadamente» de Hitler, quien despreciaba a Siegfried porque no podía aceptar que el hijo de Richard Wagner de quien se sentía heredero, el Siegfried que iba a salvar Alemania, el que iba a tomar la espada, fuera bisexual.

Winifred había conocido a Hitler en 1923, cuando por primera vez visitó su casa en Wahnfried. Cuando Hitler estaba en la cárcel por el *puchst* de Munich en 1924, ella le envió la papelería en la que –según la leyenda– Hitler escribió *Mi lucha*. Los rumores de un probable casamiento –amén de los rumores de un vínculo de amantes– se extendieron en 1933. Desde ese año, Hitler visitó frecuentemente a la familia Wagner (muchos de los viajes fueron ocultos. Hitler se hospedaba en el *Hotel Bube*, en los alrededores de Bar Berneck, y Winifred enviaba su propio coche a recogerlo para llevarlo a Wanfried, para evitar que el ostentoso Mercedes de Hitler fuera visto por las inmediaciones de la villa de la familia Wagner). Hitler apoyó financieramente (contra la opinión de jefes nazis de primera línea) el Festival de Bayreuth. Siegfried, por otro lado y aparentemente, profundizó un vínculo con Clement



Harris, joven promesa de la música, discípulo aventajado de Clara Schumann e hijo de una acaudalada familia inglesa, dos años más joven que él y que murió en la guerra a los 29 años. Siegfried mantuvo un retrato de Harris en su escritorio por el resto de su vida. Cuando los documentos de la dinastía Wagner fueron legados a la *Fundación de Bayreuth Richard Wagner* en 1973, Winifred incluyó partituras de Siegfried pero retuvo la correspondencia de su marido. Temía el testimonio de revelaciones que mancharan el legado.

Los años de Siegfried en Bayreuth son un capítulo prodigioso del Festival y de una importancia decisiva en su historia. En 1930, cuatro meses después de la muerte de su madre, Siegfried murió en Bayreuth de un infarto, habiéndose negado hasta último momento a afiliarse al nacional-

socialismo. Su música fue afin al comienzo del siglo XX e hija de Richard Strauss, Arnold Schönberg, Claude Debussy, Igor Strawinski y Serguei Prokofiev. Les cuento una anécdota preciosa: En un concierto que debía dirigir Siegfried, le propusieron que comenzara con la obertura de *Tannhäuser* y él respondió: «Nada de eso. Si lo hago así todo lo demás queda pálido. No soy tan altruista como para permitir que mi padre me arruine el concierto». En Bayreuth le sucedió su viuda Winifred, con nefastas consecuencias para el Festival por su fanática adhesión al nazismo y a Hitler.

Quiero ponerles, como palabras finales y vertebral motivo de estas líneas, una carta que Siegfried Wagner envió a Josef Püringe, político austríaco, que le había pedido que prohibiera la presencia de los judíos en Bayreuth y que sintetiza mucho de lo que hoy quiero tratar. Dice así:

«Muy estimado señor Püringe: En contestación a su carta que he encontrado a mi vuelta tengo que decirle que no comparto en absoluto su opinión. Entre los judíos existen muchos y veraces seguidores que nos han dado múltiples pruebas de su amistad. Usted pretende que nosotros les cerremos las puertas a todos ellos solo porque son judíos. ¿Es eso humano? ¿Es eso cristiano? ¿Es eso alemán? ¡No! Si nosotros quisiéramos comportarnos así, deberíamos ser nosotros los alemanes, en primer lugar, personas totalmente distintas y nuestra conciencia debería estar tan

limpia como un lago en alta montaña. Pero este no es nuestro caso. La vida de todos los grandes alemanes demuestra que fueron tratados por el pueblo alemán con malicia, indiferencia y estupidez. Los Festivales de 1876-1889 demuestran lo que acabo de decir. Para poder cubrir el déficit económico, necesitó mi padre, por aquel entonces enfermo, viajar a Inglaterra y dirigir allí conciertos. No era posible reunir la risible suma de 150.000 marcos. Y entonces cuando, gracias a Dios, ingleses, americanos, franceses y otros amigos viajaron a Bayreuth y ayudaron, fue posible salvar la penosa situación. Entonces los ciudadanos alemanes no tenían otra cosa sobre qué lamentarse sino sobre el hecho de que los extranjeros en Bayreuth fueron tratados con preferencia. ¡Por supuesto! ¿Por qué los ciudadanos alemanes no habían prestado su ayuda? Solo después que las obras de mi padre alcanzaron un éxito triunfal en París, comenzaron nuestros encorsetados alemanes a apreciar que quizá Richard Wagner fuese alguien y que a lo mejor podrían arriesgarse a un viaje a Bayreuth sin comprometerse demasiado... y muy paulatinamente comenzaron también los alemanes a visitar Bayreuth. Pero sin los extranjeros hace ya tiempo que estaríamos acabados. ¿Tenemos nosotros los alemanes el derecho de excluir a otros que están dispuestos a sacrificarse y esforzarse por la reapertura de los Festivales? Yo niego esto con todas mis fuerzas. Si los judíos están dispuestos a ayudarnos,

entonces es esto doblemente meritorio, dado que mi padre les atacó y ofendió con sus escritos. Ellos tenían por ello motivo sobrado para odiar Bayreuth, y, pese a todo, muchos de ellos rinden honor al arte de mi padre con el mayor interés. Usted debería conocer bien sus nombres. ¿Quién llevó una campaña de prensa a favor de mi padre? George Davidson. También habrá usted oído hablar de Tausig y de Heinrich Porges. Josef Rubinstein hizo la partitura para piano de Parsifal y Hermann Levi dirigió su primera representación. Y aunque entre cientos de miles de judíos solo encontrase uno que de todo corazón y con toda su alma rindiera honores al arte de mi padre, yo me avergonzaría de volverle la espalda solo por el hecho de ser judío. Con nuestros festivales que-remos realizar una labor positiva y no negativa. El que un hombre sea chino, negro, americano o judío, a nosotros nos es totalmente indiferente. Nosotros podríamos aprender de los judíos a mantenernos unidos y ayudarnos los unos a los otros. Con envidia y admiración veo cómo los judíos están al lado de los artistas, cómo les allanan el camino. Si yo fuera judío, mis obras serían representadas en todos los teatros. Pero tal y como están las cosas tendremos que esperar hasta que hayamos muerto. No, mi querido señor Püringer, nosotros tenemos que culparnos a nosotros mismos por el lamentable estado de nuestra patria pues no tenemos ningún orgullo nacional y dejamos a nuestra propia gente olvidada en el tintero. ¡Debemos sumar a nuestras ya malas

peculiaridades también la intolerancia y dar la espalda a personas con buena voluntad? ¿Quiere usted negar verdaderamente que entre los judíos no hay personas cuyo interés por Bayreuth es real? Son personas que yo no quiero ofender ni puedo ni debo. Estoy en condiciones de probarle que usted no tiene razón y darle el nombre de muchos. En la elección de nuestros artistas jamás hemos tenido enemigos y nos dejamos guiar por la voz, el talento y el saber-hacer en la representación de un papel y este es un principio que seguiremos aplicando en el futuro. Yo espero que usted me comprenda. Bayreuth debe ser un auténtico lugar de paz. Con gran consideración». Siegfried Wagner.

Las palabras de este hombre lúcido y flexible demócrata son un eslabón en la serie de conductas que está asumiendo el Festival de Bayreuth para hacer justicia a la humanidad y abandonar los viejos clichés que los nazis distorsionaron sobre Wagner. ¡Enhorabuena! Los melómanos y los amantes de la música (y especialmente del autor del más notable poema de amor musical que ha dado la humanidad: *Tristán e Isolda*) somos un pueblo único y los múltiples rizomas que nos constituyen están centrados en el vínculo entre la música y el pensamiento, ese vínculo que no tiene fronteras ni límites ni discriminaciones insensatas: sólo amor a aquella corchea que Wagner hizo inmemorial. Que valga.

ARNOLDO LIBERMAN

AVISO FILOSÓFICO: SI VISITAN BAYREUTH NO DEJEN DE TENER UNOS MOMENTOS DE RECUERDO PARA EL FILÓSOFO MAX STIRNER



Juan Gregorio Álvarez Calderón

No sé si muchas de las personas que peregrinan a Bayreuth saben que aquí nació, hijo de un fabricante de flautas de la localidad, el curioso filósofo Max Stirner, autor del tremendo libro *El Único y su propiedad*, en el que Stirner defendía un «yoísmo» materialista radical que, a diferencia del subjetivismo idealista, se presenta sin ningún rebozo como únicamente compatible en el terreno práctico con un individualismo o egoísmo moral que rechaza todos los ideales humanitarios con los que en la época se pretendía sustituir la religión, en crisis o abiertamente negada por los pensadores radicales, como abstracciones y sucedáneos de la fe extraños al sujeto en su irreductibilidad y en su existencia material concreta.

La conexión con Wagner, aunque remota, puede ser encontrada, pues Max Stirner pertenecía al mismo movimiento filosófico, el de la llamada «izquierda hegeliana», al que pertenecía Feuerbach, que se sabe influyó sobre la ideología del Maestro durante algún periodo de su juventud,

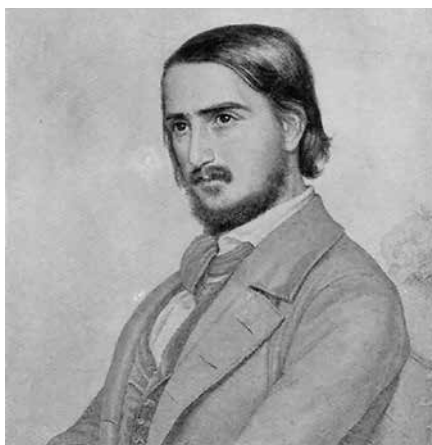


Casa natal de Stirner en el 13 de la concurrida Maximilian Strasse, 13 de Bayreuth.

antes del descubrimiento de Schopenhauer. Se ha hablado mucho también sobre la afinidad entre el egoísmo radical de Stirner y las ideas morales de Nietzsche, aunque no existe constancia clara de que Nietzsche leyera a Stirner.

Pero en lo que respecta a Feuerbach, mientras este creía encontrar la concreción práctica de la filosofía, que era lo que se buscaba en todo el movimiento «joven—hegeliano» (o «izquierda hegeliana»), en un humanismo naturalista en el que jugaba un papel especial lo que Feuerbach llamaba «amor», Stirner consideraba que lo único realmente existente es el individuo y cualquier cosa pensable fuera de él no podía ser sino abstracción engañadora. El terrible Marx, también salido de todo este pensamiento «joven—hegeliano», acabaría acusando tanto al «yo» stirneriano como al «amor» feuerbachiano de ser ambos principios abstractos que fallaban al no captar la verdadera esencia humana como esencia social histórico—concreta.

También habría que investigar un posible puente entre Wagner y los «jóvenes hegelianos» situado en la figura del poeta relacionado con ellos Georges Herwegh, que según nos cuenta Martin Gregor—Dellin en su biografía del Maestro fue su amigo durante la época del exilio. Gregor—Dellin (no se olvide que procedente de la extinta DDR) llega a aventurar la hipótesis, no confirmada, de que



George Herwegh (1817–1875).

Wagner pudo llegar a conocer las nacientes ideas de Marx a través de Herwegh, que efectivamente conocía al fundador del llamado socialismo científico.

JUAN GREGORIO ÁLVAREZ CALDERÓN



Tumba de Max Stirner en Berlín. Falleció el 25 de junio de 1856 en la indigencia, sin familia, sin amigos y olvidado de todos.

WAGNER EN MI NIÑEZ

MI RECUERDO DE LOS FESTIVALES WAGNER DE 1955 EN BARCELONA

José Luis Varea

Llega un momento en la vida en que uno deja de proyectarse hacia delante y bucea en los recuerdos. La chispa suele ser una anécdota mínima. En mi caso, descubrir una grabación de la función de *La Valkiria* del 27 de abril de 1955 en el Gran Teatro del Liceo. El medio: Spotify. El recuerdo: ¡Yo estuve allí, en esa misma función! Con mis pocos años, que rozaban apenas la decena, de la mano de mi padre, aún me veo subiendo la escalera lateral del teatro, por la calle de San Pablo. La entrada de la Rambla estaba destinada a los grandes personajes de la época, que lucían sus pieles, sus joyas, sus esmóquines y que iban llegando en sus coches con chófer ante la expectación del gentío que abarrotaba el paseo central. El portal, ahora desaparecido después del incendio de 1994 y la reconstrucción posterior, era muy modesto, con una escalera oscura, que a mí me pareció interminable, hasta alcanzar el quinto piso, el más alto del teatro. Había que subir corriendo, para ser de los primeros en llegar, porque las entradas no estaban numeradas y no se tenía asiento asignado.



Una vez allí arriba, recuerdo que los bancos de madera eran de una austeridad espartana y confieso que, tras las cinco horas de función, acabé con todo mi cuerpo hecho polvo. Con mucho esfuerzo económico (eran tiempos difíciles, de penuria y estraperlo), mi padre había conseguido entradas para el acontecimiento:



la primera representación de *La Valkiria*, de las tres programadas. ¿Qué estaba pasando en Barcelona para que yo, un niño de tan corta edad, estuviera asomado, desde las alturas, para contemplar la que iba a ser la primera *Valkiria* de mi vida?

El motivo era claro y evidente. La ciudad llevaba preparando desde hacía tiempo un acontecimiento sin precedentes: el Festival de Bayreuth se desplazaba a Barcelona, en su primera salida de la colina sagrada desde que se reanudó en 1951 una vez restañadas, en parte, las heridas de la Segunda Guerra Mundial. Para poder albergarlo en condiciones, casi un año antes hubo que reformar en el Liceo todo el aparato técnico del escenario y así modernizar sus obsoletas instalaciones. Las huestes de Bayreuth llegaron al completo en varios aviones, con toda la parafernalia: escenografías, ciclorama desmontado, luces, vestuario, técnicos, cantantes, coros, orquesta (la Sinfónica de Bamberg) y, al frente, Wieland y Wolfgang Wagner, los dos nietos del Maestro que dirigían el Festival, con Eugen Jochum y Joseph Keilberth como directores musicales del conjunto. Venían a ofrecernos tres obras: *Parsifal*, *La Valkiria* y *Tristán e Isolda*, con tres funciones cada una. En total, nueve noches de ensueño, jamás imaginadas por nadie en una ciudad que siempre fue musical y wagneriana. Y yo tuve la suerte de asistir a una de ellas.



Por mi corta edad no llegué a conocer y captar todas las actividades paralelas (pictóricas, literarias, musicales...) que se desarrollaron en Barcelona antes, durante y después de los Festivales Wagner. Pero sí recuerdo que algunas de las principales calles se engalanaron con motivos wagnerianos. La Rambla lucía banderolas en las farolas a todo lo largo del paseo. También hubo un concurso de iluminación de edificios, que ganó el Hotel Majestic del Paseo de Gracia, con su fachada llena de luces, con el rótulo enorme «A Wagner», iluminado en lo alto, del que colgaban guirnaldas luminosas con los nombres de algunos dramas musicales: *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Tristán*, *Sigfrido*, *Valkiria*.





La comercial calle Pelayo se convirtió en un espectacular homenaje a Wagner. Al comienzo y al final de su corto recorrido, había unos grandes medallones con la figura del compositor en el centro, rodeado de los escudos de los *länders* de Sajonia, Baviera y Turingia y de las ciudades de Dresde, Weimar, Leipzig y Núremberg con las que había estado vinculado. Y una gran inscripción en la que podía leerse: «Barcelona a Ricardo Wagner». También lucían en farolas y balcones más adornos de estilo típicamente bávaro. Mi padre y yo visitábamos a menudo esta calle porque la Asociación de vecinos había convocado un



concurso que consistía en adivinar los nombres de los personajes de las obras de Wagner representados en figuras de madera muy realistas pintadas por Josep Mestres Cabanes y que se exponían en los escaparates de las veintiséis tiendas que había entonces en esa calle. El premio era sustancioso: 10.000 pesetas de las de antes. Nosotros sabíamos los nombres de casi todos los personajes. Mi lectura del relato «Los Nibelungos» de *Flor de leyendas*, de Alejandro Casona, me fue de gran ayuda. Rellenamos muchas papeletas para concursar, estábamos ilusionados y pensábamos que teníamos posibilidades de ganar, aunque no tuvimos suerte. Pero sí recuerdo que nos lo pasamos estupendamente. Mi padre iba repasando conmigo todos mis *saberes* wagnerianos, en especial los relacionados con *La Valquiria* que íbamos a ver.

El recuerdo más nítido es el relacionado con el concurso de escaparates del Paseo de Gracia, organizado por los Amigos del Paseo de Gracia. Mi madre solía ir a comprar telas y mirar modelos en dos tiendas muy renombradas: Gratacós y Santa Eulalia, famosas por los diseños textiles expuestos en sus escaparates. Durante ese mes de abril, por las tardes, a la salida del colegio, la animaba a visitar estas firmas porque así recorría muchas tiendas del Paseo de Gracia y podía fijarme en sus escaparates wagnerianos. Creo que se adornaron nada menos que treinta y dos.

De todas ellas, guardo un recuerdo especial de una que no ganó el concurso, que finalmente recayó en la firma Loewe, pero en la que yo me detenía un buen rato hasta que mi madre tiraba de mí. Me refiero a la Perfumería Magda, hoy desaparecida, con sus tres escaparates que ocupaban la esquina redondeada del Paseo de Gracia con la calle Diputación. Cada uno de ellos estaba dedicado a una de las tres óperas: *Parsifal*, *La Valkiria* y *Tristán e Isolda* y representaban los personajes principales de cada una de ellas de un modo muy idealizado, en un juego de luces y de color, un poco al estilo de las escenografías de Wieland Wagner, que a mí me extasiaba contemplar. El escaparate ganador, el de Loewe, representaba la muerte de Sigfrido. Ese me gustaba mucho porque era de un gran realismo, con la lanza de Hagen atravesándole. Otro escaparate que llamaba mi atención y al que volvía una y otra vez era el de La Perla Mallorquina, en el que figuraba la aparición de Lohengrin y el cisne, historia que conocía muy bien por mi lectura de *Flor de Leyendas*, de Alejandro Casona, que también me había iniciado en la historia de Sigfrido y su lucha con el dragón.

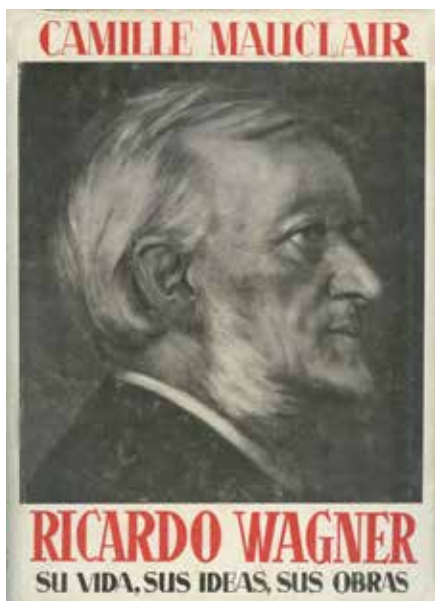
¿Cómo llegué yo, siendo tan niño, a aficionarme a la música de Wagner? Mi madre, que era modista, confeccionaba vestidos a una profesora de piano, Doña Asunción, quien propuso a mis padres que empezase a estu-



diar con ella en su Academia cercana, pues creía vislumbrar en mí una cierta inclinación musical. La realidad es que mi padre había empezado a cimentar en mí una afición por la música: me llevaba a los conciertos matinales de los domingos de la entonces llamada Orquesta Municipal de Barcelona, dirigidos por Eduardo Toldrá, que solía intercalar en sus programas alguna pieza wagneriana. Así empecé a disfrutar con la obertura de *Tannhäuser*, con la «Cabalgata de las Valkirias», con el preludio del acto tercero de *Lohengrin*... Para poder incrementar mi incipiente afición y, a la vez, practicar mis primeros estudios de piano, mi padre realizó un esfuerzo —que hoy juzgo colosal— y consiguió, a base de muchos plazos, hacerse con un piano de segunda mano, que a la vez era pianola, y con una cantidad ingente de rollos perforados que, debidamente colocados en las ranuras metálicas, y después de darle a los pedales, permitían oír las más variadas piezas. Así tuve en mi propia casa la posibilidad de conocer muchas obras que, como por arte de magia, salían del piano: las teclas tocaban solas en cuanto se insuflaba aire con los pedales y este pasaba por los pequeños agujeros de los rollos. Las mismas piezas wagnerianas que oía los domingos en el Palacio de la Música, podía volverlas a recrear en casa en cuanto me sentaba en mi piano-pianola. Pero la misión fundamental del instrumento era, obviamente, facilitar mis

primeras prácticas. Para aligerar la aridez de los estudios a base de escalas y arpeggios, mi padre me compró varios álbumes de partituras de una colección titulada «Los maestros de la juventud», que incluía piezas fáciles para piano, adaptadas a mis estudios incipientes. Con ellos empecé a conocer y tocar, entre otras obras, la «Marcha nupcial» de *Lohengrin*, la «Marcha de entrada de los invitados», el «Coro de peregrinos» y la «Canción a la estrella vespertina» de *Tannhäuser*, que era mi preferida. Mi madre decidió años más tarde, aconsejada por mi profesora de piano, eliminar la maquinaria de la pianola, con lo que se quedó una caja de resonancia de dimensiones considerables que ayudó a mejorar su acústica. Era —y todavía es, porque goza de buena salud— un Wurlitzer estadounidense de 1918, modelo Kingston.

A un tiempo, mi padre me iba comprando varios volúmenes de una colección de libros juveniles dedicados a los grandes músicos y que publicaba Ediciones Ave. Uno de ellos, que aún conservo, era el titulado *Ricardo Wagner: su vida, sus ideas, sus obras*, de Camille Mauclair, publicado unos meses antes de comenzar los Festivales Wagner del Liceo. Gracias a él, empecé a adentrarme en los dramas musicales del Maestro y a empapar-me de sus apasionantes argumentos y de sus vibrantes personajes, violentos y heroicos. Con este bagaje preparatorio acudí a mi velada de



La Valkiria. Y así pude ver la plasmación en vivo de la que, con el paso de los años, iba a ser mi ópera preferida.

Al terminar la despedida de Wotan y bajar lentamente el telón, me emocioné. Nunca había oído nada igual. Hans Hotter y Marta Mödl estuvieron sublimes. Yo no sabía quiénes eran y los oía por primera vez, pero esa música llegó a mi corazón de niño y me embelesé. Como es lógico, tampoco sabía entonces quiénes eran Wolfgang Windgassen y Gré Brownestijn, que me dejaron petrificado en mi duro asiento cantando los papeles de Siegmund y Sigliende. ¡Qué emoción pusieron a su interpretación! El triunfo final fue apoteósico. Nunca había pisado el Liceo y no podía dar crédito a lo que estaba viendo y oyendo: «Bravos» interminables

mientras una lluvia de flores y guirnaldas iban cubriendo el escenario. Los intérpretes, a los que se unieron Joseph Keilberth y Wieland Wagner, salían a saludar una y otra vez. Hoy, repasando el «Programa de los Festivales Wagner», un libro de 134 páginas que conservo celosamente, me doy cuenta de la dimensión épica de aquellos cantantes del «Nuevo Bayreuth»: tanto Windgassen como Hotter y Mödl actuaron en casi todas las funciones de las tres óperas. En concreto, la función de mi *Valkiria* era ya la séptima actuación de Windgassen, después de tres *Parsifales*, tres *Tristanes* y aún le esperaban dos *Valkirias* más. Y todo ello en un plazo de quince días y sin el menor síntoma de fatiga. Me parece que esa heroicidad hoy sería inalcanzable por los cantantes actuales y requeriría al menos dos o tres repartos.

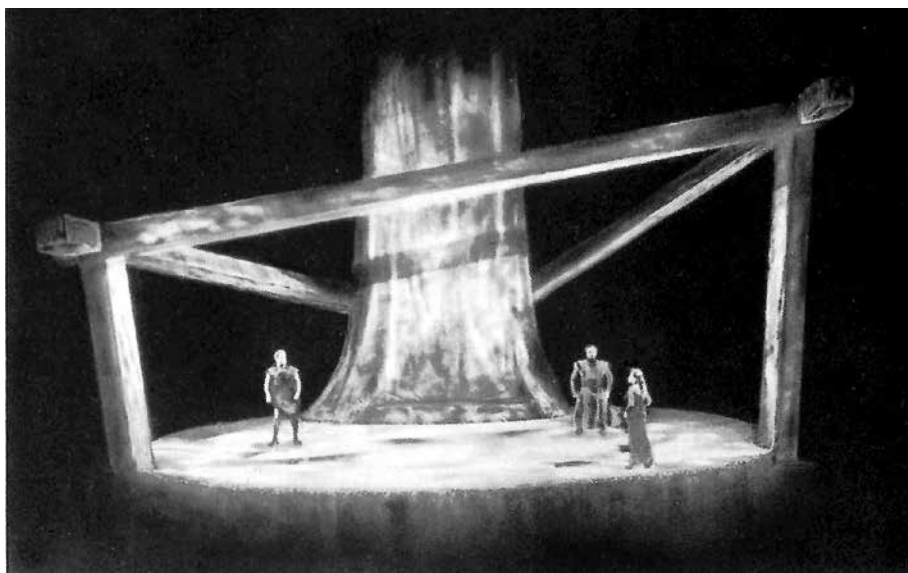
Lo que se me hizo más difícil de digerir fue la escenografía. Es curioso, porque luego me han entusiasmado las creaciones de Wieland Wagner. Es bien sabido que la renovación total que hizo Wieland consistió en eliminar cualquier referencia concreta, realista, y centrarlo todo en un ciclorama de fondo y en un juego cromático de luces, con muy pocos elementos sólidos en escena. A mí me pareció que el escenario estaba casi vacío. Estaba acostumbrado a otra cosa. En mi familia gustaba mucho la zarzuela. Mi hermana a veces formaba parte del coro en un grupo de aficionados que

montaba zarzuelas en el teatro que el Orfeo Gracienc tenía en nuestro barrio de Gracia, muy cerca de casa. Los decorados eran a base de telones pintados con todo realismo, con colores vistosos y chillones y el escenario estaba lleno de muebles que, algunos, llevaban de su casa. Yo, ingenuo de mí, imaginé que mi *Valkiria* del Liceo iba a ir por derroteros semejantes. Y, claro, mi sorpresa y, en parte, desilusión, fue grande, porque no había visto en escena nada igual: un escenario prácticamente vacío, con los cantantes inmensamente solos e iluminados con proyecciones de distintos colores: una simplicidad escénica que me dejó más que perplejo.

Hoy, sesenta y cinco años después de mi primera *Valkiria*, he podido disfrutar y revivir ese acontecimiento de mi vida de niño gracias a la grabación de esa representación, que me ha traído tantos recuerdos y en la que uno se queda asombrado al oír esas voces wagnerianas de antes, con una dirección de Keilberth apasionada y exaltada, tan distinta de la visión lenta, grandiosa, monumental impresa por Knappertsbusch, que dirigió el *Anillo* en Bayreuth un año después con idéntico reparto, salvo la Brunilda de Astrid Varnay, y que hemos podido oír en una grabación de mayor calidad que la del Liceo. En la nuestra, me llama la atención lo que puede llegar a oírse al apuntador; casi es un personaje más. ¿Y cómo es posible que podamos gozar hoy de esta graba-



ción, si por aquellos años las óperas del Liceo no se grababan y solo unas pocas se retransmitían en directo por Radio Nacional? La historia es apasionante y me la contó un amigo de la familia Sagalés. Ellos se encargaban de hacer los telones cortafuegos del Liceo. Eran muy aficionados a la ópera, hasta el punto de que tenían un pequeño teatrillo de un metro de ancho por medio metro de alto en el que montaban representaciones de óperas wagnerianas con figurillas que ellos mismos hacían. El padre era amigo del doctor



Karl Ipser, responsable de las relaciones públicas de los Festivales, presente también en Barcelona esos días, y le invitó a él y a Wieland Wagner a que asistieran a una representación de *La Valkiria* en su teatrillo. Tuvieron la osadía de pedirles permiso para grabar privadamente una de las representaciones de esta obra en el Liceo para poder utilizarla en su teatro. La autorización fue precisamente para la función del 27 de abril. Como se ve, mi suerte es inmensa. Los medios fueron muy rudimentarios: pusieron tres micrófonos en el escenario, uno en el foso orquestal y otro en el palco 11 del tercer piso, que era el suyo habitual y que compartían con unos amigos. De la grabación se hicieron cinco copias en vinilo. Dos de estos vinilos sirvieron en 2005, cincuenta años más tarde, para que los Ami-

gos del Liceo grabaran digitalmente los tres CD que componen el álbum. Hicieron un buen trabajo, limpiando el sonido y eliminando el ruido de fondo dentro de lo posible. Se hicieron 600 ejemplares bajo el sello Ària Recording, hoy totalmente agotados. Existe en el mercado otra grabación, comercializada por el sello Walhall que he oído decir procede de una de las copias que regalaron a Marta Mödl. Yo, como he dicho al principio, la he descubierto en Spotify, donde se puede escuchar en su integridad. Los Amigos del Liceo consiguieron colgarla en esa plataforma desde el año 2013, con motivo del Bicentenario del nacimiento de Wagner.

En aquel mes de abril de 1955, se puede decir que fui feliz, muy feliz, y así lo he recordado, sobre todo por lo mucho que gocé en esa representación



de *La Valkiria* del día 27 en el Liceo. Pero casi cuatro meses después, la noche del 20 de agosto, moría mi padre de un ataque fulminante al corazón. Eso supuso una inflexión en mi vida y un cambio bastante radical. Pero gracias a la tenacidad y el esfuerzo de mi madre por sacarnos adelante a mi hermana a mí, nada se detuvo: me hizo seguir con los estudios de piano, en paralelo con los de Bachillerato, con los conciertos en el Palacio de la Música, con las visitas esporádicas al Liceo. Y pronto, dando clases particulares, conseguí un instrumento decisivo para desarrollar mi afición musical: mi primer tocadiscos, uno de aquellos *pick-up*, como los llamábamos entonces. Hoy he encontrado una cuartilla doblada en cuatro partes dentro del libro juvenil sobre Wagner, justo donde empieza el capítulo dedicado al *Anillo*. El papel estaba amarillento. Al desplegarlo con emoción por no saber qué podía tener escrito dentro, me he encontrado con un «estudio económico», supongo que de los primeros años 60, so-

bre lo que me iba a costar hacerme, poco a poco, con el *Anillo del Nibelungo*, en versiones sueltas de las cuatro óperas, ya que por aquel entonces no se encontraba en Barcelona ninguna grabación completa de la *Tetralogía*: «Los 3 discos del *Oro* (Solti), 900 pesetas; los 5 de *La Walkiria* (Furtwängler), 1.300; los 5 de *Sigfrido* (Furtwängler), 1.500; y los 6 del *Ocaso* (Fjelstad), 1.560». En total, 5.260 pesetas, una suma desorbitada que, a buen seguro no tenía cuando guardé el papel. Y eso que, por las cuentas anotadas más abajo, la tienda me iba a aplicar nada menos que un 20% de descuento. Un *Anillo* que tardó unos cuantos años más en poder hacerse realidad pero que al fin llegó. Luego siguieron otros muchos, en vinilo, en CD, en DVD, en Blu-Ray, en Streaming, en representaciones en directo en Bayreuth y en otros teatros del mundo..., pero ninguno con la ilusión de aquellos primeros frutos wagnerianos, tan prohibidos y tan deseados.

JOSÉ LUIS VAREA



WAGNER EN LA LITERATURA (V)

SIGFRIDO EN EL LIBRO DE LECTURAS LITERARIAS PARA NIÑOS

FLOR DE LEYENDAS

DE ALEJANDRO CASONA

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA EN 1932

Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1934, págs. 109-134.

«Los Nibelungos» es la obra de los primitivos trovadores germánicos; conjunto de leyendas heroicas, donde se mezclan elementos históricos, fantásticos y mitológicos. Su origen se remonta a los comienzos de la Edad Media, época de las emigraciones guerreras sobre el Sur. En su narración nos hemos atenido preferentemente a la fabulación y estilo de las «Sagas» primitivas, excepto en algunos nombres y escenas en que hemos acogido la versión dramática, más difundida entre nosotros, de Ricardo Wagner¹.

En las profundidades de la tierra, en el país de las tinieblas, viven los nibelungos. Son negros y enanos; suyo es todo el oro amarillo de las entrañas de la tierra, y el oro rojo del Rin, que robaron a las ninfas. Y su rey tiene un anillo maldito, que da la muerte al que lo lleve.

En la corteza de la tierra viven los gigantes y los héroes. Fafner, el gigante, conquistó el tesoro de los nibelungos y el mágico anillo, y, convertido en un dragón, guarda su tesoro en el brezal de Gnita. De la raza de los héroes, los welsas son los amados de los dioses. De ellos nace Sigmundo. Y Sigmundo engendrará a Sigfrido, el más sagrado de los héroes.

Y en la región de las nubes viven los dioses. Walhalla se llama su morada. Son seres de luz, y Wotan, señor de las batallas, los preside. Los nibelungos, los héroes y los gigantes se inclinan ante el viejo Wotan, cuya lanza de fresno domina el cielo y la tierra.

¹ Alejandro Casona adapta para niños la narración de «Los Nibelungos» y para ello se inspira en las fuentes literarias clásicas, como son las *Eddas mayor y menor*, la *Saga de los Völsungos*, el *Cantar de los Nibelungos* y sobre todo, las obras de mitología germánica de los hermanos Grimm. En consecuencia, su relato no se atiene ni a la dramaturgia ni a los personajes de *El anillo del Nibelungo*, tal como los conocemos (Sigmundo y Siglinda no son hermanos), aunque en algunos momentos de la narración siga el relato de Wagner.



I. SIGMUNDO

Wotan, el padre de los ejércitos, rey de los dioses, engendró en la tierra una estirpe de héroes, de los que fue el primero Welsa, rey de los francos, el cual engendró una pareja de mellizos: Sigmundo y Signi. La raza de los welsas sobrepujaba a todas las demás en fuerza y hombría, y su destino fue el más brillante y desgraciado que hubo sobre la tierra.

Welsa había mandado construir una sala famosa, en cuyo centro erguía el tronco de una colosal encina. Sus ramas, cubiertas de flores, formaban el techo de la sala, y su tronco no lo podían abarcar entre diez hombres.

Hunding, rey de Gautlandia, se enamoró de la princesa Signi y la pidió por esposa, a pesar de que el corazón de Signi no estaba inclinado hacia el feroz guerrero.

Dispusiéronse las bodas en la sala en cuyo centro se erguía la encina. Grandes fuegos ardieron en larga fila. Por la noche, cuando los barones estaban sentados junto a los fuegos, sobre las pieles de oso, entró en la sala un hombre desconocido de todos. Llevaba un gran manto azul y un sombrero de enormes alas echado sobre un ojo. Caminaba descalzo; era muy alto, viejo y tuerto. En la mano llevaba una brillante espada, con la que se acercó a la encina, clavándola en el tronco con tal fuerza, que penetró hasta el puño, Y habló así a los barones, atónitos:

—Quien esta espada saque del tronco recíbala de mí como regalo, y mostrarán sus hechos que nunca mejor espada manejaron las manos de los hombres.

Dicho esto, el desconocido desapareció. Era Wotan, el dios de luz, padre de los ejércitos. En seguida se esforzaron todos por apoderarse de la espada.

Pero sus esfuerzos fueron vanos; nadie consiguió moverla. Solo la mano de Sigmundo logró arrancarla con la misma facilidad con que se arranca del árbol una flor. Era la más hermosa espada que jamás se viera, y Hunding deseó poseerla a toda costa. Ofreció a Sigmundo tres veces el peso de la espada en oro; pero Sigmundo contestó con desprecio:

—Como yo, pudiste cogerla cuando estaba clavada en la encina. Si no lograste hacerlo es que no te corresponde el honor de ceñirla.

Estas palabras irritaron a Hunding, que se vio escarnecido delante de sus barones. Y aquella misma noche meditó su venganza.

Al día siguiente dijo Hunding que quería aprovechar el buen tiempo para regresar a su país antes de que los vientos crecientes le cerrasen el mar. Signi, con el alma llena de tristes presentimientos, le acompañó a viva fuerza. Y Hunding, al marchar, invitó al rey Welsa y a Sigmundo a ir a visitarle en su reino a la vuelta de tres meses.

Por el tiempo convenido partió Welsa con Sigmundo y sus héroes hacia Gautlandia, a hospedarse en casa del rey su yerno. Ya era de noche cuando tomaron tierra sus barcos. Protegida por la oscuridad, llegó Signi a las naves y descubrió a su padre y su hermano que Hunding les preparaba una traición y había reunido un gran ejército para aniquilarlos. Pero Welsa se negó a retroceder.

—No temo a la muerte —dijo—, que un día debe llegar para todos. He hecho voto de no retroceder jamás ni por miedo, ni por fuego, ni por hierro. En cuanto a ti, suceda lo que suceda, tu deber es estar al lado de tu esposo.

Así regresó Signi al lado de Hunding. Los welsas permanecieron aquella noche en las naves, y a la mañana siguiente trabaron dura batalla con el ejército de Hunding. Welsa, secundado por la espada sagrada de Sigmundo, animaba con enérgicos gritos a sus escasos hombres, y por ocho veces irrumpió aquel día en las filas enemigas, asestando terribles golpes con sus dos brazos. Pero a la novena vez hubo de sucumbir al número, y allí cayó muerto el rey Welsa con todos sus héroes.

Sigmundo fue hecho prisionero; Hunding le arrebató su espada y le reservó un tormento más espantoso que la muerte. Solo y desnudo fue abandonado entre las fieras del bosque, y allí vivió por espacio de varios años, en una caverna, en compañía

de los lobos, que aprendieron a respetar su fuerza y su fiereza. Hunding vivía tranquilo creyendo haber aniquilado la temible raza de los welsas.

Un día, extraviado por una fragorosa tempestad, Sigmundo se perdió en la selva, y caminando a la ventura llegó ante la puerta de un palacio. Entró a pedir albergue y halló a una hermosa mujer que, al reconocerle, se lanzó llorando en sus brazos. Era Signi, su hermana, la cual le dijo:

—¡Oh Sigmundo, hermano, todos los días te he esperado desde la muerte de mi padre! Su sangre no ha sido rescatada y aguarda venganza. Hunding ha salido de cacería y pronto regresará. Toma, Sigmundo, la espada que en casa de mi padre desclavaste del tronco de la encina.

Sigmundo abrazó a su hermana, tomó la espada, y bajando los establos, esperó allí oculto entre la yerba. Poco después se oyeron los cuernos de caza y el ladrido de la jauría, y Hunding, con cien hombres, entró en su palacio. Desciñeron las espadas, se quitaron los cornudos cascos y las pieles de oso y se sentaron a la mesa, llenando las copas de hidromiel.

De pronto una puerta se abrió y Sigmundo se lanzó de un salto a la mesa de banquete, dando un grito salvaje: «¡Welsa, Welsa!»

Al reconocerle, el terror se apoderó de todos pero su espada, rápida como el rayo, no perdonó a ninguno.

Allí cayó el feroz Hunding con todos sus hombres.

Después Sigmundo corrió al bosque; con su espada comenzó a derribar árboles, y llevándolos en sus brazos los amontonó en la sala del banquete y prendió fuego a todo. Finalmente, llamó a su hermana para que se fuera a vivir con él al bosque. Pero Signi le contestó:

—Ya nada tengo que hacer en el mundo, puesto que la sangre de mi padre está vengada. Ahora sabré cumplir también como esposa muriendo con los míos. Y así diciendo se arrojó a la hoguera.

Años después, Sigmundo, vencedor en cien combates y poseedor del reino de su padre, se enamoró de Siglinda, la hija del rey Eulimi, la más hermosa y prudente de las mujeres. Y a despecho de muchos otros pretendientes, se casó con ella, que también le amaba. Entre los pretendientes desdeñados había uno de la estirpe de Hunding, el cual reunió a sus guerreros y se dirigió contra Sigmundo, retándole públicamente. Los enemigos llegaron de Gautlandia en sus barcos. Sigmundo envió a Siglinda al bosque; alzó su bandera y mandó tocar los cuernos de guerra. Su tropa era mucho más pequeña que la de los enemigos. Pero Sigmundo luchaba bravamente a la cabeza; ni broquel ni coraza resistían sus golpes, y repetidas veces rompió las filas contrarias. Largo tiempo duró la ba-



talla. Sigmundo tenía los dos brazos teñido de sangre enemiga hasta por encima del hombro.

Entonces apareció en el campo de batalla un desconocido. Llevaba un gran manto azul y un sombrero de enormes alas, echado sobre un ojo; era muy alto, viejo y tuerto. Avanzó contra Sigmundo y blandió delante de él su lanza de fresno; Sigmundo descargó su espada contra ella, y la espada se rompió en cien pedazos. Entonces se trocó la fortuna, y Sigmundo cayó en la batalla a la cabeza de sus hombres.

Por la noche Siglinda vino a llorarle sobre el campo. Sigmundo, reuniendo todas sus fuerzas, le habló estas palabras:

—Los dioses me han derrotado. Wotan no quiere ya que yo ciña su espada, puesto que la rompió, y ha elegido nuevos héroes. Tú llevas en tu seno un hijo mío que pronto ha de nacer; Sigfrido será su nombre. Cuídalo bien, porque él será el más grande y glorioso de los welsas. Con-

serva también los trozos de mi espada, que un día vendrá en que se forje con ellos una nueva espada, aun más fuerte y hermosa. Nuestro hijo la llevará, y con ella ha de realizar hazañas que nunca se olvidarán, y su nombre vivirá lo que el mundo dure. Sea este tu consuelo. Adiós, Siglinda, yo te dejo; voy en busca de los amigos que me han precedido en la muerte.

Con estas palabras Sigmundo entró en la agonía. Siglinda estuvo inclinada sobre él hasta que expiró, cuando comenzaba a clarear el día.

II. SIGFRIDO Y EL DRAGÓN

Cuando Sigmundo hubo muerto, volvió Siglinda al bosque, y allí, en gran dolor y soledad, dio a luz un niño. Y en seguida murió. Pero el niño creció, como había vivido su padre, salvaje entre los animales del bosque.

En el bosque habitaba un hábil herrero, conocedor del destino. Era un enano nibelungo, llamado Mime. Hacia su fragua llegó un día un niño que salía corriendo de la espesura, y cuando Mime lo vio exclamó lleno de alegría:

—He aquí a Sigfrido, el vástago de Sigmundo; el audaz héroe llegó a mi casa. Gran botín me prometo de este lobezno.

Mime educó a su lado al pequeño Sigfrido, enseñándole el oficio de la fragua; y cuando el niño hubo crecido, incitó al joven héroe a matar al dragón Fafner, que custodiaba en el

brezal de Gnita el prodigioso tesoro de los nibelungos: montones de oro y joyas, y el yelmo encantado, que tenía la virtud de cambiar el rostro del que lo llevaba puesto. También formaba parte del tesoro el anillo maldito de los nibelungos, que atraía la desgracia sobre quien lo poseyera. El fabuloso tesoro había estado mil años bajo el agua verde del Rin, custodiado por tres ninfas. A ellas lo había robado el rey de los nibelungos. Y a los nibelungos se lo arrebató el gigante Fafner, el cual, por la maldición del anillo, se transformó en un colosal dragón, que, oculto en el brezal de Gnita, dormía siempre con los ojos abiertos sobre su tesoro.

El astuto Mime, contemplando el valor indomable del joven Sigfrido, pensaba: «Este lobezno de los welsas es el único sobre la tierra que sería capaz de matar al dragón Fafner. Si consigo que lo haga, yo lo mataré a él cuando duerma, y el tesoro de los nibelungos será sólo mío».

Pero cuando Sigfrido oía contar el cuento del tesoro, se reía; a él nada le importaba el oro, y solo le gustaba saltar por las rocas tocando su bocina de plata y medir su fuerza con los animales del bosque. Luego se burlaba del enano, diciendo:

—Viejo remendón, si quieres que mate al dragón fórjame antes una espada que taje la roca y el hierro.

Mime trabajaba afanosamente por forjar la espada deseada; pero cuan-

do estaba concluida, Sigfrido llegaba saltando del bosque, daba con ella un tajo en el yunque y la espada se rompía.

Un día, en el lugar del bosque donde su padre había muerto, el joven Sigfrido encontró los pedazos de una espada rota. Conoció que eran de la materia más noble y decidió forjar con ellas una espada nueva. Se fue a la fragua, y ante el asombro del nibelungo limó todos los trozos, reduciéndolos a polvo; los fundió luego juntos en el fuego, templó el hierro ardiente en el agua fría del Rin, y cuando la espada estuvo terminada dio con ella un tajo en el yunque, y el yunque se rajó en dos pedazos. Brillaba la espada como el oro, y sus filos parecían de fuego. Sigfrido la blandió alegremente sobre su cabeza, y seguido por el enano se internó en el bosque en busca del dragón.

Al cruzar el Rin vio un rebaño de caballos salvajes. Los espantó a gritos, persiguiéndolos hasta la orilla del río; pero al llegar al agua todos se encabritaron y retrocedieron espantados, menos un potro. Entonces Sigfrido, alcanzándolo a nado, lo tomó por suyo y le puso por nombre Grane. Y a caballo de Grane llegó al amanecer del día siguiente al brezal de Gnita.

Allí estaba el dragón tumbado sobre su tesoro, a la entrada de una cueva. Era de colosales dimensiones, parecido en la forma de un lagarto; su baba venenosa corroía la carne y los

huesos, y su cola de serpiente, al golpear las rocas, las hacía saltar como el cristal.

Al ver al joven el dragón rugió sordamente y sus ojos lanzaron fuego. Se arrastró hacia él haciendo retemblar la tierra a su paso. Quiso derribarle de un coletazo, pero Sigfrido le hirió en la cola con su espada. Entonces el dragón, lanzando un rugido espantoso, se abalanzó de frente contra él para aplastarle con todo su peso. Y Sigfrido aprovechó el momento para hundirle su espada en el corazón hasta el puño. El monstruo, al sentir la mortal herida, se estremeció y golpeó con la cabeza y la cola a su alrededor desesperadamente, tanto, que los árboles saltaban en astillas.



El nibelungo, temblando de miedo, contemplaba la batalla escondido entre los matorrales. Cuando el dragón hubo muerto, Sigfrido limpió la hoja de su espada en la yerba y penetró en la cueva del tesoro. Despreció

el oro y solo tomó el casco mágico, que colgó de su cinturón, y el anillo maldito, que se puso al dedo sin conocer la fatalidad de su poder.

Después, sintiendo hambre, arrancó el corazón del dragón y lo asó clavado en una espina. Al ir a tocarlo para ver si estaba bien asado se quemó el dedo; llevo el dedo a la boca, y en cuanto la sangre del dragón tocó su lengua comprendió por arte de milagro el lenguaje de los pájaros.

Estaba sentado bajo un tilo, y desde las ramas le habló un abejaruco, descubriéndole su estirpe y su destino:

—De la estirpe de los dioses vienes, Sigfrido; welsas fueron tu padre y tu abuelo. Naciste de Siglinda, abandonada en el bosque, y del rey Sigmundo, muerto en el campo de batalla. Has fabricado tu espada con los trozos de la espada de tu padre, rota por el mismo Wotan, dios de las batallas. Fatal te ha de ser el anillo que has conquistado hoy; guárdate de la traición. El triunfo te aguarda, y tu fama será eterna como el mundo. Pero morirás joven, al conocer el amor.

Sigfrido, sin importarle la voz que le hablaba de muerte, se llenó de gozo al conocer su estirpe y saber que la sangre de los welsas corría por sus venas. Luego preguntó al pájaro:

—Dime buen abejaruco, ¿dónde encontraré el amor?

—Sígueme —respondió el pájaro—. Dormida está la doncella en altas ro-

cas, en la peña de la Corza, rodeada de fuego. Solo el valiente salvará el cerco de llamas y la despertará de su sueño.

Y dicho esto, el abejaruco desplegó las alas. Sigfrido saltó sobre su fiel Grane y, abandonando al nibelungo, siguió por el bosque el vuelo del pájaro.

III. AMOR Y MUERTE DE SIGFRIDO

Siguiendo el vuelo del pájaro, Sigfrido cabalgó hacia el sur y llegó ante la peña de la Corza, rodeada de llama. Un estrecho desfiladero conducía a la cumbre. Cuando se disponía a subir le salió al paso un desconocido; vestía un gran manto azul y cubría su cabeza con un sombrero de anchas alas; era muy alto, viejo y tuerto. Se colocó delante de Sigfrido, cerrando el paso con su lanza, y le gritó:

—¿Hacia dónde caminas, joven héroe?

—En busca del amor. Voy a la cumbre, donde una doncella me espera, dormida entre las llamas.

—Detente. ¡Ay de ti si das un paso! Esa doncella es mi hija Brunilda; en otro tiempo era una valquiria, mensajera de las batallas. Pero un día, desobedeciendo mis órdenes sagradas, quiso proteger en el combate al rey Sigmundo, y yo la desposeí de su divinidad, transformándola en mujer. Le clavé la espina del sueño y la condené a un profundo sopor, del que

solo la despertará aquel que no haya conocido el miedo.

—Yo la despertaré —exclamó Sigfrido.

—Pues bien; demuestra antes tu valor. Atrévete a luchar con Wotan, señor de los ejércitos. Desenvaina tu espada contra esta lanza de fresno que un día rompió en cien pedazos la espada del rey Sigmundo.

—¡Ah! —gritó Sigfrido—. ¡Por fin encuentro al enemigo de mi padre!

Y desenvainando su espada se lanzó contra el dios. Al encuentro de las armas se oyó un trueno espantoso, y la lanza de fresno saltó hecha astillas.

—¡Tú eres el más valiente de los héroes! —exclamó Wotan—. Pasa; no puedo detenerte.

Y envuelto en una niebla desapareció.

Sigfrido subió a caballo el desfiladero y llegó ante el cerco de fuego. Crepitan las llamas, retorciéndose como serpientes, y sus lenguas llegaban hasta el cielo. Sigfrido se llevó a los labios su bocina de plata y clavó la espuela en los ijares de Grane, que resoplando se lanzó de un salto en medio del incendio. Las llamas chocaban furiosas contra el cuerpo del héroe, resbalando sobre su coraza.

Al fin Sigfrido traspasó la muralla de fuego y, dormido bajo un pino de copa redonda, vio a un guerrero armado de yelmo y coraza en el centro

de un círculo de escudos blancos y rojos.

Se acercó a él, saltando sobre los escudos; le quitó el yelmo, rasgó con su espada el acero de la coraza de arriba abajo, y vio que era una hermosísima doncella. Al abrirse la coraza despertó la durmiente, y preguntó, enderezándose:

—¿Quién ha atravesado por amor el fuego? ¿Quién ha roto las pálidas ataduras de mi encantamiento?

—Ha sido Sigfrido el welsa, el hijo de Sigmundo. Su espada ha roto tu sueño.

—Salve a ti, ¡oh Sigfrido!, a quien esperaba mi corazón.

—Salve a ti, ¡oh Brunilda! Mi amor y mi espada te despiertan a la vida.

Y Brunilda y Sigfrido, en prenda de amor, cambiaron sus anillos. De este modo Sigfrido, sin saberlo, condenaba a muerte a su amada entregándole el anillo de los nibelungos, cuyo fatal poder no conocía.

Tres días permaneció el héroe en la peña de la Corza. Pasado este tiempo decidió dejar allí a Brunilda para volver a buscarla cuando hubiera castigado a todos los enemigos de su padre y reconquistado su reino.

Cruzó el mar hacia Gautlandia en medio de una violenta tempestad. Las olas chorreaban por el barco como el sudor por los costados de un caballo en la batalla. Sigfrido, erguidos en la

proa, tocaba su bocina de plata desafiando alegremente la borrasca:

—¡Aquí está Sigfrido sobre los árboles del mar! Él vencerá a las olas y vengará la muerte de los welsas.

Y a su voz amaina la tormenta y cede el oleaje.

Así llegó a la tierra de los hijos de Hunding, donde encendió una tremenda lucha con los enemigos de su estirpe, venciénolos a todos y arrebatándoles su reino.

Una noche, navegando de regreso hacia el Sur en una barca sobre el Rin, atracó Sigfrido a la puerta de un gran palacio. Era la casa del rey Gunter, el cual tenía un hermano bastardo llamado Hagen, hijo de nibelungos, y una hermana llamada Gutruna, hermosa entre las mujeres. Gunter era un joven héroe que sabía apreciar el valor, y acogió gozoso en su palacio a Sigfrido, colmándole de honores.

Pasaron muchos días divertidos en cacerías y festines, y Gunter y Sigfrido se juraron eterna amistad, haciendo gotear juntos su sangre sobre la huella del pie en señal de sagrada alianza.

Gutruna se enamoró del hijo de los welsas, que guardaba puro su corazón para Brunilda. Y un día, cegada por su amor, le preparó una bebida mágica, que hacía olvidar el pasado. Mezclada en la copa de hidromiel se la ofreció en el banquete, y al beberla, Sigfrido sintió nublarse su pasado, y de su memoria se borró el amor de

Brunilda y la promesa que los unía. De este modo Gutruna logró sus propósitos, y al día siguiente celebró sus bodas con Sigfrido, que ya no pensó más en dejar el palacio.

Pasó algún tiempo. Un día Gunter oyó hablar de una doncella encantada que vivía en la peña de la Corza rodeada de fuego y decidió ir allá a conquistarla. Sigfrido, sin acordarse de nada, le acompañó en la aventura.

Juntos llegaron a la cumbre. Gunter trató de atravesar la muralla de llamas, pero su caballo retrocedió, relinchando, espantado. Quiso repetir la prueba montado en Grane, pero el caballo de Sigfrido también se negó a avanzar bajo las piernas de Gunter. Entonces Sigfrido se ofreció a realizar la empresa por su hermano de sangre; se puso el yelmo encantado que conquistara en la cueva del dragón, y su rostro se cambió por el de Gunter. De este modo Sigfrido atravesó nuevamente las llamas y el círculo de escudos.

Brunilda, al ver avanzar al desconocido, retrocedió sorprendida, exclamando:

—¿Quién es el atrevido que atraviesa mi cerco de fuego?

—Soy el rey Gunter —respondió Sigfrido—. Prometida estás al que atraviese las llamas, y conmigo vendrás a mi palacio.

—Imposible —dijo Brunilda—. Mi corazón es de Sigfrido el welsa, cuyo retorno aguardo.

—En vano aguardas—respondió Sigfrido riendo—. El welsa se ha desposado con la hermosa Gutruna, mi hermana, y vive feliz en sus brazos.

Al oír esto, Brunilda se llenó de celos y de ira contra el perjuro, y se decidió acompañar a Gunter, meditando una venganza. Al bajar de la peña de la Corza, Gunter y Sigfrido trocaron nuevamente sus rostros, y fueron hasta el palacio sin hablar una palabra en el camino.

Sin alegría se celebraron las bodas de Gunter y Brunilda. La hermosa no podía contener su llanto, y cuanto más meditaba su venganza, más sentía crecer su amor por el rey Sigfrido. Al caer la tarde salía del palacio y caminaba llorando, cubierta de nieve y hielo, mientras Gutruna subía con su amado al lecho y cerraba en torno las cogaduras.

Tampoco Sigfrido era feliz. Cuando sus ojos se encontraban con los de Brunilda, su corazón se llenaba de pena, queriendo recordar; pero en su memoria había una laguna de nieblas. Y apartaba sus ojos de Brunilda, sobrecogido de temor.

Un día Brunilda descubrió el poder mágico del yelmo, y supo que el propio Sigfrido la había conquistado por segunda vez en figura de Gunter. Entonces, desesperada por el silencio y la ingratitud del héroe, habló a su marido, incitándole a la venganza:

—Sigfrido te ha traicionado, ¡oh Gunter! Él fue mi primer esposo, atravesando las llamas antes que tú. Tres días permaneció conmigo en la peña de la Corza, y te lo ha ocultado. He aquí su anillo, que me entregó en prenda de amor.

Gunter lloró de dolor al saber esto. Su corazón clamó venganza; pero recordó el juramento sagrado que le unía a Sigfrido: juntos habían hecho gotear su sangre en señal de alianza, y su espada no podía romper la fe jurada.

Entonces llamó a su hermanastro Hagen, hijo de nibelungos, que no había hecho alianza de sangre con Sigfrido; incitó sus instintos contra el welsa, prometiéndole el tesoro del Rin conquistado al dragón. Le enardeció con bebidas y le dio a comer carne de lobo, hasta que Hagen, salvaje y borracho, juró la muerte del héroe.

Allí en el bosque de encinas, junto al Rin, al pie de la fuente fría, donde antaño custodiaron las ninfas el tesoro de los nibelungos, allí se consumó la gran traición. Allí murió el brillante héroe del Sur.

Sigfrido llegó a la fuente cansado de la cacería, se despojó de su escudo y de su espada y se sentó a reposar junto a Grane, que pacía entre la yerba. El abejaruco le habló desde la rama de un tilo:

—Morirás joven, héroe sagrado; la traición te acecha. Tu corazón está

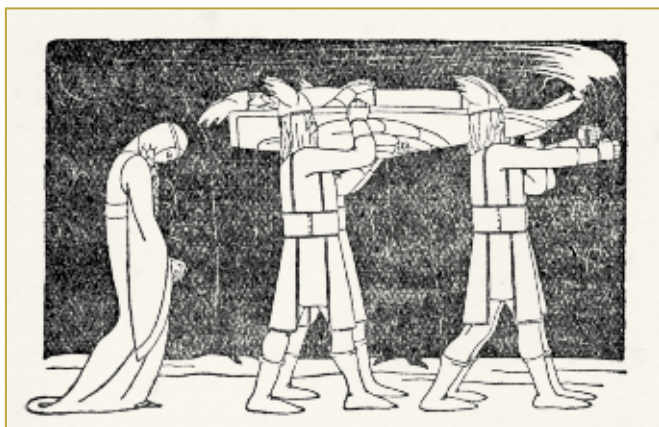
ciego por un brebaje que Gutruna te dio a beber en la copa de hidromiel. ¿No recuerdas a Brunilda, la hija de los dioses, tu esposa de tres días? Bebe de la fuente fría, Sigfrido, y tu corazón recobrará la memoria.

Sigfrido se inclinó de bruces sobre la fuente. Según bebía, sus sentidos se aclaraban. Y vio a Brunilda dormida bajo el pino, dentro de un círculo de escudos, rodeada de llamas; la vio despertarse cuando su espada le rasgó la coraza...

De pronto dos cuervos volaron sobre la fuente. Entre la sombra de la noche, saliendo del bosque, apareció Hagen, y blandiendo su lanza en el aire la lanzó contra Sigfrido, clavándosela en la espalda. La sangre del héroe tiñó la fuente y su rostro se hundió en el agua roja. Su caballo huyó, relinchando espantado, por la selva.

Los guerreros de Gunter llevaron al palacio el cadáver sagrado, tendido sobre su escudo, y alumbrando la noche con antorchas. Gutruna se retorció las manos de dolor, llenando el aire con sus gritos.

Brunilda, pálida y fría, dispuso la ceremonia fúnebre. Hizo levantar en el bosque una enorme pira de troncos



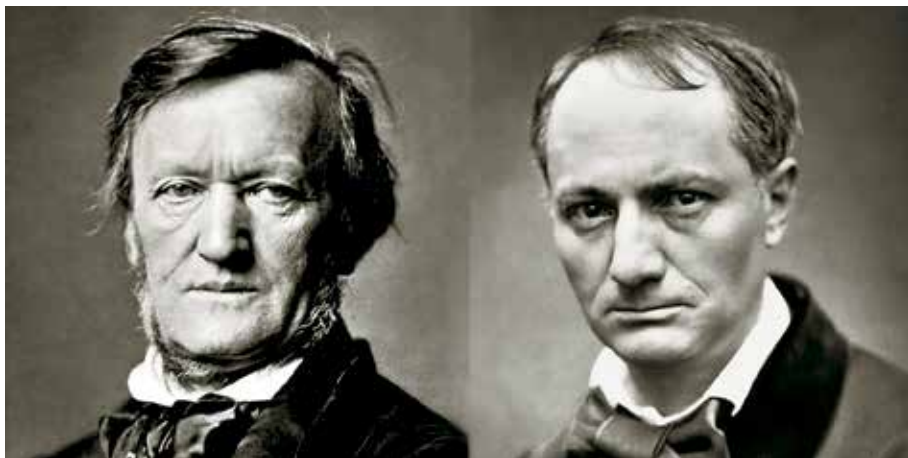
de fresno, rodeada de colgaduras y escudos; en lo alto de la pira, dividiéndola en dos mitades, puso la invencible espada de Sigfrido. Colocó a su lado el cadáver sagrado, cubierto de ricas pieles, y todos sus tesoros, y sus armas de caza y de guerra. También ella se adornó de joyas y collares. Con sus propias manos encendió una tea de resina olorosa y prendió fuego a la pira. Luego, cuando las llamas se elevaron, enrojeciendo la noche, habló a todos:

—Yo voy a morir también; así lo quiere mi amor y este anillo de los nibelungos que reluce en mi dedo. Solo a Sigfrido he amado, y no pudiendo vivir al lado del héroe, yo misma he pedido su muerte, para morir junto a él. Unidas irán al viento del bosque nuestras cenizas.

Y diciendo estas palabras se arrojó a la pira, al lado de Sigfrido. Una misma llama los consumió a los dos, separados por el filo de la espada.

CARTAS LITERARIAS (I)

CARTA DE BAUDELAIRE A WAGNER



Empezamos una nueva sección en la que compartiremos los contenidos de algunas cartas escritas por o para compositores, artistas y cantantes.

El 9 de abril de este año se celebró el 200 aniversario del nacimiento de Charles Baudelaire. A inicios de 1860, el profeta de la poesía moderna acudió al Teatro Italiano de París a escuchar fragmentos de diversas óperas de Richard Wagner: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer* y *Tristan und Isolde* dirigidos por el propio compositor. El poeta francés queda impresionado y le escribe una carta expresándole toda su admiración. El autor de *Las flores del mal* ya es por entonces un pionero de la crítica musical, avergonzado de sus compatriotas que van a la ópera a pasarlo bien y no entienden que Wagner, que un año después estrena *Tannhäuser* en el Théâtre Impérial de l'Opéra, les exija concentración, apagar las luces del teatro y no usar la ópera como pretexto para conversar en el antepalco.

Viernes 17 de febrero de 1860

Señor:

Siempre he imaginado que, por acostumbrado que esté a la gloria un gran artista, no habría de ser insensible a una felicitación sincera cuando esta felicitación fuera como un grito de agradecimiento y que, en definitiva, este grito podría tener un valor de un género singular viniendo de un francés. Es decir, de un hombre poco hecho al entusiasmo y nacido en un país donde apenas se presta más atención a la poesía y a la pintura que a la música.

Ante todo, quiero decirle que le debo el mayor gozo musical que jamás haya experimentado. A mi edad apenas atrae ya escribir a los hombres célebres y habría dudado mucho en testimoniarle por carta mi admiración si mis ojos no se tropezaran cada día con artículos indignos, ridículos, en los que se hacen todos los esfuerzos posibles por difamar su genio. No es usted, señor, el primer hombre con ocasión del cual haya tenido yo que sufrir y avergonzarme de mi país. Por fin, la indignación me ha empujado a testimoniarle mi reconocimiento. Me he dicho a mí mismo: quiero distinguirme de todos esos imbéciles.

La primera vez que fui a los Italianos a escuchar sus obras lo hice bastante mal dispuesto e incluso, lo confesaré, lleno de malos prejuicios. Mas tengo una excusa: me han embaucado tantas veces; he escuchado tanta música de charlatanes precedidos de bombo y platillo... Usted me venció inmediatamente. Lo que experimenté es indescriptible y, si me hace el favor de contener la risa, intentaré transmitirse.

Al principio me pareció que conocía aquella música y, al reflexionar más tarde, comprendí de dónde provenía este espejismo. Me parecía que aquella música era mi música y la reconocía como todo hombre reconoce las cosas que esté destinado a amar. Para cualquiera que no sea hombre de talento, esta frase sería intensamente ridícula y más escrita por un hombre que, como yo, no sabe música y cuya toda educación se limita a haber escuchado, con gran placer, es cierto, algunos bellos fragmentos de Weber y Beethoven.

El carácter que a continuación me chocó principalmente en su música fue su grandeza, aquello representaba algo grande e impulsaba a la grandeza. Después he vuelto a encontrar por doquier sus obras, la solemnidad de los sonidos grandiosos, de los aspectos grandiosos de la naturaleza y la solemnidad de las pasiones grandiosas del hombre. Y uno se siente al instante arrebatado y subyugado. Entre los fragmentos más extraños y que me aportaron una sensación musical nueva, está el dedicado a pintar el éxtasis religioso. El efecto producido por la «Entrada de los invitados» y por la «Fiesta Nupcial» es inmenso. Sentí toda la majestuosidad de una vida más amplia que la nuestra. Aún algo más: experimenté con frecuencia un sentimiento de una naturaleza harto singular, el orgullo y el gozo

de comprender, de dejarme penetrar e invadir, voluptuosidad realmente sensual, que se asemeja a la de ascender a los aires o rodar por la mar. Y la música, al mismo tiempo, respiraba orgullo por la vida. Por regla general, estas profundas armonías me parecían semejantes a esos excitantes que aceleran el pulso de la imaginación. También experimenté, en fin —y le suplico que no se ría— sensaciones que derivan probablemente del talante de mi espíritu y de mis más frecuentes preocupaciones. Por todas partes hay algo de arrebatado y de arrebatador, algo que aspira a ascender más arriba, algo de excesivo y de superlativo. Por ejemplo, y sirviéndome de un símil tomado de la pintura, supongo ante mis ojos una vasta extensión de un rojo sombrío. Si este rojo representa la pasión, veo a esta acercarse gradualmente, a través de todas las transiciones del rojo y el rosa, hasta la incandescencia de la hoguera. Se diría que es difícil, imposible incluso, convertirse en algo más ardiente y, sin embargo, una última onda viene a trazar un surco más blanco aún sobre el blanco que le sirve de fondo. Este será, si usted me lo concede, el grito supremo del alma elevada a su paroxismo.

Había empezado a escribir unas meditaciones sobre los fragmentos de «Tannhäuser y Lohengrin que escuchamos, mas hué de reconocer la imposibilidad de decirle todo.

De modo que podría continuar esta carta interminablemente. Si ha podido usted leerme, se lo agradezco. No me queda nada que agregar sino unas pocas palabras. Desde el día en que escuché su música me digo sin cesar, sobre todo en los momentos bajos: «Si al menos pudiera escuchar esta tarde un poco de Wagner...» Existen, sin duda otros hombres en la misma situación. En definitiva, debería sentirse satisfecho con el público, cuyo instinto ha resultado bien superior a la mala ciencia de los periodistas. ¿Por qué no da unos cuantos conciertos más añadiendo fragmentos nuevos? Nos ha hecho conocer el aperitivo de unos gozos desconocidos; ¿tiene usted derecho a privarnos del resto?... Una vez más, señor, le doy las gracias; usted me ha restituido a mí mismo y a lo elevado, en un momento bajo.

Charles Baudelaire

No le adjunto mi dirección, no vaya a creer que tengo algo que pedirle.

NOCHES DE ESTRENO (I)

ESTRENO DE *TANNHÄUSER* EN PARÍS (13 DE MARZO DE 1861), POR CHARLES BAUDELAIRE

Comenzamos una nueva sección en la que compartiremos las críticas y comentarios a históricas veladas de estrenos de óperas que, por una u otra razón, tuvieron una gran repercusión en la sociedad de su momento.

El estreno de *Tannhäuser* en Théâtre Impérial de l'Opéra de París desencadena un escándalo similar al del drama *Hernani* de Victor Hugo, tres décadas antes. En ambos casos, dos concepciones opuestas del espectáculo escénico se enfrentaban; si en la famosa «batalla de *Hernani*» se oponían clásicos y románticos, en la «batalla de *Tannhäuser*» se enfrentaban los partidarios de la ópera concebida como entretenimiento, hostiles a toda tentativa de renovación, y el representante de la ópera concebida como un «arte total», es decir, Wagner.

Baudelaire publica en *La Revue européenne* su estudio «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris» (1 de abril de 1861). Ha pasado un año desde que enviara la misiva de agradecimiento... En el postfacio, publicado en folleto aparte unos días más tarde, evoca la catastrófica recepción de *Tannhäuser* durante su estreno y se confirma la confianza en un reconocimiento futuro de la estética wagneriana. El éxito esperado por Wagner y sus partidarios no se produce, y la ópera será representada solamente dos veces más (18 y 24 de marzo), en vez de las 20 previstas, siempre en medio del caos y la confusión.

Más allá de la crónica pintoresca de un momento histórico, se encuentra la eterna oposición entre la tradición y el cambio. Tanto Wagner como Baudelaire son partidarios de una nueva estética, y la lucha por la modernidad es por lo tanto el hilo conductor que une la propuesta wagneriana y la reflexión baudelairiana.

«¡Ya tenemos la prueba! ¡La música del porvenir está enterrada!», exclaman con gozo todos los reventadores y pandilleros. «¡Ya tenemos la prueba!», repiten los estúpidos del folletín. Y todos los bobos les responden a coro y con toda ingenuidad: «¡Ya tenemos la prueba!»

Efectivamente, se ha realizado una prueba que se repetirá sus buenos miles de veces antes del fin del mundo; y

es que, en primer lugar, toda obra grande y seria no puede tener cabida en la memoria de la humanidad ni ocupar su lugar en la historia, sin provocar vivas protestas; además, que diez testarudos pueden, con la ayuda de sus agudos silbidos, desconcertar a los actores, vencer la buena disposición del público y sobrepasar incluso con sus protestas discordantes la voz inmensa de una orquesta aunque esta voz fuera



El Théâtre Impérial de l'Opéra de París en 1861.

igual en potencia a la del Océano. Por último, se ha puesto en evidencia un problema de lo más interesante, el que un sistema de venta de localidades que permite abonarse por un año, crea una especie de aristocracia que puede, en un momento dado, por un motivo o un interés cualquiera, excluir al público en general de toda participación en el enjuiciamiento de una obra. Si se adopta en otros teatros, en la *Comédie Française*, por ejemplo, el mismo sistema de venta, podremos ver cómo allí se producen los mismos peligros y los mismos escándalos. Una sociedad restringida podrá arrebatar al innumerable público de París el derecho a enjuiciar una obra, que pertenece a todos.

Los que creen haberse desembarazado de Wagner, se contentan demasiado aprisa; podemos asegurárselo. Les insto vivamente a que celebren con menos alborozo un triunfo que, por lo demás, no es muy honroso e incluso a que se armen de resignación para el porvenir. En realidad, apenas se perciben del juego

basculante de los asuntos humanos, del flujo y el reflujo de las pasiones. Ignoran asimismo con qué paciencia y qué terquedad dota siempre la Providencia a aquellos a los que inviste con una función. Hoy, la reacción ya está iniciada; nació el mismo día en que la mala voluntad, la estupidez, la rutina y la envidia coaligadas intentaron enterrar la obra. La inmensidad de la injusticia cometida ha dado nacimiento a mil simpatías, que ahora se muestran por todas partes.

A las personas alejadas de París, a las cuales fascina e intimida este cúmulo monstruoso de hombres y de piedras, la inesperada aventura del drama de *Tannhäuser* ha de presentarseles como un enigma. Sería fácil explicárselo por la coincidencia desafortunada de varias causas, algunas de las cuales son ajenas al arte. Declaremos en seguida la razón principal, dominante: la ópera de Wagner es una obra seria, que exige una atención sostenida; puede imaginarse la cantidad de probabilidades en contra que esta condición implica en un país en el que la tragedia antigua triunfaba sobre todo por las facilidades que ofrecía de distracción. En Italia, durante los intervalos del drama (al que la moda no prescribe aplausos), se toman sorbetes y se cuentan chismes; en Francia, se juega a las cartas. «Es usted un impertinente si quiere obligarme a prestar a su obra una atención continua», exclama el abonado recalcitrante, «lo que quie-

ro que me proporcione es un placer digestivo más que una ocasión de ejercitar mi inteligencia.» A esta causa principal hay que añadir otras que hoy resultan conocidas de todo el mundo, al menos en París. Una orden imperial, que tanto honra al príncipe y por la que se le puede felicitar sinceramente –creo yo– sin ser acusado de cortedad, ha rebelado contra el artista a muchos envidiosos y a muchos de esos bobos que creen demostrar su independencia ladrando al unísono. El decreto, que acababa de conceder ciertas libertades al periodismo y a la expresión, abría paso a una turbulencia natural, mucho tiempo reprimida, que se ha echado, como un animal loco, sobre el primero que pasaba. Y el primero que pasó fue el *Tannhäuser*, autorizado por el jefe del Estado y protegido abiertamente por la mujer de un embajador extranjero. ¡Admirable ocasión! Toda una sala francesa se ha divertido durante varias horas con el dolor de esta mujer y –esto es menos conocido– la misma Madame Wagner fue insultada durante una de las representaciones. ¡Prodigioso triunfo!

Una puesta en escena más que insuficiente, llevada a cabo por un antiguo director de vodevil (¿os figuráis *Los Burgraves* puesta en escena por Clairville?); una ejecución blanda e incorrecta por parte de la orquesta; un tenor alemán, en el que se ha-



Cartel del estreno de *Tannhäuser* en París.

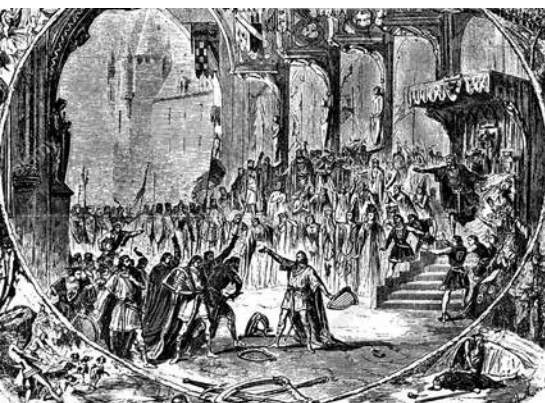
bían fundado las mayores esperanzas, que se pone a cantar fuera de tono con una frecuencia deplorable; una Venus adormecida, vestida con un atado de guiñapos blancos y que no daba más la impresión de descender del Olimpo que de haber nacido de la imaginación trastornada de un artista medieval; todas las butacas, durante dos representaciones, a merced de una muchedumbre de personas hostiles o, cuanto menos, indiferentes a cualquier aspiración ideal, todo esto debe igualmente tomarse en consideración. Solo mademoiselle Sax y Morelli (y esta es la ocasión de felicitarles) hicieron frente a la tempestad. No sería justo alabar solo su talento; hay también que elogiar su bravura. Solo ellos resistieron al desconcierto; permanecieron sin cesar un instante fieles al compositor. Morelli, con esa admirable versatilidad italiana, se adaptó humildemente al estilo y al gusto del autor, hasta el punto de que las personas que han

tenido a menudo ocasión de apreciar su trabajo aseguran que tal docilidad le ha aprovechado y que jamás había tenido día más afortunado que en el personaje de Wolfram. ¿Y qué podemos decir de Niemann, de sus debilidades, de sus desmayos, de sus rabietas de niño malcriado; qué podemos decir nosotros, que hemos asistido a verdaderas tempestades teatrales en las que hombres como Frédérick y Rouvière, y el mismo Bignon (aunque menos autorizado por la celebridad), desafiaban abiertamente al error del público y actuaban con tanto mayor celo cuanto más injusto era este y no dejaban de hacer causa común con el autor? Por último, la cuestión del ballet, elevada a la altura de una cuestión vital y venteada durante varios meses, no contribuyó poco al alboroto. «¡Una ópera sin ballet! ¿Qué es eso?», decía la rutina. «¿Qué es esto?», decían los entretenedores de jovencitas. «¡Tenga cuidado!», le decía al autor el ministro alarmado. A guisa de consolación, hicieron deambular por la escena regimientos prusianos en falda corta con los gestos mecánicos de una escuela militar; y una parte del público, al ver todas aquellas piernas y desilusionada por lo malo de la puesta en escena, decía: «Vaya un mal ballet y una música en absoluto adecuada para la danza.» El buen sentido aconsejaba responder: «Es que no es un ballet, sino que debería ser una bacanal, una orgía, como indica la música y como en ocasiones ya han sabido representar

en la Porte-Saint-Martin, en el Ambigu, en el Odeon, e incluso en teatros inferiores, pero como no podría figurar en la Ópera, que no sabe hacer nada de nada. De la misma forma, la simple incapacidad de los maquinistas y no una razón literaria, es la que ha exigido la supresión de todo un cuadro (la nueva aparición de Venus).

Que los hombres que pueden permitirse el lujo de tener una amante entre las bailarinas de la Ópera deseen que se saquen a la luz con la mayor frecuencia posible los talentos y bellezas de su posesión, no cabe duda que es un sentimiento casi paternal que todo el mundo comprende y excusa fácilmente; pero que ellos mismos, sin importarles la curiosidad general ni los placeres del otro, imposibiliten la ejecución de una obra que les disgusta porque no satisface las exigencias de su protectorado, eso es ya intolerable. Guardaos vuestro harén y conservad religiosamente sus tradiciones; pero haced que nos concedan un teatro en el que aquellos que no piensan como nosotros puedan hallar placeres más acomodados a su gusto. Así nos veremos desembarazados de vosotros y vosotros de nosotros y todos quedaremos contentos.

Se contaba con arrebatarse a estos rabiosos su víctima presentándola en domingo; es decir, un día en que los abonados del Jockey Club abandonan de grado la sala a una multitud que goza así de los sitios libres y de su ocio. Pero ya ellos se habían hecho



Escenografía del acto 2º, estreno de París, 13 de marzo de 1861, grabado de Alphonse de Neuville.

este justo razonamiento: «Si dejamos que hoy tenga éxito, la administración tendrá con ello pretexto suficiente para imponernos la obra treinta días.» Y volvieron a la carga armados de pies a cabeza con toda clase de instrumentos homicidas adecuados al caso. El público, el público entero luchó durante dos actos y, en su buena voluntad duplicada por la indignación, aplaudían no solo las bellezas irresistibles, sino incluso los pasajes que le sorprendían y le desconcertaban, sea porque estuvieran oscurecidos por una ejecución confusa, sea porque exigiesen, para ser apreciados, de un recogimiento imposible. Pero estas tempestades de cólera y entusiasmo provocaban inmediatamente una reacción no menos violenta y que exigía mucho menos esfuerzo en sus oponentes. Aquel mismo público entonces, esperando que los alborotadores recompensarían su masedumbre, callaba, deseaban-

do ante todo conocer y juzgar. Pero unos cuantos silbidos persistieron con coraje, sin motivo y sin interrupción; el admirable recitado del viaje a Roma no se escuchó (¿llegó a cantarse?, ni siquiera lo sé) y todo el tercer acto se vio sepultado por el tumulto.

En la prensa, ninguna resistencia, ninguna protesta a excepción de la de Franck Marie en *La Patrie*. Berlioz ha evitado expresar su opinión; valentía negativa. Felicitémosle por no haberse sumado a la universal injuria. Y, a partir de entonces, un inmenso torbellino de imitaciones ha arrastrado a todas las plumas, ha hecho delirar a todas las lenguas, como ese espíritu singular que realiza alternativamente en las multitudes milagrosas de valor y de cobardía, la valentía colectiva y la bajeza colectiva, el entusiasmo francés y el pánico galo. El *Tannhäuser* ni siquiera se había escuchado.

También las quejas abundan hoy por todas partes; todos quisieran ver la obra de Wagner y todos denuncian la tiranía. Pero la administración ha humillado la cabeza ante un puñado de conspiradores y devuelve el dinero que ya se había pagado por las siguientes representaciones. De modo que lo que vemos (espectáculo inaudito, si es que aún puede existir uno más escandaloso que este, al que acabamos de asistir) es a una dirección derrotada que, pese al estímulo del público renuncia a continuar unas representaciones de lo más fructíferas.

Parece, por lo demás, que la desventura se propaga y que ya no se considera al público como juez supremo en materia de representaciones escénicas. En el mismo momento en que escribo estas líneas, me llega la noticia de que un hermoso drama, admirablemente construido y escrito en un estilo excelente, va a desaparecer al cabo de unos pocos días de otra escena en la que se había presentado, entre el escándalo y pese a los esfuerzos de cierta casta impotente que antaño se llamara clase letrada y que hoy es inferior en inteligencia y en delicadeza a un público de puerto de mar. En verdad, muy loco ha de ser el autor para creer que estas gentes se inflamarían con algo tan impalpable, tan gaseiforme como el honor. Todo lo más, son capaces de enterrarlo.

¿Cuáles son las misteriosas razones de esta expulsión? ¿El éxito dificultaría las operaciones futuras del director? ¿Habrán forzado su voluntad o violentado sus intereses ininteligibles, consideraciones oficiales? ¿O bien hay que suponer algo monstruoso; es decir, que un director puede fingir, para hacerse valer, que desea buenos dramas para una vez alcanzada su finalidad, volver a toda prisa a su gusto verdadero, que es el de los imbéciles, evidentemente el más productivo? Lo que es aún más inexplicable es la debilidad de los críticos (algunos de los cuales son poetas), que miman a su principal enemigo y que si alguna

vez, en un acceso de valentía pasajera, condenan su mercantilismo, no cesan por ello de estimular su comercio con toda clase de complacencia.

En medio de todo este tumulto, y ante las deplorables payasadas del folletín, que me ruborizaban como a un hombre delicado una suciedad cometida en su presencia, una idea cruel me obsesionaba. Recuerdo cómo, pese a que siempre haya ahogado cuidadosamente en mi corazón ese patriotismo exagerado cuyas emanaciones pueden obnubilar al cerebro, me ha sucedido en ciertas cosas remotas, en tertulias compuestas de los elementos humanos más diversos, haber sufrido horriblemente cuando escuchaba voces (equitativas o injustas, qué importa) que ridiculizaban a Francia. Todo el sentimiento filial, filosóficamente reprimido, explotaba entonces. Cuando un deplorable académico se atrevió a colar, hace algunos años, en su discurso de recepción, un juicio sobre el genio de Shakespeare, a quien llamaba familiarmente el viejo *Williams* o el bueno de *Williams* –juicio en verdad digno de un portero de la *Comédie Française*–, sentí estremecido el daño que ese pedante sin ortografía iba a infligir a mi país. Efectivamente, durante varios días, todos los diarios ingleses se burlaron de nosotros de la manera más desconsoladora. Para quien les prestara oídos, los literatos franceses no conocían siquiera la ortografía del nombre de Shakespeare;



Tumulto en las calles de París provocado por el estreno de *Tannhäuser* (13 de marzo de 1861).

nada comprendían de su genio y la embrutecida Francia no conocía más que dos autores, Ronsard y Alexandre Dumas hijo, *los poetas favoritos del nuevo Imperio*, añadía el *Illustrated London News*. Ved cómo la aversión política es combinada con el patriotismo literario desmesurado .

Pues bien, durante los escándalos suscitados por la obra de Wagner yo me decía: «¿Qué pensará Europa de nosotros, y qué se dirá de París en Alemania? He ahí un puñado de camorristas que nos deshonran colectivamente» Pero no, no ha de ser así. Yo creo, yo sé, yo juro que entre los literatos, los artistas e incluso entre los hombres de mundo aún existe un buen número de personas bien educadas y justas y cuyo espíritu se halla siempre liberalmente abierto a las novedades que se le ofrecen. Alemania se equivocaría si pensara que París no está poblado sino de truhanes que se suenan con los dedos para secárselos en las espaldas de un gran hombre que pasa. Una suposición

tal no sería totalmente imparcial. Como ya he dicho, la reacción despertada aquí y allá, testimonios de simpatía inesperados vienen a estimular al autor para que persevere en su destino. De continuar así las cosas, es presumible que muchos pesares puedan próximamente consolarse y que *Tannhäuser* reaparecerá, aunque en un lugar en el que los abonados de la ópera ya no tendrán interés en perseguirlo.

La idea, en fin, ya está lanzada, la brecha abierta y esto es lo importante. Más de un compositor francés querrá aprovechar las ideas salutíferas expuestas por Wagner. Por poco tiempo que su obra haya permanecido al alcance del público, la orden del Emperador, a la que debemos el haberla escuchado, ha supuesto una contribución al espíritu francés, espíritu lógico amante del orden, que recuperará fácilmente su andadura. Durante la República y el primer Imperio, la música se había elevado hasta unas alturas que hicieron de ella, por defecto de una Literatura amilanada, una de las glorias de aquellos tiempos. ¿Acaso impulsaba ahora al jefe del segundo Imperio la mera curiosidad por escuchar la obra de un hombre del que hablaban nuestros vecinos, o una idea más patriótica y de más amplias miras? En cualquier caso, su sola curiosidad nos habría resultado a todos provechosa.

8 de abril de 1861
«Unas palabras más»
Publicado en folleto

TERESA BERGANZA: UNA VIDA DEDICADA AL CANTO

CONVERSACIÓN DE TERESA BERGANZA CON JUAN ÁNGEL VELA DEL CAMPO

FOTOGRAFÍA DE MIGUEL BALBUENA



MINERVA – Revista del Círculo de Bellas Artes– Nº 32 – 2019

En noviembre de 2018 la mezzosoprano Teresa Berganza recibió la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, en reconocimiento a una fructífera carrera que ha durado más de medio siglo. Su arte, definido por una voz portentosa y una musicalidad completa, la ha llevado a trabajar con los más prestigiosos directores de orquesta, entre ellos, Alberto Zedda, quien la calificó como la mejor cantante rossiniana del siglo XX. Su aportación a la ópera en los papeles de Cherubino (Las bodas de Fígaro), Rosina (El barbero de Sevilla) o Angelina (La Cenerentola) le han valido el premio a la trayectoria profesional de los International Opera Awards 2018. En el coloquio posterior al homenaje del Círculo de Bellas Artes, conducido por Juan Ángel Vela del Campo, Berganza recuerda cómo fueron sus inicios y repasa algunos momentos destacados de su carrera y de su vida.



Juan Ángel Vela del Campo.—Quería hacer un recorrido por algunos aspectos de Teresa Berganza y comenzar diciendo que me parece que ha tenido dos padres protectores, dos músicos protectores más bien. Uno de ellos ha sido Mozart, a quien su propio padre, que le contagió desde los seis años la pasión por la música, le enseñó a tocar al piano. El segundo ha sido Rossini. El enlace rossiniano de Teresa Berganza nació en Madrid con su profesora de música, Lola Rodríguez de

Aragón, que le dijo que estudiara el dueto de *El barbero de Sevilla* hasta el más mínimo detalle y que, cuando lo dominase de la forma que ella lo domina, se le abriría el mundo. Teresa, ¿Mozart y Rossini son verdaderamente tus padres protectores?

Teresa Berganza.—Lola descubrió que a mi voz le iba muy bien Rossini y que yo le iba muy bien a su música, y me puso a estudiarlo. Lo primero que me dijo fue que aprendiera el dueto de

«Dunque io son?» de *El barbero de Sevilla*. Me tuvo casi un año haciendo ejercicios para enseñarme a cantar y darme una técnica, que, por cierto, fue la de Manuel García, cuya existencia parecen haber descubierto repentinamente hace un par de años, aunque nosotras ya estudiábamos con su libro; lo había traído mi maestra de Inglaterra. Con lo cual, ahí están Manuel García y Rossini. No está mal para aprender a cantar.

Ya a Mozart me lo descubrió mi padre, sí: yo tocaba la *Sonata en do mayor* con un solo dedo, muy despacito, y cuando mi padre se iba a trabajar la estudiaba sola para que, cuando volviese, viera que había practicado y que me la sabía bien. Así que el día que la pude tocar con las dos manos me pareció una maravilla. Aunque mi padre era muy wagneriano, lo primero que me enseñó fue Mozart, y mi maestra, Rossini.

Juan Ángel Vela del Campo.—Tú naciste en el número trece de la calle San Isidro Labrador. Número que coincide con el día en que murió Rossini. El trece de noviembre de 2018 se cumplieron ciento cincuenta años de su fallecimiento... Hay un detalle de tu libro *Flor de soledad y silencio*. Meditaciones de una cantante que me impresionó mucho, y es que todas las semanas tu padre te llevaba al Museo del Prado y en esas visitas te contagió la afición musical.

Teresa Berganza.—Mi padre era un ser excepcional. Nació en una familia de trabajadores; eran trece hermanos,

de los cuales debieron de morir unos ocho. La madre se quedó viuda y los hijos tuvieron que ir a internados. Mi padre tuvo la suerte de ir a uno donde le enseñaron música. Le gustaba mucho y aprendió solfeo. ¡Cómo me enseñó a mí solfeo! Con el piano cerrado, porque decía que yo tenía muy buen oído y que me agarraba a los acordes. Le gustaba tocar el piano. Luego, cuando hizo la mili, también tocaba la trompa y el clarinete...

Hay una historia muy bonita, que os voy a contar. Mi padre y mi madre eran un ejemplo de amor. Por eso para mí el amor es tan importante: si no existe el amor, no existe nada, ni en la música, ni en la pintura, ni entre los seres humanos, ni entre los animales y los seres humanos... Mis padres se amaban, se respetaban y se amaron hasta el último día, hasta la muerte. Ese fue el ejemplo que recibimos de ellos. El caso es que a mi madre se le murió un tío en Toledo (ella siempre decía que era de Madrid, pero mi abuelo y mi abuela eran de Toledo). Ese tío tenía dinero y a ella le tocó una parte. ¿Sabéis lo que hizo con ese dinero? Comprarle un piano a mi padre. Me parece tan bonito... No compró una cómoda para la casa, no se compró un abrigo o una sortija. Le compró un piano a mi padre, que era lo que él más quería. Con lo cual, desde que nació he oído tocar el piano en mi casa. Ese era el piano del amor. Ahora lo tiene mi nieta, que

hoy me ha acompañado; el piano de su abuelo, en el que he estudiado yo.

Juan Ángel Vela del Campo.—Quizá de esa relación familiar te viene ese cariño que tienes por tus tres hijos y por tus nietos.

Teresa Berganza.—Los adoro. Desde el momento que pensé que quería tener hijos, los quería para tenerlos como las gallinas cluecas, debajo del ala, para quererlos siempre, achucharlos, darles un beso antes de irme a la cama, llevármelos por ahí como los... No sé por qué decimos «como los gitanos», quizá porque los gitanos suelen ir juntos, en familia. Entonces yo me llevaba a mi padre, a mi madre, a los tres niños, a la niñera...

Unas Navidades me fui a Nueva York. Cantaba *El barbero de Sevilla* en el Metropolitan y no quería dejar a los niños solos, pero tampoco quería dejar de cantar, así que me los llevé. Había cantado seis conciertos y cinco representaciones de *El barbero*. Y aunque en Estados Unidos pagaban muy bien, ¿sabéis cuánto llevaba en el bolsillo cuando me subí al avión de vuelta? Cien dólares. Pero valió la pena. Mis hijos pasaron las Navidades en Nueva York, las niñas conocieron a la Barbie, que aquí todavía no había llegado. Visitaron la ciudad, fueron a sitios maravillosos, al teatro, oyeron óperas estupendas...

Esa ha sido mi vida. A veces he tenido que renunciar a mis hijos por la carrera y a la carrera por mis hijos. Pero creo que encontré un cierto



La Rosina ideal de *El barbero de Sevilla*, en la famosa grabación de Claudio Abbado (1971).

equilibrio. No sé lo que piensan ellos, porque no me lo dicen nunca, pero yo creo que ha ido muy bien la cosa. Son chicos muy buenos y están muy bien educados, son trabajadores y sensibles y quieren mucho a su madre, con lo cual no lo he debido de hacer muy mal, ¿no?

Juan Ángel Vela del Campo.—Bueno, pasaste la prueba de Rossini, del dueto, y te fuiste por esos mundos. Cruzaste los Pirineos y estuviste veinticinco años, más o menos, fuera de España.

Teresa Berganza.—Sí, pero había debutado antes de pasar los Pirineos. La actuación en el festival de Aix-en-Provence fue un boom enorme y salió en todas partes. A ellos les encantaba decir que la española, la mezzosoprano española, había debutado allí. Pero yo debuté en Italia, en una película maravillosa en blanco y negro: *L'italiana in Algeri*. Era como las

películas mudas, pero cantábamos. En esa época canté una *Cenerentola* en el Teatro Real del Palacio de Nápoles. También *Dido y Eneas*, cuatro días después de casarme. Me casé por la mañana en Roma y por la tarde me fui a ensayar a Turín. No podía dejar un ensayo de *Dido y Eneas*, me hacía una ilusión enorme. Y cuando llegué le dije al maestro Rossi: «Buonasera, sono Teresa Berganza». «¿Usted es Teresa Berganza? ¡Ay, pero qué jovencita y qué pequeñita es!», me dijo. Y yo le contesté: «Y qué se ha creído usted, ¿por qué tengo que ser vieja?». Y el maestro me preguntó qué hacía allí si me había casado aquella mañana. «Porque estoy mejor aquí que con mi marido», le dije [risas]. Le pareció que estaba trastornada, pero a mi marido lo tenía todos los días y yo quería cantar *Dido y Eneas*.

Así que justo antes de Aix-en-Provence hice todo eso. Creo que hasta hoy nunca lo he dicho, pero mi debut internacional fue en Italia.

Juan Ángel Vela del Campo.—Luego ya, en Aix-en-Provence, la consagración total, porque después del Rossini italiano compensaste con Mozart, ¿no?

Teresa Berganza.—He trabajado mucho, porque antes de eso había hecho una *tournée* de recitales en Italia para las Juventudes Musicales. En 1955-1956, las Juventudes Musicales funcionaban de maravilla en Madrid y nos ayudaban muchísimo a los jóvenes. Hice un recital con Félix Lavi-

lla. Ahí le conocí y de ahí salió todo, hasta tres hijos [risas]. Entonces, había un congreso internacional de Juventudes Musicales y me pidieron que hiciera un recital de música española: Falla, Toldrá, Guridi... He debido de tener bastante suerte, porque vinieron los presidentes de las Juventudes Musicales de Canadá, Estados Unidos, Francia, Suiza. Todos me decían: «¿Quiere usted venir a hacer unos conciertos?». Y yo: «Bueno, pues no sé». ¡Era una inconsciente! De repente vino una señora de ojos claros, con un estilo increíble, y me preguntó si quería hacer un *tour* por Italia para las Juventudes Musicales. Le dije que sí, porque pensé que Italia era el país más importante para un cantante. El día que canté en Milán, al terminar el concierto, vino otra señora también muy estilosa, por eso me encantan los italianos y las italianas. Era la señora Finzi, la *mánager* más importante de entonces, y me propuso cantar en la Scala. Te puedes imaginar, lo menos que podía esperar yo en la vida. Le dije: «Pues no sé, no conozco la partitura. Si me la trae usted, cuando la lea, le puedo decir si lo puedo cantar o no». Fíjate, le contesté a la Scala que no sabía. Al día siguiente tenía la partitura. Lo podía cantar y debuté en la Scala. Así, por las buenas, sin más esfuerzo.

He trabajado mucho, mucho. He tenido una muy buena técnica, gracias a mi maestra, que me ha ayudado siempre, hasta el último momento

de su vida. Me he rodeado de músicos muy buenos; un marido como Félix Lavilla no lo tiene cualquiera. También he trabajado con Julio Alexis, que hoy nos acompaña. Siempre me ha gustado hacer música con los buenos músicos...

Antes, cuando me habéis presentado, me he quedado asombrada: yo no sabía que había trabajado tanto, que había cantado tanto, ¡ni que había grabado ciento ochenta discos! No sé cuándo, debió de ser por la noche... ¡Son muchos! Lo que pasa es que no lo cuento en los telefonitos que hay ahora ni voy a la tele a contarlo, pero he hecho muchas cosas. ¡Ciento ochenta discos, estoy como los del pop!

Juan Ángel Vela del Campo.—Y creo que unos cincuenta, o más, son de zarzuela, ¿no?

Teresa Berganza.—Puede ser, sí. En la zarzuela empecé diciendo una frase y luego, un día, se puso mala la cantante que hacía el papel de la Beltrana en *Doña Francisquita*. Yo cantaba en el coro y Ataúlfo Argenta me dijo que me aprendiera esa parte porque había que terminar el disco. Y canté la Beltrana, que no la volví a cantar porque para mí era demasiado dramática. Aunque en el disco aparece el nombre de otra señora, la Beltrana soy yo.

Seguí con papeles pequeños hasta llegar a todo el repertorio de zarzuela, que me encanta. Después hice dos discos de arias de zarzuela con la

English Chamber Orchestra, dirigida por Enrique García Asensio. Para mí son estupendos, porque le dieron a la zarzuela la categoría que se le puede dar a Mozart, o a uno de los grandes, que es lo que hay que darle, es la categoría que se merece.

Juan Ángel Vela del Campo.—Una pregunta indiscreta: ¿cómo fue tu convivencia con Maria Callas?

Teresa Berganza.—Preciosa. Aunque la llegada... En Nueva York perdí el avión que debía llevarme a Dallas, así que tuve que pasar allí una noche. Me habían dicho que fuera bien arreglada, porque era mi debut allí y porque estaba la Callas, así que había llevado un sombrero muy mono y un traje. Al llegar al hotel lo guardé pensando que en Dallas ya no me iba a recoger nadie y me puse unos pantalones y una chaqueta. Y cuando salí del avión vi que estaba lleno de flashes de fotógrafos, de cámaras de televisión... Así que ya no me pude presentar como la española mona y bien vestida.

Callas me recibió como reciben las grandes. Fuimos al ensayo. Cuando la saludé con un «Buenos días, señora Callas», ella me dijo que la llamara Maria, que la tutease. Yo quería morirme, porque no podéis saber lo que es para una criatura de veinticinco años que llega por primera vez a Estados Unidos encontrarse con Maria Callas y que la coja de la mano y le diga que la llame Maria... Me dan escalofríos

de pensarlo. Yo no podía llamarla Maria, me costaba mucho, pero al final lo hice. Entonces empezamos los ensayos y le pedí que me corrigiera lo que fuera. Aquello era el sueño de mi vida, nunca había pensado que iba a cantar con Maria Callas. Ella me dijo: «A lo mejor tengo que aprender yo algo de ti». Para que veáis cómo era Maria Callas... En ese momento casi me muero, me desmayo y desaparezco del universo.

En aquella época, no existían las lentillas y ella, que veía muy mal, llevaba unas gafas enormes —la habréis visto en las fotos—, de culo de vaso. La escenografía era de un arquitecto griego buenísimo, y había un templo arriba y unas escaleras que ella tenía que bajar deprisa. ¿Y sabéis lo que hacía? A las nueve de la mañana se iba a ensayar con unas zapatillas de bailarina. Y bajaba las escaleras sin gafas, primero despacio, luego más deprisa y más deprisa... Era impresionante ver a aquella mujer bajando las escaleras corriendo, hasta que se ponía delante de la escena. Cuando llegaba abajo, como una furia, decía algo como «I miei figli». Aquello era impresionante, te rompía el alma... Esa era Maria Callas. Cuando dicen que era una caprichosa... ¡Nada de eso! Era una trabajadora, una entregada, una apasionada. Era algo que no ha sido nadie, y para mí fue el ejemplo más grande que tuve.

El día del estreno canté mi aria, que tampoco es un aria como para lu-



Teresa Berganza y Maria Callas en la *Medea* de Dallas de 1948.

cirse, pero tiene un agudo al final y les encantó. Y yo terminaba, apoyada con una mano en el hombro de Maria Callas, pero dando la espalda al público y ella mirando al público. Me aplaudieron mucho. Me temblaban las piernas, me temblaba todo y seguía agarrada a ella, inmóvil. Y me dice al oído: «Date la vuelta que esos aplausos son para ti». Y yo le digo: «No, delante de ti yo no recibo aplausos». Ella insistía: «Date la vuelta que esos aplausos son para ti». Y yo, agarrada al hombro: «Que no, que yo no me vuelvo». Me cogió de los hombros, me dio la vuelta y me puso delante de ella. Y dieron una ovación

que naturalmente no era solo para mí, era para esa señora, esa grande de las grandes que puso a una niñita delante de ella para que recibiera los aplausos. Así era Maria Callas, la gran Maria Callas. Por eso era grande, porque era generosa, porque era maravillosa.

Juan Ángel Vela del Campo.—También conociste a Karajan, ¿era igual que Callas?

Teresa Berganza.—No, no, para nada. El caso es que acabamos siendo muy amigos y nos quisimos mucho, pero el primer día no le gusté, no sé por qué. Fui a la ópera de Viena a cantar *Las bodas de Fígaro* en sustitución de Christa Ludwig, que estaba embarazada. En la compañía estaban Elisabeth Schwarzkopf, Fischer Dieskau, los que cantaban en aquella época *Las Bodas de Fígaro*, y se lo conocían maravillosamente todos. No me daban ensayos y me dijeron que podía ensayar con el ayudante de Karajan, pero yo dije que quería ensayar con Karajan. Como el maestro no estaba, les dije que me llamaran cuando viniera. Fíjate, qué inconsciente he sido. «Si no viene Karajan yo no ensayo». Eso no se puede hacer si tienes veintiséis años y te llamas Teresa Berganza. Pero lo hice y, claro, el maestro fue al ensayo. En el primer ensayo estaban todos los grandes. A mí me palpitaba el corazón que me moría. Allí me sentía tan pequeñita, la españolita que sale de la calle San Isidro y está con esos monstruos. Y canto el aria «Non so piú cosa son



Teresa Berganza canta Cherubino en *Las bodas de Fígaro* de Amsterdam en 1961.

cosa faccio». Y cuando termino me dice el guapo del Karajan, porque era guapo: «Bien, bien, pero musicalmente, esto no está bien». Otra vez, imprudente, le dije: «Maestro, me puede decir lo que quiera, que no le gusta mi voz o cómo canto, pero musicalmente soy más música que usted y que todos estos». Estuve sin cantar en la ópera de Viena quince años: me castigó, pero luego me vino a pedir perdón al Metropolitan porque quería tenerme como Cherubino. Y eso lo llevo como un trofeo, esos son premios en la vida. Yo, que me había pasado la vida tocando el piano y estudiando solfeo y, si era algo, era música, no podía consentirle ni a Karajan que me di-

jera que musicalmente no estaba bien. Pero luego canté con él y nos quisimos, aunque siempre pensé que era una rebelde, un día me lo dijo.

Juan Ángel Vela del Campo.—Es que eras una rebelde... Con el que siempre has tenido una relación de amor absoluta, entre los directores de orquesta, ha sido con Claudio Abbado.

Teresa Berganza.—Sí, primero la tuve con Carlo Maria Giulini, porque fue el primer maestro que me dirigió en las grandes óperas. Figúrate lo que era encontrarte con él: yo me sentía siempre como una mosca, insignificante ante esos personajes tan enormes. Así que era todo ojos, oídos y olfato.

Con Claudio fue maravilloso, casi no teníamos que hablar. Yo sabía qué quería cuando me miraba, le entendía perfectamente... La primera ópera que hicimos fue *La Cenerentola*, con Jean-Pierre Ponnelle, en Florencia. Luego, *L'italiana in Algeri* y *El barbero de Sevilla*. Después llegó el momento de la *Carmen*. Aquello fue maravilloso; la estudiamos juntos. Al contrario de lo que dicen, *Carmen* no es una españolada, han querido y han hecho una españolada de ella, pero no lo es.

El señor Bizet vivía muy cerca de la hermana de María Malibrán, la Pauline Viardot, allí en Bougival, donde todavía hoy viven unas tataranietas de una amiga de la Viardot que dicen



Teresa Berganza (Carmen) y José Carreras (Don José) cantan *Carmen* en la Royal Opera House (1984).

que Bizet iba a su casa y ella le decía: «Maestro, si aquí pone un tresillo o cuatro notas, eso le da más estilo español». Cuando yo fui a dar clases allí, sentí todas las emociones del mundo. Yo vivo emocionalmente, algo que por un lado es maravilloso y, por otro, horrible porque te pasas la vida sufriendo y con unas emociones que a veces no las puedes ni contener. El día que iba a dar clases a casa de la señora Viardot, donde sé que se reunían Brahms, Wagner, Chopin, Schumann, pensaba: «Ahora me toca a mí esto, estoy respirando por donde han pasado estos fenómenos».

Juan Ángel Vela del Campo.—Ya que has citado un elemento clave que es la emoción, la pasión, y ya que has mencionado a Schumann, tengo que decir lo bien que te identificas con su *Amor y vida de mujer*.

Teresa Berganza.—Es verdad. Parece que no he cantado más que español, cuando he cantado también Schumann, Wolf, Schubert, Brahms, Mussorgsky, Dvorák... Pero es cierto que me gusta muchísimo la música española y he hecho todo lo posible por interpretarla. Por ejemplo, a Falla, aparte de estudiarlo con mi maestra, lo he cantado con Ernesto Halffter, que fue alumno suyo. Y Guridi lo he cantado con Guridi, y Toldrá, con Toldrá... Es que soy muy mayor [risas].

Juan Ángel Vela del Campo.—Guridi fue tu maestro, ¿no?

Teresa Berganza.—Sí, fue mi maestro de órgano. Al principio yo tocaba el órgano e iba a clases con él y, de repente, empecé a cantar. Le pregunté qué le parecía y me dijo: «Eres la que mejor me hace los puntillos de *Cómo quieres que adivine*». Aquello de hacer bien los puntillos me encantó.

Juan Ángel Vela del Campo.—En esta misma mesa, hace cuatro años, cuando le dimos la Medalla de Oro del Círculo a Alberto Zedda dijo, textualmente, que tú eras la mejor cantante rosiniiana del siglo XX.

Teresa Berganza.—¿Dijo eso Alberto?

Juan Ángel Vela del Campo.—Lo dijo aquí, a mí y a todos los que estaban.

Teresa Berganza.—¿Es verdad que lo dijo? No te creo... Pues fíjate, ahora le quiero un poco más, porque no me invitó nunca a cantar al festival Rossini.

Juan Ángel Vela del Campo.—Sí, hiciste una *Giovanna d'Arco*, ahora te corrijo yo a ti.

Teresa Berganza.—Sí, que no la cantaba nadie y que la había orquestado un maestro italiano, pero yo nunca canté en el festival Rossini ni un *Barbero* ni una *Italiana* ni nada. Y yo sé que me quería, pero como era rebelde... A lo mejor no me llevó por eso. Me alegra saber que lo dijo.

Juan Ángel Vela del Campo.—Este año te han dado el gran Oscar de la música, el *International Opera Award* a toda una carrera, a toda una vida. Eso es importante.

Teresa Berganza.—Algún premio me tenían que dar porque estoy cantando desde los diecisiete años.

Juan Ángel Vela del Campo.—Pues ya llevas dos este año, el internacional y este del Círculo, el de fuera y el de dentro.

Teresa Berganza.—Sí, y los que hay en casa [risas]. Me encantan los premios. Y esta medalla, como es bonita, me la puedo poner con un traje de noche.

Juan Ángel Vela del Campo.—Vamos terminando. Teresa, ¿tú has sido feliz en la vida, con tu dedicación al canto?

Teresa Berganza.—Sí, he sido feliz. He sido también infeliz en algunos momentos, pero he sido muy feliz. Ahora que ya no canto, que ya no salgo a escena, que ya no tengo las emociones esas de preparar un concierto o una ópera... Ahora que lo veo en la distancia, me doy cuenta de que he sido muy feliz y he hecho lo que me

gustaba. Y me ha querido mucho la gente, sin ser una cantante mediática, que no lo he sido, porque nunca he utilizado los medios. Si ahora tuviera que cantar y decir todos los días en el telefonito ese: «He cantado en Budapest y me han aplaudido cinco minutos», pues no cantaré nunca más porque no lo podría escribir.

Creo que era Rubinstein el que contestaba, cuando le decían que había tenido mucha suerte: «Suerte así [deja un pequeño espacio entre el índice y el pulgar] y trabajo así [abre un gran espacio entre las palmas de las manos]». Pues yo he trabajado así [separa las palmas con un espacio aún mayor] y he tenido suerte también. Por el tipo de voz, el repertorio, mi forma de ser, la musicalidad... Sobre todo he sido muy feliz cantando lo que he cantado. No he cantado nada que no fuera bueno para mi voz. Empecé a cantar el *Werther* —el primero con José Carreras, el segundo con Alfredo Kraus— y Kraus me dijo: «No te apasionas tanto porque te puede hacer daño esta ópera, cántala más lírica». Fue en el Covent Garden. Aquellas palabras me sirvieron para dejar el *Werther*, porque no podía cantarlo sin pasión y con pasión parece que me hacía daño. Pero le oía cantar a él, echado, medio muriéndose ya en un sillón y, con el due-to que teníamos que hacer, ¿cómo no me iba a apasionar? Me apasionaba y se me olvidaba la voz. El *Werther* lo canté en cuatro ocasiones. El mejor, sin duda, fue con Alfredo Kraus.



Teresa Berganza y Alfredo Kraus cantan *Werther* en la Royal Opera House (1979).

Le veías entrar y ya solo con mirarle a los ojos te volvías loca. Éramos muy amigos, además. Él tenía razón, he hecho muy bien en hacer mi repertorio y no pasarme.

Juan Ángel Vela del Campo.—¿Algún recuerdo especial?

Teresa Berganza.—El día de hoy no lo voy a olvidar. Os aseguro que cuando se ha abierto esa puerta y hemos entrado, el aplauso que he sentido... Me ha dado un escalofrío en todo el cuerpo y en toda el alma. He sentido una emoción enorme, una emoción que no podré olvidar. Este momento de hoy va a ser uno de los más importantes.



LA *TETRALOGÍA* EN IMÁGENES

EL ANILLO DEL NIBELUNGO

Novela gráfica de Philip Craig Russell

Ed. Planeta Cómic, 2019, 456 páginas.

Reseña de José Luis Varea

(elaborada con datos de mundoshipoteticos.blogspot.com
y de comicparatodos.wordpress.com)

Wagner estaba convencido de que la ópera era el arte definitivo. El libreto, la escenografía, el vestuario, los actores, la orquesta... todo se fusionaba y se ponía al servicio del drama que transcurría en el escenario. La ambición del compositor era inusitada y en cierta manera se adelantó a su tiempo. *El Anillo del Nibelungo* incluye enanos, gigantes, doncellas que cabalgan por los aires, una fortaleza celestial a la que se accede caminando por un arco iris e incluso un dragón. Por tanto, representar la *Tetralogía* suponía un tremendo reto: ¿cómo dar vida sobre el escenario al universo imaginado por Wagner? ¿Cómo hacer justicia a la magnitud del drama épico? Las limitaciones propias de las representaciones teatrales siempre han coartado los intentos de mostrar *El Anillo del Nibelungo* con el esplendor que merece. Afortunadamente, esas limitaciones no afectan al cómic y han

permitido que Philip Craig Russell represente sobre las viñetas la mejor adaptación posible de la obra magna de Wagner. Y lo hace respetando la misma división que encontramos en la *Tetralogía*: un prólogo en cuatro escenas (*El Oro del Rhin*) y las tres óperas formadas cada una por tres actos.

En lugar de referirnos a este cómic como a una adaptación, sería más apropiado considerarlo una traducción, pues la labor de Craig Russell consiste precisamente en traducir la música de Wagner al idioma de las viñetas. El ilustrador no solo se limita a dibujar los eventos narrados en el libreto, sino que va un paso más allá y trata de transmitir los mensajes que contiene la música a través de su composición de página y del uso de imágenes simbólicas asociadas a las ideas presentes en el texto original. Wagner asociaba determinadas melodías a ciertos personajes, conceptos

o sentimientos (un recurso que se conoce como *leitmotiv* y que fue concebido por este compositor). Por su parte, Craig Russell juega con el potencial evocador de las imágenes con el mismo fin. De esta forma, lo que uno narraba a través de la música de la orquesta y de la voz de los actores, el otro lo hace a través de viñetas. Baste comentar que el potente *crescendo* del preludio de *El Oro del Rin*, que Wagner compuso para representar el eterno fluir de las aguas del río, se muestra en el cómic con una simplicidad minimalista en la que la caída de una simple gota agita el agua y la pone en movimiento hasta convertirla en un imparable torrente.

El estilo de Craig Russell bebe de autores como Arthur Rackman (quien también ilustró *El Anillo del Nibelungo* en su momento) y Alphonse Mucha. Sus dibujos están cargados de sensualidad y pasión, mostrando un especial cuidado por el lenguaje corporal de los personajes. Su dominio de la anatomía, especialmente de la masculina, es indiscutible. Su trazo puede parecer sencillo, pero cada una de sus páginas destila expresividad y romanticismo.

El Anillo del Nibelungo es un drama de proporciones épicas, una historia con tintes de tragedia que comienza con la creación del mundo y acaba con la caída de los dioses y el principio de





El Oro del Rin, primera escena. Las hijas del Rin jueguetean con Alberich y se ríen de él.

una nueva era regida por los seres humanos; todo ello con la maldición del anillo como telón de fondo. En ese sentido, el cómic de Craig Russell es igual de ambicioso que la *Tetralogía* compuesta por Wagner. No hay lugar para medias tintas en esta obra: cada página realizada por el dibujante resulta sugerente y arrebatadora. El ideal del amor romántico como la mayor fuerza del universo está presente en cada viñeta, inundando a los personajes. El amor es el auténtico motor de la historia: el amor redime del odio y de la avaricia, pero también consume a aquellos que lo experimentan. El amor es una fuerza



El Oro del Rin, segunda escena. Loge promete solucionar el conflicto con los gigantes.

que da la vida, pero también la quita. Como para Wagner antes que él, para Craig Russell amor y pasión son lo mismo: ambos son como el fuego.

La grandeza de *El Anillo del Nibelungo* reside en que, pese a su trasfondo mitológico, se trata de una historia universal. Su temática está enraizada en lo más básico y emocional de la naturaleza humana, lo que hace que resulte fácil entrar en ella pese a la complejidad del argumento. De igual forma, al apelar a lo universal, también abre la puerta de cualquier lectura personal. Al igual que los mitos albergan diversas lecturas, *El Anillo del Nibelungo* puede interpretarse de distintas ma-



El Oro del Rin, cuarta escena. Alberich maldice el anillo. Wotan y Loge regresan con el rescate.

neras sin que ello signifique que una sea más correcta que otra.

Lo que el guionista y dibujante hace es apostar por la más mitológica de las interpretaciones de la historia y la música del compositor alemán. Los suyos son dioses medievales y guerreros, en un mundo repleto de fantasía y criaturas mitológicas. Desde el principio se intuye una fusión absoluta con el sonido wagneriano, cuyas notas podrían escucharse durante la lectura completando una experiencia sensorial y pluridisciplinar que pocas veces ha alcanzado semejante grado de maestría. Ya desde la primera página, el autor del cómic



El Oro del Rin, cuarta escena. Aparición de Erda pidiendo que Wotan renuncie al anillo.

se decanta por opciones arriesgadas, por una imaginativa distribución de las viñetas y por una narrativa especial y diferente. Encaja a la perfección las escenas mudas con las que destacan por unos diálogos apabullantes y precisos. Envuelve al lector con unas transiciones poéticas y hermosas y deslumbra con una paleta de colores muy vivos y un dibujo tan espectacular y personal como ligado al perfecto fluir de la historia.

No hay elemento gráfico que no lleve el autor hasta el extremo, buscando nuevas formas de narrar. Quizá no sean novedosas en sí mismas, pero sí lo es el conjunto, absolutamente es-



Sigfrido, primer acto. Sigfrido forja la espada, parte el yunque y se va al bosque.

pectacular. Viñetas grandes y pequeñas, bocadillos destacados y arriesgados, tipografías diferentes para los textos, onomatopeyas sordas en forma de dibujo, cambios de color para los *flashbacks*. Todo le vale a Philip Craig Russell para hacer de *El Anillo del Nibelungo* una obra ejemplar.

La obra del ilustrador presenta una unidad bastante compleja y meritoria, lo que hace difícil destacar una de las cuatro partes por encima de las demás, aunque quizá los mejores momentos estén en *La Valkiria* y *Sigfrido*, dentro del *crescendo* operístico que va adquiriendo la adaptación. Eso hace que el final sea lo más cercano al mundo de



Sigfrido, segundo acto. Sigfrido lucha con Wotan y le rompe la lanza. Viñetas mudas.

la ópera de entre todo lo que muestra Philip Craig Russell en el libro.

El Anillo del Nibelungo es una obra imprescindible del cómic de la primera década del siglo XXI. Y lo es no solo por el valor que tiene unir dos lenguajes tan aparentemente lejanos, pero en realidad mucho más cercanos de lo que se cree, como son los de la ópera y el cómic, sino incluso como narración en viñetas por sí misma y estudiada de forma independiente. La historia, no caben dudas, es hermosa y compleja. Su traslación al cómic, recoge ambos elementos, tanto en su detallado guión como en su portentoso dibujo.

Respecto a la edición española, cabe decir que la editorial Planeta había publicado la obra en cuatro volúmenes (uno por cada ópera) hace algunos años. Puesto que ya era complicado conseguir dichos tomos, la reeditó recientemente en un único tomo lujosamente encuadernado en cartón que recopila en un solo volumen la obra en su integridad.

A pesar de su elevado precio, se trata de la forma más fácil y cómoda de hacerse con este cómic. Poco se puede criticar de esta edición integral, salvo la presencia de algunos errores tipográficos bastante molestos y que podrían haber sido revisados anteriormente. Errores de este tipo pueden ser tolerados en otros materiales de inferior precio, pero no en una edición de lujo que se supone más cuidada. Aún así, se trata de un tomo muy recomendable. Cualquier amante del buen cómic debería darle al menos una oportunidad. Para los que además de disfrutar del cómic sean amantes de la música wagneriana es un auténtico imprescindible

La particularidad de esta edición es que ofrece numerosos extras que ayudan a comprender mejor la ingente obra de Craig Russell. Se incluyen las portadas originales de todos los ejemplares de las miniserias, bocetos del autor, y también algunas explicaciones sobre su obra, una introducción del guionista y dibujante Matt Wagner, un prefacio de Mi-

chael Kennedy (autor del *Diccionario Oxford de la música*) y cuatro artículos de Alejandro M. Viturtia que presentan el cómic y lo relacionan con cada una de las cuatro óperas de Wagner.

Hay una frase en el prólogo en el que describe de alguna manera la Ilusión y el trabajo que conlleva un proyecto tan grande: «Y es que cuando Wagner cayó en la maldición de *El Anillo del Nibelungo*, creó algo más que una ópera. Así que cuando Russell cayó en la misma maldición, creó algo más que un cómic».

El propio Philip Craig Russell, un autor que se mueve a su gusto entre el cómic independiente y el de las grandes editoriales, define *El Anillo del Nibelungo* como su obra magna y no le falta razón. En 2001 le hizo ganar los premios Eisner destinados al mejor artista completo y a la mejor serie limitada, lo que da una idea de la inmensa calidad de la obra. La adaptación de las óperas de Wagner es la más importante incursión de Philip Craig Russell en este terreno, pero no la única. El autor ha adaptado a lo largo de su carrera óperas de Richard Strauss o Wolfgang Amadeus Mozart, así como relatos de la literatura clásica como *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling o *Salomé*, de Oscar Wilde. Estas adaptaciones se publicaron entre 1984 y 1990 en la antología de relatos *Night Music*, de Eclipse Comic.

JOSÉ LUIS VAREA



WAGNERISMO

Arte y política a la sombra de la música

Alex Ross

Ed. Seix Barral, 2021, 976 páginas.

Reseña de Miguel Ángel González Barrio

Artículo escrito para *Scherzo* y reproducido con la autorización de la revista.

Alex Ross lo ha vuelto a hacer. Crítico musical de *The New Yorker* desde hace un cuarto de siglo y activo bloguero (*therestisnoise.com*), Ross conmocionó hace catorce años el mundo de la música clásica con la publicación de *The rest is noise*, una amena y vivida historia del siglo XX a través de su música. Daban ganas de leerlo escuchando al tiempo las músicas que describía. *El ruido eterno* se convirtió rápidamente en un superventas internacional.

Ahora, tras diez años de estudio y arduo trabajo, Ross ha dado otra campanada con *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música*, un libro que tenía que escribirse, una obra monumental, de dimensiones wagnerianas, sobre el artista más influyente de la historia. Como dice Ross en el prelude de *Wagnerismo*, «el efecto que tuvo Wagner en la música

fue gigantesco, pero no superó al de Monteverdi, Bach o Beethoven. El efecto que produjo en las artes colindantes carecía, sin embargo, de precedentes y no se ha igualado desde entonces, ni siquiera en el ámbito popular».

No encontraremos, pues, en *Wagnerismo*, referencias a la alargada sombra que Wagner proyectó en la música posterior, pero sí a la multiplicidad de reacciones que han suscitado su obra proteica y polifacética y su personalidad desmesurada en variados contextos, de la filosofía a la política, de la literatura al cine pasando por el teatro, desde su muerte hasta hoy mismo, «resonancias y reverberaciones de una forma artística en otras».

La obra y el pensamiento de Wagner han resultado ser enormemente fecundos, tanto entre aquellos que lo siguieron con veneración como

entre quienes se le opusieron vehementemente. Nos topamos en *Wagnerismo* con las distintas máscaras que ha generado el parcial tamiz de todos cuantos se han servido de Wagner. Hay muchos Wagner, pero todos (y todos los 'ismos') están en este fascinante y abrumador libro de Alex Ross: el socialista utópico, el antisemita, el militarista prusiano (la línea Sigfrido, la operación Alberich), el 'secuestrado' por los nazis, que lo marcará para siempre (más que *El judaísmo en la música*), el inspirador de vanguardias artísticas en Europa, la Rusia zarista o la Unión Soviética de los primeros años, los de Lenin, que tenía en su biblioteca tres libros sobre Wagner.

Hay también un Wagner esotérico, judío, negro (W.E.B. Du Bois, activista y académico, primer afroamericano que obtuvo un doctorado, peregrinó al Bayreuth nazificado de 1936) y, ¡cómo no!, feminista (de la prehistoria del feminismo; aún no se ha llegado, y esperemos que no se llegue nunca, al Wagner para 'todes') y gay (si hay mentes calenturientas que ven vaginas en la alusión al Globe Theatre del comienzo del *Enrique V* de Shakespeare: «Or may we cram/ Within this wooden O the very casques/ That did affright the air at Agincourt?», ¿qué no verán en la relación de Tristán con Kurwenal o en la 'tibieza' de Parsifal?).

Ross rastrea la huella de Wagner en Estados Unidos y dedica un magnífico capítulo a la presencia de Wagner



en la obra de James Joyce, T.S. Eliot y Virginia Woolf. Nada escapa a su inagotable curiosidad y a su bisturí certero, ni siquiera el autor de ciencia ficción Philip K. Dick, autor de la novela que dio origen a la película de culto *Blade Runner* de Ridley Scott, o *Minority Report* de Steven Spielberg. Para realizar su apabullante y completa autopsia, Ross se ha servido de una copiosa bibliografía, diseminada en cuarenta páginas de notas.

La interminable lista de personajes que pueblan las páginas del libro ocupa la casi totalidad de las treinta y tres páginas del índice alfabético.

Tenemos la suerte de contar con una inmejorable traducción castellana, obra del siempre preciso y minucioso Luis Gago, traductor asimismo de *El ruido eterno*. Se lee como si el libro hubiera sido escrito directamente en nuestro idioma.

MIGUELÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



LISE DAVIDSEN LA NUEVA GRAN VOZ WAGNERIANA

Joaquim Hernández Puig (In fernem land)

Wesendonck Lieder y otras obras de Beethoven, Verdi, Cherubini y Mascagni
London Philharmonic Orchestra. Director: Marc Elder.
DECCA LC00171 (1 CD). 2021.

La cantante que seguramente me interesa más de la actualidad, la soprano noruega Lise Davidsen, registró entre agosto y octubre de 2020 en Londres su segundo CD no solo con obras de Beethoven, Wagner y Verdi como se puede ver en la portada, si no también con Cherubini y Mascagni. Hace relativamente poco tiempo que ha salido a la venta. Yo ya lo he escuchado y quiero compartir mi opinión con los lectores, por si alguien ha tenido también la oportunidad de hacerlo.

Davidsen ya es la wagneriana de referencia, aunque esperamos con ansia –y también con la prudencia necesaria para que no resulte dañada su voz–, que en los próximos años alcance los roles emblemáticos de Brünnhilde e Isolde, para situarse en el Walhalla de los grandes cantantes que erigen por méritos propios y no por ausencia de voces apropiadas, y se convierta en la gran sucesora de los nombres míticos de los años 40, 50 y 60 del siglo pasado, ya que su

morfología vocal es absolutamente adecuada para cantar el repertorio más exigente para sopranos dramáticas del repertorio germano. Obviamente, también pienso en los grandes roles straussianos.

Ella dice que no se quiere encasillar en Wagner y, como han hecho todas, quiere cantar repertorio italiano y otros roles que no signifiquen un agotamiento prematuro de la voz, sabiendo a estas alturas que ya debe tener compromisos firmados a años vista y en los principales teatros, orquestas y directores, para hacer frente al repertorio más exigente.

Con el instrumento que tiene puede hacer casi todo el repertorio que abarque los roles tanto de soprano lírica como dramática ¿Pero esto es necesario? Yo creo que no y, a juzgar por lo que nos ofrece en el disco, entiendo que las aproximaciones al repertorio italiano son más un capricho que se puede permitir que una aportación meritoria a un repertorio y estilo en el que tiene poco que aportar.

El CD se inicia con dos clásicos del repertorio germánico dramático: el aria de Leonore «Abscheulicher! Wo ellst du hin?» del *Fidelio* y el aria de concierto «Ah! perfido», ambas de Beethoven. Davidsen está vocalmente cómoda, todo lo canta de un modo bonito y aparentemente fácil, sin tirantes y exhibiendo un fantástico registro sin cambiar el color, ni enmascarar para parecer lo que no es, porque ella ya es una voz dramática, aunque joven y, por lo tanto, todavía dúctil para atender primero los roles de carácter más lírico. En el aria de Leonore se exhibe exultante y en el aria de concierto, en idioma italiano, nos muestra una limitación idiomática que creo que tendría que trabajar más intensamente si quiere dejar verdaderamente huella más allá del repertorio germano.

Vocalmente nunca hay reproches que hacerle, el instrumento en el centro y el registro agudo, con un poco más de debilidad en la zona grave que hace bien en no forzar nunca. Los recursos técnicos, son notables en cuanto al *legato*, las medias voces y las notas apianadas también en momentos comprometidos. En los momentos donde debe mostrar más agilidad, evidencia cierta falta de naturalidad, pero sin que nada se rasgue.

El gusto es exquisito y nada artificioso para hacerlo todo lo mas bonito posible. Hay intensidad dramática y un buen control sin que la técnica

encorsete la emotividad del canto, que creo que puede ser un poco más punzante sin perder calidad. Da gozo oír su Beethoven.

A continuación pasa del clasicismo beethoveniano a la *Medea* de Cherubini, yo hubiera preferido un adentramiento en los roles mozartianos más dramáticos, pero prefiere hacer su versión de «Dei tuoi figli la madre». Se hace difícil seguir el texto sin la ayuda del libreto y posiblemente en la sala de concierto o en el teatro impresione más en esta aria. No quiero compararla con versiones antológicas del pasado, porque en la mayoría se quedaría por debajo. En ningún momento me ha trastornado. Es una buena lectura, pero nada más.

El error de haber incluido el «Voi el sapete» de *Cavalleria Rusticana* es monumental. Lo canta con un distanciamiento y una frialdad incomprensibles, se aproxima más a un *lied* de Wolf que a una de las arias más intensas del repertorio verista. A su lado la equivocada Santuzza de Victoria de los Ángeles parece la Cossotto. Tampoco la ayuda nada la dirección lánguida y sin vida de Mark Elder y una decrepita Rosalind Plowright como Mamma Lucia. El primer error de la amada Davidsen.

De Verdi ofrece en primer lugar el «Pace, pace mio Dio» de «La Forza del destino», donde aparte de un pianísimo espectacular y precioso (*Invan la pace*) y un agudo final «di

tutto rispetto» (*Maledizione*) que me ha dejado helado. Todo está estrictamente estudiado, no hay ningún momento de sentimiento en el fraseo, las notas están en su lugar y los pianos y pianísimos también, pero ¿dónde está el alma? Con Chailly en el concierto que reabrió la Scala hizo una versión más intensa, porque este director sabe mucho mejor cómo se debe hacer esta aria, pero con Elder es inútil, la Davidsen hace lo que quiere y él se limita a seguirla.

Por si fuera poco, nos canta la preciosa «Ave María» del *Otello*. Habría estado bien si antes hubiera cantado un aria o una interpretación vibrante de otra obra verdiana, pero desgraciadamente el letárgico discurso de la Leonora verdiana sigue, justamente, con la oración de Desdémona, rematada como era de esperar con una nota etérea bellísima. Esto tiene su efecto después de la canción del «Salice», así de manera aislada se queda todo como muy bonito, y eso después del tiempo que llevamos escuchando el CD, ya no es ninguna novedad.

El disco termina con una buena versión de los *Wesendonck-Lieder* de Wagner que, de haber contado con un director musical más allá de la corrección, habría podido ser magnífica. La Davidsen aquí sí que dice y sabe cómo decir. Su fraseo no es tan estudiado, no lee, lo vive y lo transmite con intensidad, belleza y creatividad.



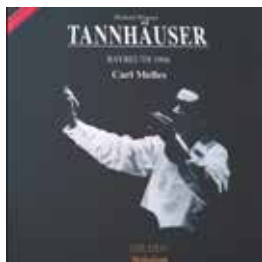
Lisa Davidsen como Fidelio, en la producción de *Fidelio* en la Royal Opera House (2020).

No es suficiente con tener la voz, es necesario que esta voz sea el vehículo idóneo y perfecto para hacer llegar cada palabra y cada nota donde nos quiere llevar el compositor y Davidsen demuestra de manera muy fehaciente y sin que el oyente se tenga que esforzar mucho, dónde seduce, brilla y sobresale, y dónde simplemente es una voz haciendo cosas bonitas.

Hay quien dice de ella que es una nueva Nilsson, pero más bien todo el mundo la asocia a Flagstad. Ya se verá. No creo que sea bueno empezar a buscar comparaciones, aunque es evidente que una voz con esa calidad y ese volumen solamente tiene parangón posible comparándola con las grandes y añoradas voces del pasado glorioso wagneriano.

La London Philharmonic acompaña de manera casi siempre mortecina, una dirección aburridísima.

NOVEDADES Y REEDICIONES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS



WAGNER: *Tannhäuser*

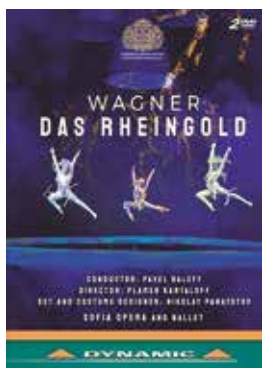
Jess Thomas (Tannhäuser), Leonie Rysaneck (Elisabeth), Ludmila Dvoráková (Venus), Hermann Prey (Wolfram von Eschenbach), Martti Talvela (Landgrave), Willy Hartmann (Walther von der Vogelweide), Gerd Nienstedt (Biterolf), Hermann Winkler (Heinrich der Schreiber) y Lily Sauter (Pastor).

Coro y Orquesta de la Ópera de Roma.

Director musical: Carl Melles.

Grabación en directo del Festival de Bayreuth 1966.

GOLDEN MELODRAM (3 DVD). Remasterización 2021.



WAGNER: *Das Rheingold*

Versión para orquesta reducida de G. E. Lessing

Nikolay Petrov (Wotan), Krastan Krastanov (Donner), Miroslav Andreev (Froh), Daniel Ostretsov (Loge), Biser Georgiev (Alberich) y Krasimir Dinev (Mime).

Orquesta de la Ópera Nacional de Sofía.

Director musical: Pavel Balloff.

Director de escena: Plamen Kartaloff.

Producción de 2010.

DYNAMIC DYN-57897 (2 DVD). 2021.



WAGNER: *Wagnermania*

Fragmentos orquestales de *Die Walküre*, *Tristan und Isolde* y *Parsifal*.

Michelle De Young, Simon O'Neill e Yves Pruvot

Orchestre National d'Île-de-France.

Director: Case Scaglione.

NoMadMusic NMM085D (1 CD). 2021.



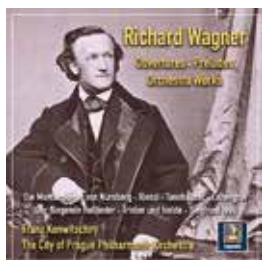
WAGNER: *Der ring des nibelungen*

Transcripción del *El anillo del nibelungo* para dos pianos, realizada por Hermann Behn.

Grabación de 2011.

Cord Garben, Thomas Hoppe y Justus Zeyen (pianos).

MUSICAPHON 10651774 (2 CD). 2021.



WAGNER: OBERTURAS, PRELUDIOS Y OBRAS ORQUESTALES

Idilio de Sigfrido y fragmentos orquestales de *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin* y *Rienzi*.

City of Prague Philharmonic Orchestra.

Director: Franz Konwitschny.

Producción de 2010.

JUBE4053 (1 DVD). 2021.



WAGNER: *Wesendonck lieder* y otras obras

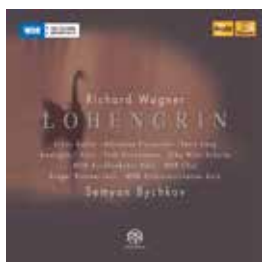
Cantados en italiano.

Sara Mingardo, contralto.

Orchestra di Padova e del Veneto.

Director: Marco Angius.

BRILLIANT CLASSICS 961119 (1 CD). 2021.



WAGNER: *Lohengrin*

King Henry (Kwangchul Youn), Lohengrin (Johan Botha), Elsa von Brabant (Adrienne Pieczonka), Friedrich von Telramund (Falk Struckmann), Ortrud (Petra Lang) y King's Herald (Eike Wilm Schulte.)

WDR Symphonieorchester.

Director: Semyon Bychkov.

Producción de 2008

GÜNTER HÄNSSLER PH09004 (3 CD). 2021.



EL ARTE DE HANS KNAPPERSBUSCH: WAGNER

Fragmentos orquestales de *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* y el *Idilio de Sigfrido*.

Orquesta Filarmónica de Munich.

Director: Hans Knappertsbusch.

SCRIBENDUM SC828 (11 CD). 2021.



RECITAL DE WOLFGANG WINDGASSEN: WAGNER

Fragmentos de *Lohengrin*, *Die Meistersinger*, *Tannhäuser* y *Die Walküre*.

Wolfgang Windgassen (tenor), **Gré Brouwenstijn (soprano)**, **Margarete Bäumer (soprano)**, **Lore Wissmann (soprano)**

Württembergisches Staatsorchester, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR.

Directores: Ferdinand Leitner, Alfons Rischner, Bertil Wetzelsberger

ARCHIPEL RECORDS ARPCD0608 (1 CD). 2021



ELĪNA GARANČA: LIVE FROM SALZBURG

Wagner: *Wesendonck Lieder*

Mahler: *Rückert-Lieder*

Elina Garanča, mezzosoprano

Wiener Philharmoniker.

Director: Christian Thielemann.

DEUTSCHE GRAMOPHON 00028948619290 (1 CD). 2021.



WAGNER: *Wesendonck Lieder*

BRUCKNER: *Sinfonía nº 4, «Romántica»*

Elina Garanča, soprano.

Orquesta Filarmónica de Viena

Director: Christian Thielemann.

UNITEL 10651791 (1 DVD). 2021



ENTRE BASTIDORES

Anécdotas en torno a Wagner y el Festival de Bayreuth

El acierto de Feustel

El 1 de noviembre de 1871, el banquero Friedrich von Feustel recibió una carta en su despacho del Concejo Municipal de Bayreuth, del que era presidente. El remitente no era otro que el gran compositor de óperas Richard Wagner, por lo que abrió inmediatamente la misiva. En ella, el músico desvelaba su intención de nombrar a esa ciudad de Baviera como sede de los Festivales de verano donde representar su obra en las condiciones deseadas. La ciudad, que ya contaba con un teatro barroco, cumplía el requisito de estar en el estado de Baviera, donde regía su mecenas Luis II, y de equidistar de Berlín y de Múnich, primera ciudad en la que Wagner pensó para el festival. Feustel, muy interesado en el mundo del arte, y con buen ojo para los negocios, apenas tardó una semana respondiendo al compositor que la ciudad le cedería un terreno, sin coste alguno, para sus propósitos.

El teatro invisible

Para Wagner, el drama lo era todo, y nada podía interferir de su impacto

en el público. Por eso, cuando planificó el Festspielhaus escondió a la orquesta en un foso para que su presencia no fuera una distracción. Pero, tras el primer Anillo en Bayreuth, los resultados sobre las tablas no satisficieron del todo al compositor. A Luis II le confesó que hubiera preferido un escenario silencioso que potenciar la acción dramática, mientras que los *Diarios de Cosima* dieron fe de sus aspiraciones: «Después de crear la orquesta invisible, anhelo inventar el teatro invisible».

Regalo navideño de *Los Maestros Cantores*

En la navidad de 1861, Mathilde Wesendonck le devolvió a Wagner, por petición del compositor, uno de los regalos que éste le había hecho cuando eran más que amigos. Se trataba del primer boceto de *Los Maestros Cantores*. Su autor estaba absorto en la composición de su única ópera cómica de madurez, y quería refrescar sus ideas originales. No obstante, su concepción de la obra había evolucionado tanto en su cabeza que finalmente apenas

utilizó el borrador. Años más tarde, en 1867, y seis meses antes de su estreno muniqué, Wagner obsequio como regalo de Navidad la partitura completa y definitiva de *Los Maestros Cantores* a su mecenas favorito, el rey Luis II de Baviera.

El misterio del número 200

La llamada «Biblioteca de Dresde», que Wagner recopiló entre 1842 y 1849, estaba formada por cerca de 200 títulos. En el estreno del «Saludo de sus fieles a Federico Augusto el Amado», compuesta por Wagner en 1844, participaron 200 cantantes. La editorial Breitkopf & Härtel vendió a cuenta un piano a Richard por 200 taleros, que el compositor pagó en 1851 con los derechos de edición de *Lohengrin*. En 1855, el músico hizo una gira de ocho conciertos en Londres por los que se llevó 200 libras esterlinas. En 1863, en un viaje en tren, Wagner perdió un estuche de cartas con un billete de 200 marcos; dos personas lo localizaron poco después y se lo devolvieron al compositor. En 2013 se celebró el año Wagner al cumplirse 200 años de su nacimiento. La sala de exposiciones del Museo Wagner de Bayreuth, inaugurada en 2015, tiene capacidad para 200 asientos.

«Yo mismo dirigiré su sinfonía»

En mitad de la composición de su *Séptima sinfonía*, en julio de 1882, Anton Bruckner viajó hasta Bayreuth para asistir al estreno de *Parsifal*. Allí intuyó que el final de Wagner no estaba muy lejos, y su pesar impregnó

la partitura que estaba escribiendo. En su segundo movimiento, *adagio*, escrito en las semanas previas y posteriores a la muerte de Wagner, Bruckner incluyó un cuarteto de tubas wagnerianas en su honor, y se cuenta que el golpe de platillos fue escrito en el momento de enterarse de la muerte de su amigo. La sinfonía se estrenó al año siguiente en Leipzig, ciudad natal de Wagner, y los ingresos sirvieron para levantar allí un monumento en su memoria. Lo que no se llegó a cumplir es el deseo que Wagner le había confesado a Bruckner aquel verano en Bayreuth: «No se preocupe, yo mismo dirigiré su sinfonía».

Último encuentro con Nietzsche

En septiembre de 1876, nada más concluir el primer Festival de Bayreuth, Wagner se encontraba exhausto tras cerca de cinco años de preparación. Por eso, decidió tomarse una temporada de vacaciones y que mejor que hacerlo que en la tierra de su esposa Cosima. Por eso, el 14 de septiembre, el matrimonio Wagner y sus hijos emprendieron camino hacia Italia en un viaje de norte a sur con parada en las ciudades de Verona, Venecia, Bolonia y Nápoles, hasta llegar a Sorrento, el punto más meridional de su recorrido. Allí, se produjo el último encuentro entre el compositor y Friedrich Nietzsche. El 20 de diciembre, Wagner y su familia retornarían a Bayreuth, tres meses después de su partida.



SOLICITUD DE ALTA DE SOCIO

Datos personales

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____ Código postal _____

Provincia / País _____

Teléfono _____ E-mail _____

Categoría de Socio

Básica (70 € anuales) Contribuyente especial (_____ € anuales)

Datos bancarios

Titular de la cuenta: _____

Número de cuenta: _____

Autorización

Fecha _____

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

Firma del socio

Firma del titular de la cuenta

Dirección de envío de la solicitud

socios@awm.es — Maldonado, 4, 2º B, 28006 Madrid.

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.



ASOCIACIÓN
Wagneriana
DE MADRID