

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 26 • DICIEMBRE DE 2022

El equipo artístico del Teatro Real
nos presentó la temporada 2022/23



aw@awmadrid.es – www.awmadrid.es

 @AWagnerianaMad  AWM – Asociación Wagneriana de Madrid

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

ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTA

M^a ESTHER LOBATO BAÑEROS

SECRETARIO

JOSÉ LUIS VAREA PERDIGUER

TESORERA

SONSOLES HERNÁNDEZ PIÑEL

VOCALES

MERCEDES OCEJA

SANTIAGO BELLO GONZÁLEZ-ECHEGUREN

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ

COMITÉ ASESOR

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

LUIS BORDÁS LÓPEZ

JOSÉ M^a SANTO TOMAS COLMENERO

JUAN CARLOS CASTRO RICO

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

ARTURO REVERTER GUTIÉRREZ DE TERÁN

VIRGINIA LOBATO BAÑEROS

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS (+)

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER GUTIÉRREZ DE TERÁN

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 26 • DICIEMBRE 2022

CARTA ABIERTA, POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	2
DE TAPAS CON RENÉ PAPE, POR M ^a ESTHER LOBATO BAÑEROS	4
«EL ANILLO DEL NIBELUNGO DE 1876» PERSPECTIVA HISTÓRICA Y REACCIONES DE LA CRÍTICA POR CLAUDIO ORTIZ	8
PARA QUÉ TRADUCIR EL ANILLO OTRA VEZ, POR GONZALO LOMBANA	28
LO QUE YA SABEMOS DE WAGNER PERO ES BUENO REVISITARLO, POR ARNOLDO LIBERMAN	38
LA RELIGIOSIDAD Y LA MÚSICA: AJEDREZ ENTRE DIOS Y WAGNER, POR ARNOLDO LIBERMAN	59
MARCEL PROUST: MELÓMANO, HECHICERO Y GENIO, POR ARNOLDO LIBERMAN	68
MONTSSALVAT, EL SANTUARIO DEL GRIL, POR SEBASTIAN FABRICIUS	76
OTTO WEININGER, FILÓSOFO WAGNERIANO, POR JUAN GREGORIO ÁLVAREZ CALDERÓN	84
NOCHES DE ESTRENO (II): ESTRENO DE <i>PARSIFAL</i> EN BAYREUTH (26 DE ENERO DE 1882), POR JOAQUÍN MARSILLACH	91
NOCHE DE ESTRENO DE <i>PARSIFAL</i> EN BARCELONA (31 DE DICIEMBRE DE 1914)	94
NOCHE DE ESTRENO DE <i>PARSIFAL</i> EN MADRID (1 DE ENERO DE 1914)	95
CARTAS LITERARIAS (II): CARTA DE WAGNER A SCHUMANN	97
WAGNER EN LA LITERATURA (VI): LUIS DE BAVIERA ESCUCHA LOHENGRIIN, POR LUIS CERNUDA	100
MI BECA EN BAYREUTH, POR JUAN COSÍO PÉREZ	102
MI EXPERIENCIA COMO BECARIO EN BAYREUTH, POR AGUSTÍN GÓMEZ	108
PARALELISMOS Y PARADOJAS: DANIEL BARENBOIM Y EDWARD SAID, POR ROMMY MARTÍNEZ VENEGAS	112
MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DEL AÑO: <i>WINTERSTÜRME</i> , POR GÖRAN FORSLING	118
NOVEDADES Y REEDICIONES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS	120
ENTRE BASTIDORES	124
IMÁGENES PARA EL RECUERDO	126

CARTA ABIERTA

Cerramos este número 26 de las *Hojas Wagnerianas* con ilusión, alegría y entusiasmo, como corresponde para celebrar la vuelta a la normalidad, después de estos años dominados por el Covid, por las fechas navideñas que estamos viviendo y por el nuevo aire que confiamos envuelva durante 2023 y sucesivos a la Asociación Wagneriana de Madrid, .

En él recogemos, a modo de memoria, los actos realizados por la Asociación, así como las participaciones escritas que habitualmente convierten estos anuarios, no solo en testimonio impreso de nuestra actividad, sino también en una publicación para disfrutar de la actualidad y del sentir wagneriano de los asociados que habitualmente colaboran en las *Hojas Wagnerianas*.

Dicho esto, permitidme que esta Carta Abierta del actual número 26 esté dedicada especialmente, a modo de reconocimiento, a los componentes del recién creado «Comité Asesor», formado por quienes han conseguido con su desinteresada aportación durante años que la Asociación Wagneriana de Madrid conquiste, poco a poco, el lugar que le corresponde dentro del marco cultural, no solo en Madrid o en España, sino que también ocupe un puesto privilegiado en el marco wagneriano internacional.

El Comité Asesor, recién constituido con el consenso unánime de todos, es la manera con que la Asociación Wagneriana de Madrid agradece a nuestros queridos y entrañables amigos la dedicación y entusiasmo que nos han demostrado siempre y que, sin duda, seguirán ofreciéndonos en el futuro. Siempre, estarán cerca de la AWM, porque forman parte de la Asociación, junto a cada uno de nosotros.

En nombre de todos, doy las gracias a Virginia Lobato, a Rafael Agustí, a Juan Carlos Castro Rico, a Arturo Reverter, a José María Santo Tomás, a Luis Bordas y a Miguel Ángel González Barrio. Es un honor contar con vosotros. Vuestra ayuda ha sido y será siempre el núcleo fuerte de la Asociación Wagneriana de Madrid.

Damos también la bienvenida a los nuevos componentes recién incorporados a la Directiva: Sonsoles Hernández Piñel, en calidad de tesorera, y Alfonso Lombana Sánchez como vocal. Gracias también a ellos por aceptar el reto.

Como muchos sabéis, Sonsoles Hernández Piñel es nuestra asociada más joven, pues desde hace años pidió la incorporación al Wagneriano madrileño al que todos nosotros, pertenecemos con orgullo. Sonsoles, a punto de licenciarse en Biotecnología en la Politécnica de Madrid, es actualmente, además de nuestra tesorera, la presidenta de la Asociación de Biotecnólogos de Madrid (AsBioMad).

Alfonso Lombana Sánchez, quien se incorpora como vocal a la Directiva, se ha especializado en crítica textual y es doctor en Filología Alemana. Pudimos escucharle el pasado día 15 de noviembre hablándonos sobre sus traducciones del texto de *El Anillo del Nibelungo*. Y, sin duda, podremos disfrutar de sus intervenciones en muchas más ocasiones.

Confío y espero que, tanto el Comité Asesor como la incorporación de Sonsoles y Alfonso a la Directiva, sirvan para renovar la energía y entusiasmo que siempre hemos encontrado en la Asociación y representen un estímulo para incorporar nuevos socios que añadan a la pluralidad que siempre hemos encontrado en la Asociación la participación de jóvenes con ganas y energía. Creemos que es fundamental para seguir creciendo y ganando en prestigio nacional e internacional y para que el esfuerzo realizado durante estos años no quede en un mero recuerdo.

Y ahora sí, con ilusión, alegría, entusiasmo y confianza en el futuro, celebremos —libres ya de pandemia—, como se merece y merecemos, esta Navidad y recibamos el 2023 con una buena copa (o las que se tercién) de buen champán.

Brindemos también por la celebración pendiente del próximo verano en Bayreuth y por el triunfo esperado de nuestro querido amigo y socio de honor, el maestro Pablo Heras-Casado, en su debut en el festival dirigiendo la nueva producción de *Parsifal*.

Felices fiestas.

Diciembre de 2022.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE



DE TAPAS CON RENÉ PAPE

M^a Esther Lobato Bañeros

Con motivo del recital, el 28 de noviembre, en el Teatro de la Zarzuela, del bajo alemán René Pape, uno de nuestros socios de honor, a iniciativa de mi madre y presidenta, Clara, pensamos en realizarle una entrevista el día antes del evento. Como buen enamorado de Madrid, no puso ningún inconveniente en anticipar un día su vuelo para concedernos algo de su tiempo.

Lo que pensábamos que sería una entrevista clásica, con grabadora incluida, fue en realidad una conversación distendida, animada con un tapeo excelente en *Casa Cervantes*. Conociendo *Casa Cervantes*, seguro que entenderéis que la grabadora se quedara en el bolso.

Comenzamos rompiendo el hielo con la siguiente pregunta:

«¿En qué rol o papel te encuentras más a gusto en este momento?».

A lo que René Pape contestó, sin dudar, que con el zar Boris, de *Boris Godounov* de Musorgski. Los diálogos y la dureza de esta ópera le remueven por dentro. Nos confesó que necesita unos 15 minutos para procesar lo vivido y volver a la realidad cuando hace ese papel. A continuación, se interesó por si en Madrid está previsto representar esta ópera del compositor ruso y cuándo fue la última vez que se vio en el Teatro Real. Ha sido después, con calma, cuando he encontrado que fue en la temporada 2012/2013¹ la primera y única vez que se ha representado desde la apertura del teatro, y mis fuentes no me permiten averiguar más allá de la actual temporada, en cuya programación tampoco figura. ¿Sería posible que hubiera llegado ya el momento de volver a tener un *Boris* en Madrid?

1 *Boris Godounov*, de Modest Músorgski, en el Teatro Real. Temporada 2012/2103.





René Pape recibió su educación musical en su ciudad natal, Dresde. Hizo su debut cuando aún era estudiante en 1988 en la Ópera Estatal de Berlín y ha sido miembro de ella desde entonces. Allí, ha interpretado los papeles más destacados de su repertorio, como Rocco (*Fidelio*), König Marke (*Tristan und Isolde*), König Heinrich (*Lohengrin*), Pogner (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Fasolt (*Das Rheingold*), Hunding (*Die Walküre*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Figaro (*Le nozze di Figaro*), Don Giovanni y Leporello (*Don Giovanni*), Gurnemanz (*Parsifal*) y el zar

Boris Godunov (*Boris Godunov*); todos ellos en nuevas producciones dirigidas por Daniel Barenboim. También cantó Ramphis (*Aida*) con Zubin Mehta y Filippo II (*Don Carlos*) con Lorin Maazel. Fue desde Berlín donde René Pape desarrolló su impresionante carrera internacional. El bajo ha sido invitado a los principales teatros líricos de Europa, Estados Unidos y Japón. Desde su exitoso debut, es habitual en la Metropolitan Opera House de Nueva York, donde mantiene compromisos hasta la temporada 2024/2025. Ha actuado en la Ópera Lírica de Chicago, la Ópera de San Francisco, la Ópera de Los Ángeles, así como en los festivales de Bayreuth (como König Marke en *Tristan und Isolde* en 2017 y 2018), Glyndebourne, Lucerna, Orange, San Petersburgo, Salzburgo, Verbier y el de Ópera de Múnich. Igualmente cómodo en los escenarios de conciertos, Pape ha acudido como intérprete de lied y como solista con las orquestas sinfónicas más importantes a prestigiosas salas de conciertos del mundo, como en Tokio, Madrid, Londres, Florencia (Maggio Musicale), Roma, Nueva York (Filarmónica de Nueva York con Colin Davis, Lorin Maazel y Kurt Masur), Chicago (Sinfónica de Chicago con Georg Solti y Daniel Barenboim), Boston (Sinfónica de Boston), París (Orquesta de París con Daniel Barenboim y Semyon Bychkov), Cleveland (Sinfónica de Cleveland con Franz Welser-Möst), Filadelfia (Orquesta de Filadelfia con Wolfgang Sawallisch), Berlín (Filarmónica de Berlín), Múnich (Filarmónica de Múnich); y ha trabajado con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera o en la Ópera Estatal de Baviera (con Zubin Mehta). Ha realizado apariciones en televisión, grabaciones y DVD, entre otros, en los sellos BMG, EMI, Deutsche Grammophon y Teldec con Daniel Barenboim, Colin Davis, James Levine, Georg Solti o Antonio Pappano. Pape ha sido galardonado con varios premios internacionales, como dos Grammy, y es considerado uno de los máximos exponentes mundiales de su registro vocal de bajo. René Pape ha actuado por primera vez en el Ciclo de *Lied* del Teatro de la Zarzuela.

Después de alguna interrupción para comer y, en el caso de René Pape, también para fumar y telefonar, seguimos la conversación con la siguiente pregunta:

«¿Qué papel te gustaría interpretar y que todavía no has hecho?».

A lo que nos contestó que le gustaría cantar la ópera poco conocida y menos interpretada de Tchaikovsky, *Cherevichki*² y *Barbazul*, de Jacques

² *Cherevichki* (*Las zapatillas de la zarina*), Wikipedia, La enciclopedia libre.



Offenbach, y que quizá también se atrevería a participar en alguna ópera de nueva composición, pero tendría que convencerle plenamente.

Nuestra tercera pregunta estuvo relacionada con el hecho de tenerlo en Madrid para cantar *lied* por primera vez en esta ciudad:

«¿Te sientes más a gusto ahora cantando *lied* que cantando una nueva producción de una ópera?».

Dijo que musicalmente se encontraba a gusto con ambas cosas. Pero que cantar *lied* le resulta mucho más

cómodo y práctico: se viaja el día de antes, se ensaya una vez, se canta y vuelta a casa. Una ópera exige mucho más tiempo y más ahora, con la nueva concepción que se va imponiendo en todos los teatros. Eso confesó que no era de su agrado y no ahorró detalles. Por lo visto, las producciones en los teatros (y no solo las nuevas) exigen que los cantantes ensayen y se preparen unas cinco o seis semanas antes, lo que significa pasar largas estancias fuera y con gastos de alojamiento. Antes se pagaban los ensayos y el resto de costes, ahora muchos teatros pagan solo por día de actuación, y justifican que todos esos gastos quedan cubiertos con el cobro de la actuación. Eso supone, claro está, una serie de riesgos y un desembolso adicional por parte del cantante. Nos contó la anécdota que sufrió Nina Stemme³, que junto con él acudió durante cinco semanas a todos los ensayos de *Tristán e Isolda* en el Teatro San Carlo de Nápoles. Cantó en el ensayo general y el día del estreno tuvo que cancelar todas las citas de su *Isolda*. Ella no cobró nada, según explicó, y eso es injusto.

Continuó, como ya he dicho, aportando ejemplos y detalles, pero quiso dejar muy claro que el Teatro Real no es así. Según él, es el teatro de Europa que mejor trata a los artistas y donde se respira una profesionalidad excelente.

3 *Tristan und Isolde*, en el Teatro San Carlo de Nápoles. Temporada 2021/2022.



Nuestra cuarta pregunta quiso profundizar en su visión sobre las nuevas generaciones:

«¿Qué piensas de las nuevas voces y cómo ves a estos nuevos cantantes que relevarán a las generaciones actuales?».

Enlazó su respuesta con lo que en la pregunta anterior criticaba. Según René Pape, los nuevos artistas tienen técnica, pero poca personalidad. Es tanta la presión en la lucha por un papel y tales las exigencias de los teatros, que la confianza de estos nuevos artistas en sí mismos queda mermada. Además, dijo, son muchos los jóvenes cantantes y pocas las ofertas de trabajo para ellos. Es un camino difícil.

Ante estas reflexiones no pude evitar pensar que era él quien lo veía ahora todo desde otra perspectiva, con sus 58 años y habiendo iniciado su vida profesional bastante joven, tiempo en el que aceptaba también condiciones mucho peores a las suyas actuales. No quise esperar su respuesta, intuí que quería de nuevo una pausa para fumar.

Entre pausa y pausa, pregunta y pregunta, pude llegar a inquirir acerca de su inacertado comentario en *Facebook* sobre su crítica hacia el Metropolitan por participar en el «NYC Pride Parade», que se publicó en todo tipo de medios. A esta pregunta contestó que había aprendido a ser más cuidadoso con las redes sociales y que le habían sobrepasado las reacciones de odio hacia él. Pienso que no va a



René Pape como *Boris Godunov* en la Metropolitan Opera House de Nueva York (2021).

volver a escribir más este tipo de comentarios «en caliente», sobre todo arremetiendo contra instituciones tan poderosas como la Metropolitan Opera House.

Quisimos cerrar la conversación con una pregunta que nos condujera a un cierto optimismo, tras percibir tantos signos de descontento:

«¿Querrás volver a Madrid?».

A lo que nos contestó con una sonrisa:

«Sí, claro, me encantaría cantar *lied* en el Teatro Real».

Así finalizó nuestra conversación, después de degustar una tapas con Pape. Nos despedimos apresuradamente, pues nos teníamos que ir a escuchar la nueva zarzuela *Policías y Ladrones*, de Tomás Marco, en el Teatro de la Zarzuela y se nos hacía tarde. Al día siguiente lo vimos en este mismo teatro, vestido con un traje negro y junto al piano, regalándonos un repertorio un tanto pesimista: las *Canciones bíblicas* de Dvořák y las *Canciones y danzas de la*

muerte, de Musorgski, estaban en esa línea y aportaban solo leves pinceladas de color optimista.

Si tuviera que resumir estos momentos con René Pape diría que vi en él a dos personas: una cuando está con quien quiere y cuando y donde quiere (y aquí incluyo el paso por el escenario) y otra completamente distinta cuando se ve obligado a estar donde no quiere estar. Pero en ambas personalidades vemos un René Pape que acusa cierto cansancio y pesimismo, además de escasa paciencia y empatía hacia los demás. Lo cierto es que esperaba una respuesta más amable a nuestra cálida bienvenida como público y como Asociación.

René Pape se despidió agradeciéndonos el trato tan amable que le habíamos dado y la cena tan exquisita que le habíamos ofrecido. Reconocía y le emocionaba, el cariño y admiración que siempre recibe de la Asociación Wagneriana de Madrid.

M^a ESTHER LOBATO BAÑEROS

«EL ANILLO DEL NIBELUNGO DE 1876»

PERSPECTIVA HISTÓRICA Y REACCIONES DE LA CRÍTICA

Claudio Ortiz

**Director honorario de la Fundación Richard Wagner de Chile
y miembro directivo de la Asociación Richard Wagner Internacional.**

Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno el 28 de febrero de 2022.

El 13 de agosto de 1876 se inauguró el primer Festival de Bayreuth con la representación de *El Oro del Rin*, prólogo de la Tetralogía que se desarrollaría en los siguientes días. Y con ese prólogo se escribiría historia. Por ello hablamos de ello hoy.

Seré un poco malicioso con los comentarios que les mostraré en relación a cómo se vivió este *Anillo*, pues exponen posiciones extremas:

«La creación de la Meca Bayreuth es un error intelectual y técnico. La empresa está condenada a muerte. Es la Torre de Babel de la música, emprendida por un aventurero que no duda ante nada y ante nadie y exige al público lo que este no puede darle.»

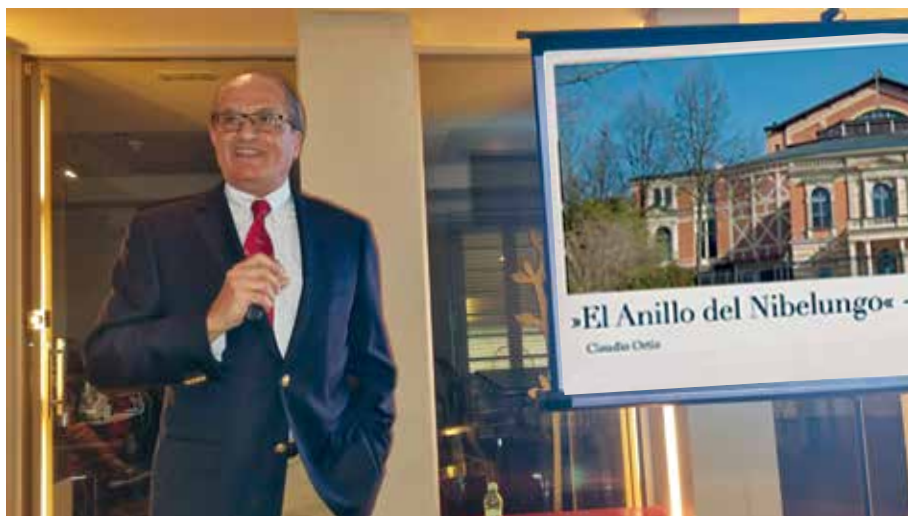
Estas palabras las escribió Ludwig Hartmann. No he podido encontrar fotos confirmadas de su persona en internet y la única que encontré bajo ese nombre (Wikipedia) probablemente se refiere a otro Ludwig Hartmann quien era un entusiasta de Richard Wagner. Aun así, podríamos estar frente a un converso, lo cual en este caso no sería inusual.

Por su parte Franz Liszt dijo:

«El *Anillo* se eleva por encima de todos los demás logros de la época, al igual que el Mont Blanc se eleva por encima de los Alpes. El *Anillo* es la creación de un verdadero gigante de la historia del arte, solo comparable en su innovación a Miguel Ángel.»

Tenemos los dos extremos, que explican por qué se dice que Wagner siempre había polarizado, pero nunca encontró como en esta ocasión tantos enemigos irreconciliables como admiradores fanáticos. Y eso hoy no ha cambiado. Es una realidad que dura casi 150 años.

El propósito de mi presentación de hoy es llevarlos en primer lugar por un camino de críticas extremas. Comentar algo sobre la aceptación y significado de *El Anillo del Nibelungo* como obra porque es relevante dentro del contexto histórico del desarrollo de Europa. En segundo lugar, conversar un poco sobre el entorno social, político y artístico de la época. Y finalmente, hablar de lo que fue *El Anillo del Nibelungo* desde el punto de vista de la crítica, no de la reacción



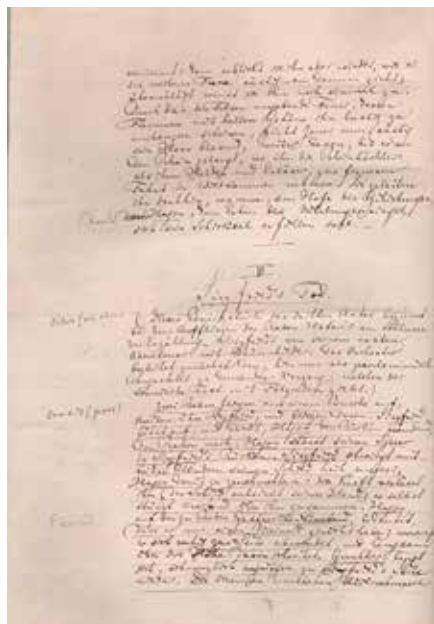
del público común y corriente, como podría ser yo, sino de la crítica especializada, los que reportaron sobre este acontecimiento.

La gestación de *El Anillo del Nibelungo*

Soy consciente de que la gestación de *El Anillo del Nibelungo* es para muchos de ustedes materia conocida. Pero considero oportuno revisitar ciertos hechos en relación a la época en que tuvieron lugar, en cuyo caso voy a prescindir de dar fechas exactas y citaré solo los años de algunos acontecimientos. Creo que es más relevante.

Ustedes saben que Richard Wagner no hablaba de libretos, sino que hablaba de sus poemas. Comenzó en el año 1848 escribiendo el texto de *La muerte de Sigfrido*. Es el concepto original. Era un hombre tan meticuloso que resulta prodigioso ver en sus manuscritos con qué cuidado anotaba

y escribía todo. Pero, como sabemos, cuando hubo escrito este primer texto, se dio cuenta de que en realidad tenía que hablar de quién era este



Manuscrito original de *La muerte de Sigfrido*.

Sigfrido, para lo cual escribió el poema *El joven Sigfrido*. Pero no satisfecho con esto, consideró necesario explicar el origen de Sigfrido, quiénes fueron sus padres, tías, abuelos, etc. Así llegamos a *La Valquiria*. Y finalmente llegó a la conclusión de que todo este drama deriva de *El Robo del Oro del Rin*, que fue el título original de esta parte del *Anillo*. Veremos más adelante que, salvo *La Valquiria*, los otros nombres cambiaron. Este proceso de composición le tomó cuatro años: de 1848 a 1852. Luego comenzó a componer la música. Este proceso arrancó el año 1853 con *El Robo del Oro del Rin*, siguió con *La Valquiria* y luego *El Joven Sigfrido*. Pero aquí debemos detenernos porque, como se sabe, Wagner hizo una pausa nada menos que de trece años.

Aquí suceden varias cosas interesantes. Una de ellas es la aparición del Dr. Ernesto Ferreira-França, Cónsul del Brasil en Dresde. Le escribe una carta a Richard Wagner diciéndole que el emperador del Brasil, Don Pedro II, estaría complacido si él le dedicara una ópera, algo que sea fácil de entender por un público no familiarizado con este género musical, una obra sin grandes exigencias para cantantes y ejecutable por una orquesta fácil de congregarse. No hay reportes de que Wagner haya contestado esta carta, pero podría ser que esta idea le quedó dando vueltas como una opción de componer una obra simple y que le reportara los beneficios económicos que tanto necesitaba en ese momen-

to. Y todo apunta a que esta idea fue la inspiración para componer *Tristán e Isolda*. Ustedes conocen la dimensión de la obra, que terminó siendo no precisamente algo que cualquiera lo pueda cantar. Se trató de presentar por primera vez en Viena, después de setenta y siete ensayos se vio que no era representable, no se tenía ni los cantantes ni la orquesta que una obra así precisaba. Luego, por ironía de la vida, vino Hans von Bülow que lo logró hacer en Munich en 1865.

Pero además de *Tristán e Isolda*, en ese período compuso *Los Maestros Cantores de Nürnberg*. Lo que para mí es prodigioso —y siempre me invita a reflexionar sobre esto—, es cómo Wagner suspende la composición de *Sigfrido*, más o menos al final del segundo acto, compone *Tristán e Isolda*, un drama extraordinario, luego una ópera, por así decirlo, liviana, *Maestros Cantores*, la única ópera en la que no muere nadie. Y después de componer esas dos obras tan opuestas, vuelve después de trece años y termina *Sigfrido*, como si saliera del mismo molde. Pero un oído algo entrenado se da cuenta que el Preludio del tercer acto de *Sigfrido* es diferente. Naturalmente algo enorme tuvo lugar en ese período de trece años donde no hubo descanso: nacieron *Tristán e Isolda* y *Los Maestros Cantores de Nürnberg*. Genial.

Pero también tiene lugar algo muy interesante: en 1863 se publica el texto completo del *Anillo*. La música aún

no se conocía. Se vende para que el público interesado conozca la obra que él estrenará mas adelante. Es en este momento también en que tres de las cuatro partes de la Tetralogía cambian de nombre y son lo que conocemos hoy: *El Oro del Rin*, *Sigfrido* y *El Crepúsculo de los Dioses*. Solo *La Valquiria* conservó su nombre original.

Hago un comentario que me parece revelante. Es curioso que el único idioma en que *Götterdämmerung* se denomina *Ocaso de los dioses* es el español. En portugués, italiano, alemán inglés, ruso y asumo que otros, es *Crepúsculo de los dioses*. No sé cuál es la razón por la que se habla de *Ocaso*. Es relevante, porque Wagner escogía los nombres de sus obras y personajes con sumo cuidado. La palabra *Dämmerung* significa crepúsculo, y el crepúsculo es la hora de la tarde o del amanecer. El ocaso es final cerrado, aquí se mueren los dioses. Pero la obra termina en modo mayor, que es una modalidad de esperanza, como todas las óperas de Wagner, que terminan en modalidades mayores, no menores que son más melancólicas. Hay algo de optimismo: se acaban estos dioses, pero tal vez vayan a venir otros mejores. Si Wagner hubiera querido escoger «ocaso» habría dicho *Götteruntergang*. Por algo lo hizo.

El impacto de *El Anillo del Nibelungo*

El impacto del *Anillo* fue inmenso. Supuso una ruptura radical con la

ópera tradicional. Postuló un programa y por tanto fue algo ideológico. Y fue problemático. Es más: al final de la partitura de *El Crepúsculo de los Dioses*, Richard Wagner escribe de su puño y letra:

«Terminado en Wahnfried el 21 de noviembre de 1874. **No digo nada más**».

Nos está contando una historia que le tomó veintiséis años y tres meses terminarla. Y esa historia es un programa político. Ese es el *quid* del asunto. Porque la gestación de esta obra se desarrolla junto a la gestación del Imperio Alemán. Hay un paralelo que no es menor. Vamos a ver en breve un mapa que ilustra este punto. Lo que pensaba Wagner en 1849, en Dresde, con la revolución que se había iniciado en 1848, es esto:

«Quiero destruir este orden de cosas que destruye los poderes de los hombres al servicio del gobierno de los muertos, de la materia sin vida. Destruiré todo rastro de este demencial orden de cosas, compuesto por violencia, mentira, dolor, hipocresía, miseria, sufrimiento, lágrimas, engaño y crímenes, y del que solo en raras ocasiones fluye una corriente de placer puro, pero casi nunca un rayo de alegría pura».

Sigue con su texto, en una época de aristocracia, no de repúblicas:

«Que se destruya todo lo que los oprime y hace sufrir y que de las ruinas de este viejo mundo surja uno nuevo, lleno de una felicidad nunca imaginada. . . Que a partir de ahora no haya odio, ni envidia, ni celos, ni enemistad entre vosotros, que todos los que viven allí sean

reconocidos como hermanos y sean libres. Libres en la voluntad, libres en la acción, libres en el gozo. Solo así conocerán el valor de la vida.»

Estos postulados más su participación en la revolución de 1849 le generaron muchos problemas, razón por la cual huyó a Suiza, pues la policía lo declaró persona políticamente peligrosa. No conforme con esto él dice del arte, en su libro *Arte y Revolución*:

«Su verdadera esencia es la industria, su propósito moral la obtención de dinero, su propósito estético el entretenimiento de los aburridos.»

Es como decir que Wagner quería que nosotros, cuando asistiéramos a un drama suyo, nos vayamos hablando solos a casa, no forzadamente tarareando sus melodías. La idea es esta: una ópera de Wagner no es entretenimiento, es intelecto. Y colisiona con la tendencia de la época.

El filósofo Roger Scruton, en su libro *El anillo de la verdad*, hace una asociación muy interesante y desconocida para mí: es la sucesión de filósofos alemanes en que, por así decirlo, cada uno fue la *causa* del siguiente. Kant fue la causa de Fichte, Fichte generó a Hegel y Hegel a Feuerbach. Aquí no figura el favorito de Wagner, que era Schopenhauer. Estos cuatro filósofos influyeron poderosamente en el pensamiento político de Karl Marx y de Richard Wagner, ambos personajes muy de la época. Ambos murieron en 1883, solo que Wagner era un par de años más joven. Representan el pensamiento político de la época. Se nu-



trieron intelectualmente de la misma literatura y del mismo pensamiento.

La Confederación Germana

Una mirada al mapa de arriba nos muestra lo que era Alemania —no la que hoy conocemos como tal— en 1815, dos años después de que naciera Richard Wagner. La llamada «Confederación Germana» estaba formada por un conjunto de países, con dos elementos en común que la ayudaban: el idioma (el alemán) y la religión cristiana (catolicismo, protestantismo o calvinismo). Observamos un detalle que no es menor. Junto a dos grandes reinos —Prusia y Baviera—, coexisten un conjunto de principados, baronías, ducados, etcétera. Todos ellos querían tener su teatro de ópera y su sala de conciertos. Cuando el país se empezó a consolidar, quisieron retener todo esto y lo conservan hasta el día de hoy. Alemania es un país federal

formado por dieciséis estados. Solo en Westfalia del Norte del Rin, hay más teatros de ópera que en todos los Estados Unidos de Norteamérica. En Alemania tenemos más orquestas clásicas que ningún país del mundo: ciento treinta y seis agrupaciones profesionales, con subvención estatal.

En 1871 se funda el Imperio Alemán cuyo primer emperador será Guillermo I que, incidentalmente no quería serlo y solo quería permanecer como Rey de Prusia. Pero tuvo que aceptarlo por influencia de Otto von Bismarck. El paralelo curioso con España es que España tuvo en esos mismos años un rey, Amadeo de Saboya, que tampoco quería serlo y lo fue contra su voluntad, aunque por un par de años nada más. Curiosos paralelos que tejen la historia de Europa.

En 1872, un año después de la fundación del Imperio Alemán en 1871, se coloca la primera piedra del Festspielhaus en Bayreuth. Tratemos de dar un salto de más o menos 150 años. Entre toda esa agitación política, con una revolución fracasada, Richard Wagner, que ha arrancado hablando contra la aristocracia, se da el lujo de pedirle a la aristocracia que le financie el capricho de tener un teatro en Bayreuth y se lo pide nada menos que a Luis II de Baviera.

La colocación de la primera piedra lleva aparejado un conjunto de problemas. No vamos a hablar de todos, pero algunos vamos a te-



ner que abordarlos, porque tienen que ver con agrupaciones como la Asociación Wagneriana de Madrid, o cualquiera de ese tipo; esa idea germinal nace en esa época.

Un diario de Viena, en septiembre de 1871, dice que el Festival de Bayreuth es una «empresa de carácter nacional extremadamente importante». Se dice en Austria, no en Alemania. Hay que pensar que cualquier artista, cualquier persona de la cual se dijera que tenía una importancia nacional no podía pasar desapercibido en su época. Se tenía que hablar de él porque algo estaba pasando ahí: apelaba al espíritu alemán, a este sentido de unificación. Son un Imperio y ahora tienen un Emperador, no un mosaico de pequeños señores feudales. Esto llevó al famoso compositor francés George Bizet a decir en esos agitados años que *«el espíritu alemán del siglo XIX está encarnado en este hombre»* (Wagner). Así de importante era la figura política e intelectual de Wagner en Europa. De eso no se habla mucho, pero son hechos reales.

Arrancamos con este teatro que trajo consigo muchos problemas. El primero, Cósima von Bülow, hija ilegí-

tima de Franz Liszt, casada con Hans von Bülow, extraordinario pianista, gran director de orquesta y compositor; pero Richard Wagner y Cósima se enamoran y con ello generan un escándalo de enormes proporciones en la sociedad de la época, todo el mundo hablaba de ella y también de su esposo, que era director musical de la corte de Luis II de Baviera. Wagner era popular y Cósima, aún estando casada con von Bülow, le da dos hijos. No es un problema menor. Pero está también Luis II, del cual sus súbditos y la corte le acusan de estar tapando las escapadas de Richard Wagner, con lo cual está mancillando el honor de una sociedad de por sí muy conservadora. Y en ese ambiente es donde se está construyendo el teatro contra viento y marea, con dificultades financieras enormes.

La caricaturización de Richard Wagner

Empieza la caricaturización de Richard Wagner en la prensa de la época. Para mí, la caricatura más profunda sobre el triángulo amoroso es la que presenta a Wagner, von Bülow y Cósima. Wagner, de conocida baja estatura, a su lado Cósima que le pasaba casi por una cabeza, con la cabeza inclinada representando a la mujer sumisa, su esposo Hans von Bülow caminando detrás a prudente distancia y al que se le van cayendo páginas de la partitura de *Tristán e Isolda...*, una Isolda que tenía que casarse con el rey Marke cuyo desen-

lace fue otro ya que Tristán se interpuso. Todo está resumido en esta caricatura, que hacía que mucha gente se riera y no hablara precisamente bien de Wagner ni de Cósima y además se mofara de Hans von Bülow.



En otra de ellas, Wagner se muestra arrogante entre Esquilo y Shakespeare, que se inclinan ante él.



En esta otra, Wagner, con una nota musical, nos está martillando los oídos.



En la siguiente, titulada *Froufrou*, Wagner está encargando sedas, que sabemos le encantaban. Hay interesante documentación médica que explica los enormes problemas dermatológicos que tenía Wagner y que aparentemente lo inclinaban a usar ropa interior de suavidad extrema. Wagner padeció durante casi toda su vida de erisipelas y herpes zóster, entre muchas otras dolencias.



En otra caricatura, el interlocutor señala la palabra **Ugnade** (desgracia) y parece decirle: «No lleve la cabeza tan alta porque se puede caer al hoyo», o sea, caer en desgracia.



Los Bonos de Patrocinio

Otro tema de gran importancia tiene que ver con las Asociaciones Wagner, tal como las conocemos actualmente y que nacieron con motivo del estreno del *Anillo* en Bayreuth.

La condesa Marie von Schleinitz, gran admiradora de Wagner, tuvo la astuta idea de crear Bonos de Patrocinio, como una manera de financiar la construcción del teatro. Eran 1.000 unidades de 300 táleros cada una, con lo cual se recaudaría 300.000 táleros. Estos Bonos de Patrocinio fueron apoyados por las Asociaciones Wagner, donde cada uno, en la medida de sus fuerzas, ponía dinero para comprar o promover la venta de esos Bonos de Patrocinio.



La condesa Marie von Schleinitz.

Pero hubo un problema contable. La institución creada para generar los Bonos de Patrocinio tenía que ser una sociedad anónima, pero no de accionistas donde el beneficio final era pecuniario. El único beneficio de quienes adquirirían los Bonos era tener una entrada para un ciclo completo del *Anillo*. Pero la prensa contraria a Wagner aprovechó este malentendido y lo acusó de tratar de hacer dinero con su emprendimiento lo cual, bajo la ley no escrita de la época, no correspondía mezclar el arte con los afanes comerciales. Este hecho le creó enormes problemas a Wagner porque el principio rector de los Bonos de Patrocinio se desvirtuaba. Pero Marie von Schleinitz junto a otra dama de la alta sociedad Alemana, la Condesa Marie Muchanoff, por esas cosas del destino decidieron seguir adelante con esta iniciativa. El caso es que Marie von Schleinitz encargó al virtuoso pianista polaco Karl Tausig que se hiciera cargo del asunto pero, nuevamente vueltas del destino, Tausig moriría el 17 de junio de 1871, cinco años antes del estreno del *Anillo*. Sin embargo la fortuna quiso que Tausig fuera contactado por Emil Heckel, un entusiasta Wagneriano que se dedicaba al comercio de artículos musicales (partituras, etc.) quien se ofreció como voluntario para ayudar en lo que pudiera motivado por su admiración por Wagner. El resultado fue que creó las famosas Asociaciones Wagnerianas. La primera fue en Mannheim. Cómo

sería el impulso que esto tomó que al poco tiempo se habían fundado Asociaciones en Berlín, Leipzig, Munich y Viena. A la vuelta de un año, ya se habían fundado en otras nueve ciudades alemanas y en siete ciudades del extranjero: San Petersburgo, Budapest, Graz, Praga, Nueva York, Bruselas y Londres.

No fue tarea fácil. No era mucho dinero el que se pudo conseguir, pero algo se logró. Y todo gracias al entusiasmo y notable esfuerzo de parte de Marie von Schleinitz quien, por ser la esposa del Ministro de Finanzas de Prusia, tenía acceso a los mas altos centros de poder del nuevo Imperio y por ende, al Emperador. En virtud de estos contactos es que fuera ella quien lograra que el Emperador Guillermo I asistiera a la *Première* de *El Anillo del Nibelungo* en el Festspielhaus. Las consecuencias de estos logros fueron inmensas.

Patrocinadores

Hubo también patrocinadores. Uno de ellos fue Abdülaziz, Sultán del Imperio Otomano, amante de las artes, que contribuyó con 70.000 € (al cambio actual) para la construcción del Festspielhaus, pero que no estuvo presente en la inauguración porque lo asesinaron un mes antes.

Otro patrocinador importante fue Isma'il Pasha que, como Virrey de la Provincia Otomana de Egipto, contribuyó con 77.000 € (al cambio actual). Este fue otro logro de Marie von Schleinitz ya que tenía contacto con



Abdülaziz, Sultán del Imperio Otomano.

él. Es a Ismai'l Pasha a quien le debemos el que haya pedido a Giuseppe Verdi la composición de *Aída* para la inauguración de la ópera del El Cairo.



**Ismai'l Pasha,
Virrey de la Provincia Otomana de Egipto.**

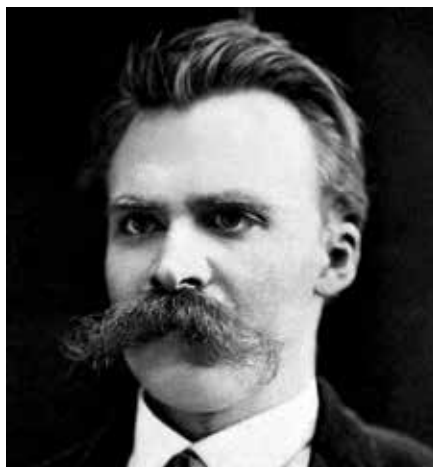
Friedrich Nietzsche

Al principio, Nietzsche, un filósofo de profundo calado en la Europa de esa época, fue un absoluto entusiasta de Wagner. Escribió cuatro libros sobre sus relaciones con Wagner. En uno de ellos, las *Consideraciones inoportunas*, dice:

«La primera normativa mundial en el ámbito del arte va a ser este Festspielhaus. [...] Los entusiastas de Wagner son discípulos del

arte resucitado, [...] llenos de profunda y santa dedicación, [...] con el agua purificadora, dejen que la idolatría de la educación moderna sea destruida.»

Está apelando a lo más profundo del intelecto. De hecho, en 1873 hizo una *Exhortación a los Alemanes*, que nunca se publicó, un texto muy severo y muy duro, pidiendo que donaran dinero para la causa, porque se estaba ante un grave peligro si no se ejecutaba. Expresa su asombro ante lo callados, indiferentes e ignorantes que son los alemanes. Y prosigue afirmando que «*el mundo será testigo y juez y la posteridad enjuiciará esta actitud*». Luego manifiesta sus «*dudas y temores*» de que los alemanes no estén suficientemente «*maduros, preparados y receptivos*» a lo que Bayreuth representa. Bayreuth no se asocia a un grupo con «*intereses musicales específicos. Toda la nación está involucrada, esto va más allá de las fronteras de la nación alemana*».



Friedrich Nietzsche.

El arte y la salud mental de Wagner

Hubo muchos que apoyaron a Wagner, pero también hubo muchos que lo atacaron. A finales del verano de 1872 aparecieron tres libros que cuestionaban el arte y la salud mental de Richard Wagner. Estas publicaciones, así como otros artículos de prensa, pintan un cuadro revelador de la relación mutuamente deteriorada entre los Wagnerianos y la prensa de la época.

El distinguido filólogo alemán Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf escribió un libro titulado *La Filología del Futuro* como ataque al *Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música*, escrito por Nietzsche. Dijo que era una crítica contra el descubridor de la Música del Futuro —o sea Richard Wagner— como inspirador espiritual del libro.

El segundo libro, *El establecimiento de la música — Un epílogo a la primera piedra en Bayreuth*, lo escribió Wilhelm Mohr, que luego se transformaría en wagneriano entusiasta. El título original es *Das Grunderthum in der Musik*. En mi opinión Mohr juega hábilmente con las palabras al usar una con la terminación **-thum**. Es una forma de asociarla con el título del fatídico panfleto antisemita que publicara Wagner bajo el título *Das Judenthum in der Musik* (*El Judaísmo en la Música*). Mohr dedicó su libro a Richard Wagner «como pequeña protesta, como eco necesario a la apoteosis de Bayreuth».

Finalmente, el doctor Theodor Puchsmann, hizo un diagnóstico a distancia de Wagner. En su estudio *Richard Wagner: un estudio psiquiátrico*, dijo que padecía megalomanía crónica, delirio de persecución, ideas poco claras y locura moral. ¡Y para eso publicó un libro! Aquí podemos ver las antípodas, los extremos entre la admiración furibunda y el odio cargado.

La crítica objetiva de Ernest Newman

Ernest Newman, crítico musical y musicólogo inglés, es el autor de una de las mejores biografías escritas sobre Richard Wagner (*The Life of Richard Wagner*) y fue el más famoso y respetado crítico musical británico de la primera mitad del siglo xx. Su crítica se orientó a la objetividad individual como se refleja en sus libros sobre Richard Wagner, Hugo Wolf, Richard Strauss y otros. Hacia el final del cuarto tomo de su biografía escribe:

«Los enemigos de Wagner hicieron —y continuarían haciendo— todo lo que estuviese a su alcance para estrangular Bayreuth en su nacimiento. No hubo bajeza a la que no estuvieran dispuestos a rebajarse. La prensa se distinguió en forma particular: cualquier incidente calculado para dañar la empresa fue reportado con alegría en todas partes y si no existían hechos, los inventaban.»

Las dificultades básicas de Wagner —y esto es profundamente interesante porque sale a colación permanentemente— provienen de que era mucho mejor en todo que los colaboradores que elegía para sus obras:



Ernest Newman.

«Wagner era mucho mejor director de orquesta que cualquiera de sus directores, mucho mejor actor que cualquiera de sus actores, mucho mejor cantante que cualquiera de sus cantantes en todo excepto en el tono.»

Profecías

Además, hubo una profecía —y esto es un extracto mínimo de todo lo que se escribió sobre el particular— en un panfleto católico anónimo:

«Se instalará una enorme caseta [*se trata del Festspielhaus*] donde entusiastas espectadores acudirán a disfrutar de música, canciones y esplendor sin sentido. El fuego estallará cuando la caseta esté llena con miles de personas y todas arderán. Donde un minuto antes resonaba el canto y sonidos pecaminosos resonarán como en el infierno los gritos desesperados de los condenados. Un grito de horror recorrerá todo el mundo.»

Este es el ambiente con el que Wagner tenía que enfrentarse y con el que estaba viviendo día a día.

13 de agosto de 1876: inauguración del Festspielhaus con *El Oro del Rin*

PERSONALIDADES ASISTENTES A LA *PREMIÈRE*

NOBLES ALEMANES

- Emperador Guillermo I
- Rey de Württemberg
- Gran Duque Karl Alexander de Weimar-Eisenach
- Gran Duque y Duquesa de Baden
- Gran Duque de Mecklenburg
- Gran Duque de Hessen
- Príncipe Wilhelm de Hessen
- Príncipe Friedrich Reuss
- Príncipe von Thurn und Taxis
- Duques von Anhalt und Meiningen
- Princesas von Preußen
- Conde von Schleinitz y señora (Ministro del Interior de Prusia)
- Princesas de Prusia
- Condesas de Dönhoff
- Robert von Kenderl (brazo derecho del Canciller Bismarck)

NOBLES EXTRANJEROS

- Emperador Pedro II de Brasil
- Gran Príncipe Wladimir de Rusia
- Duque de Manchester
- Conde Austro-Húngaro Julius Andrássy (Héroe Nacional de Hungría e íntimo de la Emperatriz Elizabeth I de Austria, Sissi)

Músicos

- Anton Bruckner
- Edvard Grieg
- Franz Liszt
- Camille Saint-Saëns
- Peter I. Tchaikovsky
- Hermann Levi
- Leopold Damrosch
- Nikolai Rubinstein
- Franz Wüllner

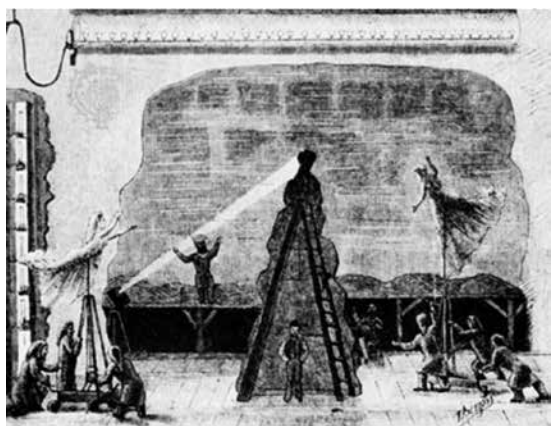
Novedades en *El Anillo del Nibelungo*

Hoy nos pueden parecer nada especial, pero en su época causaron sensación y sorpresa.

- **Las Hijas del Rin cantando mientras nadaban.** Estaban encaramadas y haciendo la mímica de nadar en estructuras móviles (con ruedas) a un altura de aproximadamente 7 metros. No se veía a las personas que movían las estructuras.
- **La iluminación.** Wagner hizo innovaciones como nadie las había visto antes. Hubo además vapores y humo de colores.
- **Ruidos:** Hubo aparatos generadores de estruendosos sonidos, imitación de truenos, etc.
- **Fafner.** Era un dragón que se mandó fabricar en Inglaterra. Llegó incompleto ya que le faltaba una parte del cuello, pero fue una de las sensaciones del evento.
- **Grane.** Se puso al caballo en el escenario, pero resultó ser un animal del ejército, muy manso y con poco brío. No parecía el caballo brioso de Brunilda. Según algunos reportes, le cubrieron los cascos con telas de modo que al andar sobre el escenario no hacía ruido dándole un carácter algo fantasmagórico a su caminar.

Reacciones de la crítica

El espectro de la crítica va desde la autopropaganda (Ej. *Correspondencia Autobiográfica de Bayreuth*), pasando por periodismo liviano hasta tratados eruditos que no pocas veces alcanzaron la dimensión de libros. Para la



clasificación de la crítica usaré un esquema propuesto por la musicóloga Susanne Grossmann-Vendrey en su libro *Bayreuth en la prensa Alemana* (1977) donde se dividen las opiniones en cuatro grupos: 1) Periodismo liviano, 2) Crítica positiva, 3) Distancia crítica y 4) Rechazo polémico.

Periodismo liviano: Paul Lindau

Paul Lindau escribió las *Cartas sobrias desde Bayreuth*. Sus textos son amenos, de lectura fácil, pero para un público no muy preparado. Pero muchos de sus comentarios son bastante válidos. En un principio fue muy crítico de Wagner, lo cual cambiaría con el tiempo.

Sobre *El Oro del Rin*:

«A Wagner no le importa la fantasía ni la paciencia del espectador. Nos exige que nuestra imaginación sea a veces activa y a veces completamente pasiva. El aparataje técnico que utiliza para sus propósitos es extrañamente complicado: prospectos y máquinas no escasean.»

Sobre *La Valquiria*:

«Primer y Tercer Acto: bellezas musicales de primerísimo nivel que cautivan al público con una fuerza irresistible. Segundo Acto: pesado, extenso y lento, desgasta, atormenta y agota al oyente inculto. La única acción dramática sigue siendo ineficaz incluso para los que conocen el texto y debe ser completamente incomprensible para los que no lo conocen.»

Sobre *Sigfrido*:

«Sin embargo ayer [*Siegfried*] fue el verdadero día del triunfo de Richard Wagner. Se puede pensar lo que se quiera sobre su obra, pero todo aquel que ayer salió del Festspielhaus, se fue con la profunda convicción de que se le ofreció la obra grandiosa de un artista grandioso.»

Sobre *El Crepúsculo de los dioses*:

«El Funeral de Sigfrido: Así muere un héroe, así es como se lamenta a un héroe, así es como se entierra un héroe. Si Wagner no hubiera creado nada más que este poderoso cuadro, solo esto le daría derecho a unirse a la fila de los grandes artistas de todos los tiempos. El acontecimiento más conmovedor de nuestra saga heroica ha encontrado aquí un digno héroe para glorificarlo e inmortalizarlo.»



Paul Lindau.

Crítica positiva: Wilhelm Mohr

De publicar un libro para criticarlo —como vimos antes— se transforma en un entusiasta de Wagner. Sus artículos aparecieron en uno de los más prestigiosos medios de prensa de Colonia (con alcance supra-regional). Sus críticas cuentan como uno de los documentos más importantes de la época. Cambió de anti-Wagneriano convencido a gran entusiasta, pero definitivamente no siempre fue un adepto no crítico.

Dice del final de *El Crepúsculo de los dioses*:

«En grandeza e intensidad de su efecto, las obras de Wagner tienen un lugar junto a Shakespeare y Beethoven.»

[...] «por lo que hay que asumir que [las obras de Wagner] no son todavía las obras de *arte del futuro*, sino obras de *arte que tienen futuro* y por las que nuestra época presente tiene mil razones para estar agradecida.»

Crítica positiva: Franz Ghering

Críticas de buen nivel y generalmente positivas sobre la obra de Wagner.

Considera que la diferencia fundamental de Wagner con respecto a otros compositores radica en la «concentración que exige Wagner del oyente». Pero no cree que los aplausos del público sean garantía de comprensión de la obra.

En relación a las sugerencias de acortar las obras de Wagner, hace este comentario:

«Llegará un momento en que uno se comportará con estas obras exactamente igual que con grandes obras del pasado: se las enfrentará con un nuevo tipo de forma de disfrutar del arte. Esto se puede afirmar sin pretender ser profeta.»

«Todo el mundo recuerda los relatos de *Tannhäuser* y *Lohengrin* (Tercer acto) en el momento en que se dieron a conocer, se vino una tormenta de quejas, como hoy sobre el gran *monólogo* de Wotan en el segundo acto de *La Valquiria*. Y cómo han cambiado las opiniones al respecto...»

«En el pasado se dijo que limitaba el flujo dramático, sin embargo hoy admiramos estos momentos de quietud en los que el desarrollo de la acción escénica se detiene, pero durante el cual la agitación en nuestro interior comienza a funcionar como un espejo de instantes especiales de la historia.»

Distancia crítica: Eduard Hanslick

Fue el crítico de Wagner más odiado. Sus críticas —no solo a las obras de Wagner— y libros en general son obras muy interesantes. Sus escritos son de gran contenido y amenos. Su compositor preferido era Johannes Brahms, lo cual da luces para entender también por qué no era un aficionado de la música de Richard Wagner. Es cierto que fue muy crítico de Wagner y aunque su crítica muchas veces fue acertada, también tuvo palabras muy elogiosas a su obra. Esta crítica hicieron que Wagner lo caricaturizara y lo encarnara en el personaje de Beckmesser en *Maestros Cantores*. Hanslick hace



Eduard Hanslick.

un análisis muy sistemático del *Anillo* cubriendo cuatro aspectos: el poema (libreto), el Festspielhaus, la música y la impresión general del *Anillo*. Son artículos dignos de ser leídos.

Elogia mucho el Festspielhaus. El llamado *Abismo Místico*, o sea, el foso de orquesta en profundidad y fuera de la vista del público lo dejó muy impresionado. El hecho de que la orquesta esté oculta y no distraiga al público le parece genial ya que permite que la atención del espectador esté puesta en el escenario. Por otra parte, critica que la oscuridad del Festspielhaus no permite leer el libreto.

A este respecto, el corresponsal francés, nada menos que el compositor Camille Saint-Saëns, dice:

«La orquesta oculta un *avance* que debería implementarse en todas partes. No tapa las voces, por el contrario: cada palabra es excepcionalmente audible y comprensible.»

Y dentro del teatro sintió que estaba
«en un templo dedicado a las artes, no en un
lugar de distracción y espectáculo.»

Hanslick: lamenta que esté previsto
que el *Anillo* se presente solamente
en Bayreuth. En su opinión debiera
ser posible montarlo en cualquier
teatro del mundo.

«Si el *Anillo del Nibelungo* no se puede mon-
tar en Viena, Munich, Berlín, Dresde, simple-
mente porque los vapores de color humean un
poco menos, las *Hijas del Rin* nadan menos
elegantemente y las *Valquirias* cabalgan más
lentamente, entonces lo principal, el núcleo
musical de la obra, tiene que estar mal.»

«Cuanto más verdadera y poderosa es la
fuerza poética interior de una obra dramáti-
ca, más fácil es tolerar las imperfecciones de
la presentación y la decoración.»

Sobre el estilo musical de Wagner
hace una serie de consideraciones:

«Un estilo musical que va contra la naturale-
za del oído y sentimientos humanos.»

«Oímos canto durante cuatro tardes sin nin-
guna melodía independiente y diferente, sin
un solo dúo, terceto, conjunto, ¡sin coros ni
finales!»

«Basta pensar en el *Holandés* o en *Tannhäu-
ser*, que son tan fundamentalmente diferen-
tes de la última música de Wagner, tanto
como pueden serlo dos cosas dentro de un
mismo arte.»

«Se puede considerar que *Tannhäuser* es una
de las óperas más bellas y al mismo tiempo
considerar que el *Anillo* como lo exactamen-
te contrario; de hecho hay que hacerlo.»

Para él, hay tres puntos que en princi-
pio distinguen esta música de todas
las óperas anteriores, incluidas las de
Wagner:

1. La ausencia de melodías vocales
independientes y autónomas, que
se sustituyen por una especie de
recitado, con la *melodía infinita* de
la orquesta en la base.
2. La *disolución de toda forma*, no solo
de las formas convencionales (*aria*,
dúo, etc.) sino de la simetría, de la
lógica musical en general: la forma
*debería desarrollarse según las leyes
de la música*.
3. Salvo en algunos comienzos, la *ex-
clusión de las piezas vocales polifó-
nicas, los dúos, los tercetos, los coros,
los finales*.

Pero frente a esa crítica tan negativa,
reconoce algunos logros en el estilo
musical de Wagner:

«La versatilidad de Wagner, sin duda el lado
más brillante de su talento, le hace trabajar
simultáneamente con el talento especial del
músico, el *pintor*, el *letrista* y el *director*, y a
menudo logra a través de los tres últimos lo
que el primero por sí solo no habría logrado.»

«La fuerza pictórica de la imaginación de
Wagner, la asombrosa maestría de su técnica
orquestal y las numerosas bellezas musicales
que prevalecen en el *Anillo* tienen una fuerza
mágica a la que nos rendimos de buena gana
y con gratitud.»

«Lo que sigue siendo innegable es que estamos
asistiendo a un acontecimiento teatral magnífico
en su diseño y dimensiones y bastante inusual.»

En resumen, Hanslick concluye:

«Y lo que es más, se trata de un extraño acontecimiento en la historia del arte y la cultura: un drama musical que se desarrolla a lo largo de varias noches, la construcción de un teatro especial para ello y la migración de miles de personas de media Europa a una ciudad remota y olvidada, cuyo nombre está ahora indeleblemente consagrado en la historia del arte.»

Distancia crítica: Heinrich Ehrlich

Sobre el Festspielhaus dice:

«Es exquisito, la disposición de la orquesta es suprema. El efecto acústico de la orquesta (*Tutti*) no es ruidoso, es siempre gratamente sonoro. El espectador puede en todo tiempo dirigir su mirada sin obstáculos al escenario. La voz de los cantantes llega al público con la misma intensidad y de todas partes.

Para quienes han tenido la oportunidad de vivir más de una ópera de Wagner en el Festspielhaus, estas consideraciones no llaman mayormente la atención. Pero en su momento inaugural, el mundo no había visto jamás un teatro ni remotamente similar. No hay que olvidar que a su inauguración y a ver el *Anillo* vino público de toda Europa y más allá aún.

Ehrlich se pregunta, no sin cierto grado de razón, dónde fue más fuerte el aplauso:

«No donde los sonidos sonaron particularmente Wagnerianos sino donde el *Maestro* involuntariamente puso al menos un dedo del pie en la tradición [...] en el maravillo-



Heinrich Ehrlich.

samente melódico relato de Loge (*Oro del Rin*, donde pone la belleza y el amor de la mujer al más alto nivel.»

«El entusiasmo fue máximo donde la llamada *música absoluta* hizo su efecto, no donde principios y consideraciones filosóficas fueron puestos en música.»

«Mientras pueda escribir voy a defender mi convicción: Wagner es un fenómeno, solo un ser muy poderoso podría concebir y realizar un primer acto de *Sigfrido* y el último de *El Crepúsculo de los dioses*, sus creaciones no son para mí indicadores en el arte, sino las marcas de un hombre poderoso.»

«Pero las consecuencias que sus admiradores quieren derivar de sus dramas, los principios básicos para el arte y la vida que desgraciadamente se podrían extraer de algunos de sus escritos, los combatiré con todas mis fuerzas hasta el último trazo de mi pluma.»

Rechazo polémico: Ludwig Speidel

Este crítico ni siquiera escribe completo el nombre de Wagner, lo deja en W.:

«W. no es artísticamente la expresión del espíritu alemán, sino solo una imagen distorsionada del mismo.»

«Esta música es de naturaleza interiormente improductiva, artificial, vacía.»

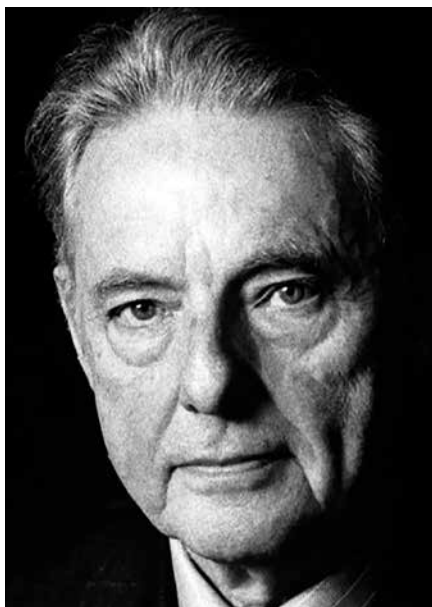
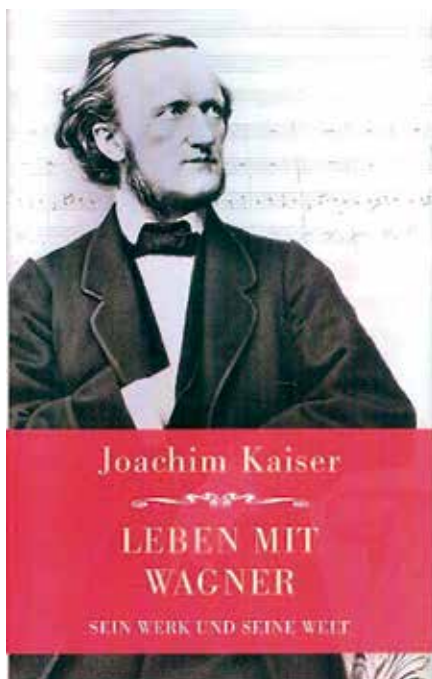
«... que la música de Wagner pueda ser estimulante e interesante en algunas partes, lo entendemos perfectamente, pero quien encuentra satisfacción musical en sus óperas, debe renunciar a la estética por completo.»



Ludwig Speidel.

Conclusión

Joachim Kaiser, en su libro *Leben mit Wagner* («Vida con Wagner»), publicado en 2014, resalta que, en general, se celebró mucho la técnica, la utilización de los *leitmotiven*, pero sabemos que se consideró inmoral por una serie de cuestiones:



Joachim Kaiser.

- Malas costumbres: incesto, adulterio, violencia familiar, etc.
- Caracteres contradictorios e incoherentes.
- Muchos dioses y pocos seres humanos.
- Peligro de nacionalismo.
- Rechazo a la realización crítica del *Anillo* en cuatro días consecutivos.
- Estar por encima de las facultades mentales de una persona normal.

Joachim Kaiser en este libro afirma:

«Salzburgo es entretenimiento, Bayreuth es trabajo».

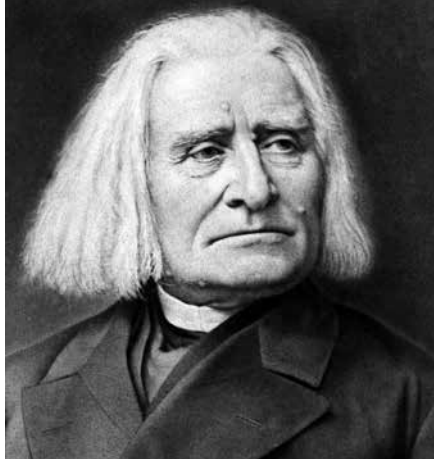
Para ir cerrando esta presentación quiero compartir una experiencia fortuita y feliz. Ayer, caminando frente al parque del Retiro pasé frente a la casa natal de mi admirado José Ortega y Gasset. Y al ver la placa recordatoria tuve la inspiración para hacerles este comentario. Dentro de su prolífica obra, Ortega y Gasset escribió un prólogo a un libro titulado *Veinte años de Caza Mayor*, del Conde de Yebes. Del libro de Yebes no es mucho lo que se sigue hablando, pero el prólogo de Ortega y Gasset es una obra maestra de filosofía sobre la caza, la amistad y mucho más. Tanto es así que ha sido traducido a muchos idiomas con el título de *Meditaciones sobre la Caza*. En parte de este extenso prólogo, Ortega y Gasset se refiere a la amistad de dos personajes históricos: Escipión Emiliano y Polibio, un griego y un romano. Dice de Escipión Emiliano que fue «uno de los pocos cerebros morrocotudos que ha sido capaz de producir la turbia especie humana».



Placa conmemorativa en la casa natal de José Ortega y Gasset en la calle Alfonso XII,4.

La verdad es que me encanta la frase, porque, si bien es cierto que no hablé de Wagner, en principio es lo que a mí me sucede con Wagner. Trato de leer cuanto puedo sus obras y cuanto más leo más se me va agrandando su imagen, porque es realmente prodigioso meterse en su literatura, al punto de que frecuentemente paso más tiempo leyendo sobre Wagner que escuchando su música. Me lo dijeron mis hijos en alguna oportunidad. Y es que Wagner se me antoja uno de esos escasos cerebros morrocotudos que ha producido la turbia especie humana.

No sé si lo saben, pero Wagner escribió en su vida más de nueve mil doscientas cartas. Tengo un libro con las cartas de él hacia Matilde Wessendonck. ¡Un libro solamente de él hacia ella! Su correspondencia completa abarca siete



Franz Liszt

tomos, aparte de ocho volúmenes más con los ensayos y tratados sobre los más diversos temas. Escribió sobre todo lo que ustedes quieran. ¿Cómo lo hizo? No lo sé.

Para concluir, algo español. Y es una cita, curiosamente, de Franz Liszt. El primero de diciembre de 1851, cuando Wagner estaba complicado componiendo el poema de *Sigfrido* y no sabía si seguir con la obra, Liszt le escribe a Richard Wagner y le dice que siga adelante. No había escuchado ni una sola nota porque no se había compuesto ni una sola de *El Anillo del Nibelungo*, pero Liszt, que lo apoyó en muchas cosas, anticipó lo que iba a salir de esa obra porque había leído parte del texto. No lo había terminado de escribir, pero habla siempre de su *Sigfrido*, porque es el origen, *La muerte de Sigfrido*. Y le dice:

«Simplemente sigue adelante y trabaja sin descanso en tu obra para que en el mejor de los casos se podría plantear ahora el mismo programa del Cabildo de la Catedral de Sevilla cuando instruyó a su arquitecto:

Constrúyanos un templo de que las generaciones futuras deban decir: Fue una locura emprender una obra tan extraordinaria.»

Y concluye Franz Liszt:

«Y sin embargo, ahí está la Catedral.»

Es carta de Franz Liszt, no la estoy inventando. Y en el fondo, obviamente, el mensaje era:

«Ahí está el *Anillo*.»

Y es el impulso que necesitó Wagner para terminar de componer la obra. Y ahí la tienen hasta nuestro días.

El Emperador Guillermo I, cuando llegó a Bayreuth, en su gran sorpresa, le dijo textualmente a Wagner:

«Nunca creí que lo lograría. Y ahora su obra brilla bajo el sol.»

Ayer vimos la conclusión del *Anillo*, no brillando bajo el sol, pero brillando en el Teatro Real.

CLAUDIO ORTIZ



Catedral de Sevilla.

PARA QUÉ TRADUCIR EL *ANILLO* OTRA VEZ

Alfonso Lombana Sánchez

Miembro del Departamento de Filología Clásica de la UCM
Vocal de la Junta Directiva de la Asociación Wagneriana de Madrid

Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno el 15 de noviembre de 2022

1

La actualidad de una obra como el *Festival escénico «El anillo del nibelungo»* exige que nos ocupemos de ella una y otra vez. Ya Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, traductor de sus tres jornadas y víspera, consideraba que «cada tres o cuatro lustros era conveniente volver a traducir al español la obra más ambiciosa de Wagner, por ser esto una necesidad cultural abordable con la carga de información que el paso del tiempo va dejando como poso en la incesante discusión sobre su persona y su obra».¹

Precisamente por ello, mi reciente traducción de *El anillo del nibelungo*² responde a este deseo y a esta nece-

sidad. Tras muchos años admirando la obra de Wagner y estudiándola, creí oportuno en 2021 confeccionar una traducción nueva, filológicamente informada, en prosa, y siempre con un respeto minucioso por las fuentes. Para ello me serví como texto de partida de aquel que el propio Wagner bendijo en 1872³, y no, como venía siendo costumbre, del que recoge la partitura, que es el que usaron recientemente Ángel F. Mayo Antoñanzas⁴ o Miguel Sáez⁵.

En mi traducción, no obstante, he anotado siempre aquellas divergencias más destacables con la partitura y, asimismo, he considerado —en la medida de lo posible y basándome en su relevancia— los documentos preparativos del propio Wagner.

1 Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. «Breve nota para la segunda edición», en Íd. Richard Wagner, *El anillo del nibelungo Edición bilingüe / versión íntegra*. Turner, Madrid 2003, pp. XIII-XIV, aquí p. XIII.

2 *El oro del Rin; La valquiria; Sigfrido; Crepúsculo de los dioses*. Traducciones de Alfonso Lombana Sánchez. E-Publi, Berlín 2021. Los cuatro libros han aparecido también en un volumen compilatorio, en su edición crítica y comentada: *El anillo del nibelungo*. Edición y traducción de Alfonso Lombana Sánchez. E-Publi, Berlín 2021.

3 Esto es, *El oro del Rin* en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 5, E. W. Fritzsche, Leipzig, 1872, pp. 257-352; *La valquiria, Sigfrido y Crepúsculo de los dioses* en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 6, E. W. Fritzsche, Leipzig, 1872, pp. 1-364.

4 Véase nota 1.

5 La traducción de Miguel Sáez fue publicada en los programas de mano del Teatro Real de las temporadas 2001-2002 a 2003-2004.

Los apuntes de Wagner son especialmente valiosos por dos motivos. En primer lugar, porque nos ayudan a entender mejor el proceso creativo del compositor y, en segundo lugar, porque en ellos encontramos algunas respuestas a posibles dificultades del texto. Wagner, antes de componer su música y sus libretos, acostumbraba a redactar unos esbozos, aún en prosa, en los que exponía la trama escénica y anotaba incipientes versiones de las intervenciones de los protagonistas. A estos esbozos primigenios añadía también en el margen brevísimas anotaciones sobre la música. Así sucede, por ejemplo, con el esbozo primigenio de *Sigfrido*, de 1851.

De *El joven Sigfrido* existen dos versiones: una redacción en prosa⁶ y una en verso⁷. Ambos documentos son testimonios valiosísimos por los dos motivos antes mencionados. A mí, sin embargo, precisamente el primero de los dos me resulta muy sorprendente. En una nota al comienzo, en la primera página, leemos lo siguiente:

6 Richard Wagner, *Der junge Siegfried, eigenhändiger Prosaentwurf von Richard Wagner*. ohne Ort, 24.5.1851 – 1.6.[1851]., NA A II f 1, <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0305-4033>.

7 Richard Wagner, *Der junge Siegfried, eigenhändige erste Reinschrift des Textbuches von Richard Wagner*. ohne Ort, [20.6.1851 – 22.9.1851]., NA A II f 2 (1), <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0305-4042>.

Orchestervorspiel:

geheimnisvoll unbestimmtes märchenhaft grübelndes sinnen: — nach und nach rhythmisch sich belebend zur begleitung des schmiedenden Mime, der — als der vorhang aufgeht — lange schweigend an einem schwerte auf dem ambos hämmert und feilt. Dann hält er inne und beginnt seufzend.⁸

Preludio orquestal: un pensar reflexivo, misterioso y fantástico sin determinar: poco a poco, se vuelve más rítmico para acompañar al forjador Mime, quien —al levantarse el telón— martillea largamente en silencio una espada sobre un yunque, y lima. Luego se detiene un momento y empieza sollozante.

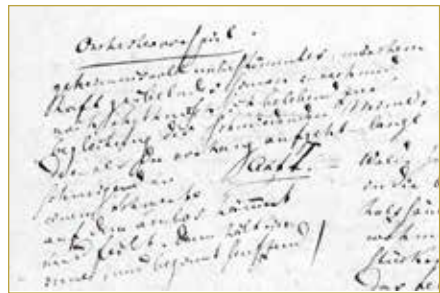


Figura 1.

Leyendo estas notas que preceden a la composición, podemos suponer que Wagner, antes de componer su obra, ya sabía cómo sonaría. Lo certero de esta descripción demuestra que Wagner, muchas veces, oía su música antes incluso de escribir el texto, y que este siempre estaba supeditado a la música.

8 Véase nota 6. **Figura 1.** La transcripción del texto es diplomática, por lo que respeta puntuaciones y ortografías originales. La traducción que sigue es del autor del artículo.

Al leer hoy los esbozos de Wagner, podemos conocer también algunos secretos de su génesis creativa o aportar luz para algunos de los pasajes más oscuros del libreto. Hay ciertos fragmentos del texto que plantean a veces interrogantes a la hora de buscar su significado. Sucede, por ejemplo, con unas oscuras palabras de Sigfrido en el Tercer Acto de *Sigfrido*, en las que Wotan dice:

WOTAN.— Mit dem Auge, das als andres mir fehlt, erblickst du selber das eine, das mir zum Sehen verblieb.⁹

WOTAN.— Gracias al ojo que me falta estás viendo ahora el ojo que me quedó para ver.

Este pasaje, releando todos los dramas en sus versiones definitivas, sigue permaneciendo oscuro. Sin embargo, cuando leemos con atención el primer esbozo de 1851 lo entendemos mejor. Su significado está expuesto en la segunda respuesta de Wotan a Mime, en lo que posteriormente será el duelo del saber del Primer Acto de *Sigfrido*. Esta segunda respuesta de Wotan, a la pregunta de Mime acerca de quién habita en las alturas, en su primera redacción de 1851, dice lo siguiente:

9 *Sigfrido*, vv.2256–2259. Todas las citas provienen del original (véase nota 3), reeditado recientemente como *Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Textbuch mit Varianten der Partitur, herausgegeben und kommentiert von Egon Voss. Reclam, Stuttgart 2017. Las traducciones son del autor del artículo.

D[er] W[anderer]. Auf lichten höhen wohnen die götter: Walhall heißt ihr saal: der erde sinnen hat sie gezeugt. Lichtalben sind sie genannt: Wodan ist der götter vater; von ihm sprossen die helden, sein hauch ist ihr geist und muth. Die Zwerge zwang er durch ihr eig'nes gold; die riesen zhmt' er durch ihren neid: die menschen nährt er mit ihrem eig'nen muth; so viel athem haucht er aus seiner brust, als den helden er nicht (?) hat eingehaucht; nur ein auge leuchtet aus seinem haupt, weil das andre am himmel glänzt. – Nun sage, weiser Zwerg, hab' ich der fragen gengt? Lst ich mit weisheit mein haupt?¹⁰

E[I] C[aminante]. En luminosas/ligeras alturas viven los dioses. Walhall se llama su sala. El pensar de la tierra los ha creado. Son llamados elfos de la luz: Wodan es el padre de los dioses; de él descienden los héroes, su hálito (de él) es su espíritu y su ánimo (de ellos). A los enanos obligó mediante su propio oro (de ellos); a los gigantes dobleg mediante su suspicacia (de ellos); a los hombres los alimenta con su propio ánimo (de ellos); un hálito tal exhala de su pecho como el que no ha insuflado en ningún héroe; solo un ojo brilla en su cabeza pues el otro reluce en el cielo. Dime pues, sabio enano, he estado a la altura de las preguntas? He librado con sabiduría mi cabeza?

Esta respuesta, en efecto, responde con claridad a qué se refiere Wotan en la versión definitiva de *Sigfrido*. Dado que «solo un ojo brilla en su cabeza pues el otro reluce en el cielo», el sol en el cielo es el ojo de Wotan.

10 Véase nota 6. **Figura 2.**



Figura 2.

En este pasaje, sin embargo, se pone de manifiesto con cierta claridad que Wagner, desde muy pronto, tenía claro cómo se desarrollaría su obra y cómo se vertebrarían sus héroes. En este sentido, las alturas son ya luminosas y ligeras; esto es, la luz es ya aquí una cualidad divina. El pensar de la tierra (Erda) es el creador de los dioses, cuyo padre es Wodan, del que nacen los héroes. Y, por otro lado, hay también ya un oro que doblega a los enanos (el oro robado al Rin, y luego por Wotan y Loge, a Alberico) y una suspicacia que acaba con los gigantes (Fafner mata a Fasolt). El ánimo heroico que se insufla intensamente del dios no es el mismo que el de los héroes, que actúan por sí solos, luego son «libres».

4

En el esbozo en prosa de 1851, Wotan era para Wagner todavía Wodan, con «d», tal y como, por ejemplo, figura en *Lohengrin*.¹¹ ¿Por qué cambió la grafía?

11 Recuérdese la invocación de Ortrud en *Lohengrin*, en la Segunda Escena del Segundo Acto: «Entweihete Götter! Helft jetzt meiner Rache! ... Wodan! Dich Starken rufe ich!». Cf. Richard Wagner, *Lohengrin*, en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 2, E. W. Fritzsch, Leipzig, 1871, pp. 85-150, aquí p.114.

Un detalle tan nimio explica con gran sutileza el sentir mitológico de Wagner. El Wotan de *El anillo del nibelungo* es el Wotan de la mitología wagneriana, no el Wodan (Odín) de la nórdica o el Wodan de *Lohengrin*: esto es, Wotan es el héroe creado por Wagner para satisfacer sus necesidades poéticas y artísticas.

Wodan/Odín, por ejemplo, aparecen en la mitología germánica siempre nombrando su lanza Gungnir («la que hace temblar») u otros elementos tales como su caballo Sleipnir («el Resbaladizo»), su trono Har («el Alto») o sus cuervos Hugin («Pensamiento») y Munin («Memoria»), al igual que casi con un centenar de atributos. Ahora bien, todos estos elementos, aunque algunos sí aparecen en el *Festival escénico*, en el drama wagneriano nunca lo hacen con su nombre propio. Las razones, para ello, son dobles.

Por un lado, es posible que Wagner quisiera ahorrar al oyente la nomenclatura oscura y complicada de la mitología nórdica; así se desprende de unas palabras suyas escritas en el *Informe epilodal* denunciando la «moda nórdica» de su tiempo: «No tardaron en aparecer obras de nuestros escritores más publicados y

textos encargados por compositores repletos de los nombres impronunciables de héroes y dioses de la antigua *Norräna*».¹²

Y, por el otro lado, Wagner quiso en cierto modo reducir el amplísimo significado del dios a unos pocos atributos. Es decir, Wagner no pone en escena al polifacético Odín nórdico, sino que, a partir de él, crea para su *Anillo* una figura de Wotan muy sucinta; en concreto, la de una furiosa borrasca, expresión del deseo. Son tres los atributos que, además, se pueden ver lingüísticamente reflejados en el drama: *Wut*, *Sturm*, *Wunsch*.

5

Wotan es furia (*Wut*). Wagner, siguiendo la propuesta de Jakob Grimm en su *Mitología alemana*¹³, busca especialmente en la lengua aquellos rasgos que expliquen el origen germánico del término o, en este caso, del nombre del dios. Ahora bien, Wagner no habla de Wuotan ni tampoco de ninguno de los otros nombres que Grimm recopila como los más frecuentes: Vôdans, Woatan, Wôdan, Guôdan, Gudan, Wuodan, Vôden, Wêda. Wagner se decanta por Wotan, quizás porque la *Mitología alema-*

na afirma que Wotan, en las glosas más antiguas, aparece con la forma «alemana» de *wôtan*, que significa «*tyrannus, herus malus*». Sin embargo, posiblemente el argumento definitivo para Wagner fuera su proximidad a la palabra «Wut», que también sugiere Grimm. Si recordamos esta interpelación de Fricka en *El oro del Rin*, se ve con claridad:

FRICKA.— Was willst du, Wütender?¹⁴

FRICKA.— ¿Qué quieres, furioso?

Con este reproche de Fricka, en el que llama a Wotan furioso (*wütender*), queda claro el sentido del nombre del dios. La articulación del nombre de «Wotan» —con «t» y una «o» muy larga en alemán— resulta muy próxima a la palabra «furia» (*Wut*) o al verbo «enfurecerse» (*wüten*). Esta palabra «Wut» la usa Wagner de un modo mucho más amplio de cómo se usa hoy en alemán moderno, donde solo sirve para expresar ira; en ella, no obstante, hay también algo parecido a la vehemencia o a la intensidad de carácter, también por cierto presente en el significado español de «furia». Por ello, «furia» y «furioso» permiten recordar intensamente a Wotan, y dejan ver en estas palabras apodos del dios y no meras reacciones, como aquí.

Wotan, en esta escena de *El oro del Rin*, no ha estallado de ira, sino que está sumido en profundos y vehe-

12 R. W., *Informe epilogal*, R. W., *El anillo del nibelungo: material complementario*. Trad. de Alfonso Lombana Sánchez. E-Publi 2021, 49-80, aquí pp. 65-66.

13 Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie* [1835]. Ferdinand Dümmlers, Berlín 1875-1878, cap. 7.

14 *Oro del Rin*, v.1696.

mentes pensamientos. Y, por otro lado, también serán «wütend» los finales del Primer y Segundo Acto de *La valquiria*, según la acotación. Es decir: en ambos finales «furiosos» podemos y debemos «sentir» al dios.

Wotan es borrasca (*Sturm*). La inminente llegada de Wotan en el Tercer Acto de *La valquiria*, cuando persigue a Brunilda, la anuncia Waltrauta del siguiente modo:

WALTRAUTE.— Der Sturm kommt heran.¹⁵

WALTRAUTA.— La borrasca se acerca.

No solo aquí, también en otras ocasiones, Wagner retrata a Wotan y a sus acciones con adjetivos propios de un vendaval (*Sturm, stürmisch*). Y dado que en el *Festival escénico*, además, los dioses proceden del Norte, la aparición de esta tormenta cobra especial realidad en el escenario del teatro de Bayreuth, situado en un eje Sur-Norte. Es decir, el espectador, sentado en su asiento mirando hacia el Norte, verá a Wotan aproximándose «tempestuoso» desde el fondo.

Dado que la palabra «borrasca» en español está emparentada con el Bóreas, el viento del Norte, con esta traducción he intentado reflejar esta sensación «borrascosa» ahí donde la presencia de Wotan es sugerida por el texto. «Stürmisch», musicalmente hablando, es por cierto el comienzo de *La valquiria*; es decir, musicalmente podemos «sentir» al héroe «acom-

pañado» por la borrasca (su padre), ya desde las primeras notas.

Wotan es deseo (*Wunsch*). Uno de los atributos de Odín en la mitología germánica es «oski» («dios de los deseos»), es decir, alguien cuya mera existencia y acciones son la expresión pura de deseos y aspiraciones, muchos de ellos inalcanzables. Wagner, que seguro lo leyó en la *Mitología alemana* de Grimm, no deja pasar la ocasión de referirse así a su Wotan, incluso explícitamente. Así lo hace Sigmund al comienzo de *La valquiria*:

SIEGMUND.— Einen Unseligen labtest du:
— Unheil wende der Wunsch von dir!¹⁶

SIGMUNDO.— Has consolado a un desdichado. Que el Desiderativo aleje la desgracia de ti.

6

Mime, como Wotan, también aparece descrito con tres atributos claros. Aquí, no obstante, tenemos un ejemplo contrario muy curioso. Si bien la «o» de Wotan era extremadamente larga, la «i» de Mime hemos de entenderla como breve. Lo explica muy bien Sigfrido hasta en dos ocasiones:

SIEGFRIED.— Hehe! Mime! du Memme!¹⁷

SIEGFRIED.— Wie wärest du Memme mir Meister?¹⁸

¹⁶ *La valquiria*, v. 57-59.

¹⁷ *Sigfrido*, v. 740.

¹⁸ *Sigfrido*, v. 834.

¹⁵ *La valquiria*, v. 1746.

SIGFRIDO.— ¡Eh, Mime, miedica!

SIGFRIDO.— ¿Cómo tú, miedica, serás mi maestro?

En alemán se utiliza la palabra «Memme», que además de encajar bien por su significado, nos sugiere que la «i» de Mime ha de ser breve. Ahora bien, Mime está lejos de ser un personaje «simple», ya que rastreando en su nombre y en su evocación mitológica, encontramos en él una triple inspiración germánica, ya que Wagner fusiona hasta tres diferentes personalidades en Mime: Eugel, Regin y Mímir.

En los primeros esbozos del drama de los nibelungos¹⁹, escrito por Wagner en 1848, Mime se llama todavía **Mime-Eugel**. Por lo que podemos suponer que muy inicialmente Wagner veía a Mime como al enano Eugel, que es quien explica a Sigfrido su linaje y le habla del dragón en *Lied vom Hürnen Seyfrit*, una versión alemana del mito de Sigfrido.

En la mitología germánica, sin embargo, el padre adoptivo de Sigfrido y el experto herrero es el enano **Regin**; así lo conocemos de *Los dichos de*

*Regin*²⁰ y *Los dichos de Fáfnir*²¹, recogidos en la *Edda*. En estos dos cantos encontramos también noticia de un «yelmo de espanto», modelo del «Tarnhelm», la capa mágica de los nibelungos. Regin es también en la saga de *Los volsungos* quien explica a Sigurdr dónde está Fáfnir.²²

Sin embargo, el nombre en sí de Mime está más bien relacionado con **Mímir**, que es el gigante que cuida el fresno del mundo y controla la sabiduría, y le arrebató a Odín un ojo²³. Mímir es además el gigante de la sabiduría, ya que su nombre significa eso mismo: «el Sabio».

Estos tres rasgos quedan expuestos en las primeras páginas de *Sigfrido*, en las que Mime intenta forjar la espada como Regin, instruye con sus ardides como Eugel y se muestra sabio como Mímir.

7

Expuestos hasta aquí los nombres de Wotan y Mime, es necesario incidir brevemente en el significado del

20 *Los dichos de Regin*, en *Edda mayor*. Trad. de Luis Lerate. Alianza, Madrid 1986, 241-248, aquí estrofa 14.

21 *Los dichos de Fáfnir*, en *Edda mayor*. Trad. de Luis Lerate. Alianza, Madrid 1986, 249-258, aquí estrofa 16.

22 Cf. *Saga de los volsungos*. Trad. de Javier Díaz Vera. Gredos, Madrid 1998, cap. 13.

23 *Visión de la adivina*, en *Edda mayor*. Trad. de Luis Lerate. Alianza, Madrid 1986, pp. 23-36, aquí estrofas 27ss, 46.

19 Cf. Richard Wagner, *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* [1848], en R. W., *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 2. Fritsch, Leipzig 1871, pp. 201-214.

nombre de Sigfrido, ya que vuelve a ser el propio Wagner quien, en labios de Brunilda, nos dice cómo hemos de interpretarlo:

BRÜNNHILDE.— Den Namen nehm' er von mir — «Siegfried» freu' sich des Siegs!²⁴

BRUNILDA.— Tome el nombre de mí: «Sigfrido», ¡el que se alegra de sus victorias!

En contra de la primera suposición, que sería asociar el nombre a «victoria» (*Sieg*) y «paz» (*Frieden*), el nombre de Sigfrido, para Wagner, sugiere una personalidad en la que se fusionan la victoria y la alegría.

Sigfrido es victoria. La victoria del héroe está presente desde las primeras palabras de Wotan al ver construido su alcázar. De este modo responde a la pregunta de Fricka sobre qué significa el nombre de Walhalla:

WOTAN.— Was, mächtig der Furcht, mein Mut mir erfand, wenn siegend es lebt — leg' es den Sinn dir dar!²⁵

WOTAN.— Después de vencer al temor, lo ha ingeniado mi ánimo, que revive triunfante; encuéntrale ahí el sentido.

La invitación que Wotan hace aquí a Fricka es, en cierto modo, una invitación también al oyente de la Tetralogía: ¿qué es eso que ha ingeniado como para revivir triunfante, una vez doblegado el temor? ¿De qué va *El anillo*? Se pueden proponer

dos hipótesis: una física y otra alegórica. Por un lado, como el propio Wotan explicará en *La valquiria*, es esa «sala de los caídos», una sala para reunir a los héroes caídos que lucharán junto al dios en la batalla final²⁶. Ahora bien, que su ánimo revivirá triunfante (*siegend*) se puede justificar en que su ánimo revivirá con Sigmund y Sigfrido, que llevan impreso en sus nombres ese «triumfo» (*Sieg*). El triunfo de Sigfrido, como es bien sabido, desencadenará el crepúsculo de los dioses.

Sigfrido es alegría. La alegría de Sigfrido se debe, entre otras cosas, a su rasgo de salvaje. Hunding, al referirse a los welsungos, dice conocer una estirpe «salvaje» odiada por todos²⁷. También Siglinda huye como una salvaje de Sigmund y tiene una mirada feroz²⁸. Y, finalmente, Mime reprocha a Sigfrido que no entiende nada, porque es un salvaje²⁹.

La alegría solo es posible en aquellos seres salvajes, esto es, en aquellos que no viven atados a acuerdos y deberes, tal y como no es el caso de Alberico o Wotan. Sigfrido, quien además tampoco conocerá el miedo, es feliz precisamente por eso: por ser un salvaje.

²⁶ *La valquiria*, vv.982-983.

²⁷ *La valquiria*, vv.245-248.

²⁸ *La valquiria*, vv.1204ss.

²⁹ *Sigfrido*, vv.208-209.

²⁴ *La valquiria*, vv.1801-1802.

²⁵ *Oro del Rin*, vv.1806-1810.

Un rasgo característico de los dioses en todo el *Festival escénico* es que son seres luminosos. Ya en el esbozo primigenio, como vimos antes, Wotan se refiere a ellos como «elfos de la luz». Por lo tanto, todos los vástagos de estos dioses son reconocibles por su luz, y así sucede también con Sigfrido. No hay más que recordar el despertar de Brunilda para identificarlo con esa luz:

BRÜNNHILDE.— Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!³⁰

BRUNILDA.— ¡Viva el sol, viva la luz, viva el día que nos ilumina!

De forma ambigua, parece como si Brunilda iniciase su intervención saludando al sol, a la luz y al día que refulce, máxime si leemos ese «heil» con una lectura moderna («salve»). Ahora bien, «heil» no es para Wagner necesariamente una expresión de saludo, sino que más bien tendría el significado de incólume. Esto es, Wagner usa la palabra siguiendo sus orígenes y no su evolución romántica; «Heil dir, Sonne», es, pues, «Sigues incólume, y yo me alegro por ti: sol, luz y día que iluminas».

Este saludo, por lo tanto, sugeriría una ambivalencia de casi imposible solución, ya que precisamente ese sol, esa luz y ese día podrían ser dos cosas: o el día en que despierta

Brunilda, o la luminosidad que emana de Sigfrido. Esta segunda opción, no obstante, parece la más adecuada por la luz que Sigfrido desprende, y que sorprende hasta a Brunilda:

BRÜNNHILDE.— O Siegfried! Siegfried! Leuchtender Sproß!³¹

BRUNILDA.— ¡Oh Sigfrido, Sigfrido! ¡Vástago que iluminas!

Ese «leuchtend», entonado con un do natural en la partitura, realza la importancia unívoca de la luz de Sigfrido, atributo tan importante como su alegría y su carácter victorioso. De hecho, hasta en los últimos versos que cierran el drama, esta luz prevalecerá:

BRÜNNHILDE/SIEGFRIED.— Leuchtende Liebe, lachender Tod!³²

BRUNILDA/SIGFRIDO.— Un amor que ilumina, una muerte que sonríe.

Sigfrido es el amor que ilumina; Brunilda, la muerte que sonríe.

9

La crítica textual es la parte de la Filología que se encarga de estudiar el texto y editarlo, especialmente con atención a sus versiones primigenias en manuscritos y primeras ediciones. En este sentido, por tanto, la crítica textual sobre Wagner nos permite dos cosas: en primer lugar, conocer bien los textos en sí y, en segundo

³⁰ *Sigfrido*, vv.2425-2427.

³¹ *Sigfrido*, vv.2637-2641.

³² *Sigfrido*, vv. 2748-2749 y 2770-2771.

lugar, ser cada vez más conscientes del pasado de muchos versos.

Hay un fenómeno añadido que hace muy relevante la crítica textual en Wagner, y es que muchas veces hay divergencias entre las versiones de la partitura y del libreto. En el caso de *El anillo*, muchas veces, se ha impuesto la partitura, si bien la edición aprobada por Wagner es realmente la del libreto.

Dado que desde la Segunda Guerra Mundial están perdidas las puestas a limpio de las partituras de *El oro del*

Rin y de *La valquiria*, es imposible comprobar muchas de estas variantes en los documentos originales.

Por todo ello, la necesidad de convivir y contar con las dos versiones del texto, la de los libros y las partituras, nos obliga a discutir acerca de ellas y a intentar entenderlas mejor. Por lo tanto, es una necesidad recurrir a las muchas versiones precedentes: aclaradoras, explicativas y valiosas por múltiples razones. Además de fascinantes para un wagneriano.

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ

Los cuatro volúmenes de la traducción de *El anillo del nibelungo* se pueden adquirir en *Amazon España*. La edición comentada en un solo volumen y el volumen de material complementario se pueden adquirir en *Amazon Deutschland*.



LO QUE YA SABEMOS DE WAGNER PERO SIEMPRE ES BUENO REVISITARLO

Arnoldo Liberman

Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno el 20 de abril de 2022

Buenas noches. Cinco **Epígrafes** para enmarcar estas palabras:

«Yo soy todo sentimiento, a tal punto que el espíritu se confunde en mí con el corazón, pero los asuntos del corazón no puedo escribirlos si no es con corcheas [...] Realmente no sé a qué me había destinado, sólo recuerdo que una tarde oí ejecutar la *Novena* de Beethoven, que a continuación me dio fiebre, enfermé y cuando recobré la salud era músico». □ **Richard Wagner**

«Al oír la música de Wagner entendí que la más grande y dolorosa revelación se me había hecho que la llevaría conmigo por el resto de mi vida». □ **Gustav Mahler**

«Hay compositores, muy pocos, que han cambiado el curso de la historia de la música. Uno es Bach. El otro, Wagner». □ **Daniel Barenboim**

«¿No haría falta esforzarse en liberarse y liberar a los otros del poder de aquellos conceptos cuya nitidez elimina el misterio? En efecto, las fuentes del ser residen en lo que está escondido y no en lo que está descubierto». □ **León Chestov**

«Llámalo como quieras / Llámalo corazón / fortuna, amor, Dios / No tengo ningún nombre para eso. / Todo sentimiento». □ **Goethe**

Me alegro mucho de estar otra vez con vosotros y agradezco especialmente a Clara y Esther por invitarme a **perpetrar** esta conferencia o, lo que es más cierto, esta serie de pantallazos objetivos, y sobre todo subjetivos, sobre la fascinación que me produce el maestro. Fragmentos que fueron escritos en diversos momentos y pensando en decirlos en alguna ocasión, nacidos de una lectura ocasional, de un encuentro con amigos, en un instante de escucha plena, en la mirada de mis hijos y nietos, en tantas cosas. Fueron más que palabras, situaciones, instantes, momentos, frutos de

una emoción o una lectura, de una forma de ver, de una cierta manera de dejarme ser o dejar ser a alguien, como diría Fernando Bárcenas. El resultado de una apuesta por la vida, incluso a pesar de uno mismo. Al fin de cuentas, un cuaderno de bitácora nacido en el amor. Una danza en el festival de la vida para confortar nuestra vacilante alma.

Quiero señalar que estas reflexiones están dedicadas a la memoria de mi padre y mi suegro, ambos ucranianos. Y además a intentar desmentir la repetida infamia por la que un grupo sanguinario de mercenarios rusos lleva el nombre de *Comando Wagner*.



He tratado que la conferencia dure menos que un acto de *Tristán e Isolda*. Espero que lo toleren. Agradezco, claro, la presencia de algunos amigos cercanos que una vez más soportarán mis palabras.

Cuando pronuncio la palabra *conferencia* recuerdo siempre al maestro de Borges, el singular y excéntrico poeta y notable farsante (es decir, amigo de la farsa) Macedonio Fernández, quien dijo una vez —y lo señalé en la presentación de mi libro sobre Schönberg—: «Di una conferencia y faltó tanta gente que si faltaba alguien más **no** entraba». Como el delito de conferencia aún **no** está penalizado, la haré libre de cuerpo. Ya llegará el día que alguien dé una **conferencia** titulada «**Contra la conferencia**». No voy a entrar en detalles, pero ustedes saben que existen varios tipos de conferencistas: el con-

ferencista propiamente dicho, el conferenciante y el **conferente**, el que va a peñón fijo y dice siempre lo mismo.

A algunos nos sucede que hablar de Wagner, de sus pentagramas o de sus ideas, con los amigos que me visitan, **no** es suficiente. A veces hace falta sentarse en un escritorio o delante de un escritorio (que es lo mismo) para darle a nuestra palabra un grado de oficialidad e importancia mayor y que nos genera la ilusión que quizá nuestra palabra interese a alguien más que a los amigos del café, sin el mínimo desmedro de ellos, claro. A veces es necesario —como dice Claudio Magris— «una pasarela de la cultura». Incluso llegando a esa curiosa circunstancia por la cual abandonamos a los amigos del café, para dar una conferencia sobre *La importancia de la amistad*. Para algunos de nosotros, los conferenciantes («los

periodistas», como diría Juan Ángel Vela del Campo) nos aligera la conciencia pensar que **no** nos escuchan en serio. La vida pasa en una especie de neblina o penumbra entre palabras que quedan sin pronunciar, gestos fallidos, intenciones a medias, silencios malparidos y temores y distracciones: así es la vida. Todos lo sabemos.

Dice Magris que quien se sienta en la fila de los oyentes deja a menudo vagar la mente en una agradable indeterminación, acunado por el sonido que le llega del escritorio, como cuando se miran las volutas de humo de un cigarro y el estornudo de un vecino nos hace perder el hilo del discurso y desviarnos hacia otros pensamientos. Creo que Magris se equivoca; el estornudo del vecino, gracias a Dios, lo que hace es ayudarnos a retomar el hilo del conferenciante antes de que nuestros ojos se cierren, no por ensueño sino por la somnolencia o la cabezada que nace del aburrimiento. Así que ya saben: si se da así, estornuden sin reparos.

Para esta ocasión he pensado revisitar a Wagner, es decir, volver a transitarlo, «revivir la esencia de una obra que debe ser revisada constantemente porque **no** vale la repetición **ni** la mimesis», como dijo en esta misma sala Pablo Heras Casado, y subrayaba: «Después de entrar en este universo ya no sales igual. Ni como artista ni como persona». Comparto estas palabras con el maestro y por eso

puedo decir al unísono con varios de ustedes: «A partir de la sabiduría, entendimiento. A partir de la comprensión, compasión. A través de la compasión, el amor, Siempre haciendo consciente lo inconsciente», palabras que dejó escritas el mismo Wagner.

Y quiero enfatizar que compasión **no** es solo un sentimiento prójimo de solidaridad sino, más aún, la capacidad sensible de identificarse con el dolor del otro, de ponerse en el lugar del otro, por ejemplo el sentimiento de Parsifal ante el beso de Kundry. Lo que Wagner ha bebido en Feuerbach: el más allá de la muerte pero en este mundo. Por eso, la redención por el amor, el rescate mediante la compasión (auténtico motor de dicha restitución) y la presencia **del otro** como ser participativo de la redención, renunciando al *wahn* —esa palabreja tan wagneriana y desmadrada— si *wahn* se entiende como insensatez o locura, pero bendiciendo el término si se lo entiende como «espíritu» o, como llamó Wagner a su última morada, *Wahnfried*, que significa «refugio de paz» o «ilusión de paz» o «reposo en libertad» (según como se descifre o traduzca). Leer —como ustedes saben— es traducir: cada vez las cartas son echadas nuevamente y el resultado puede ser siempre distinto.

Armarnos de ideas libres y audaces es la fórmula más eficaz en la batalla para **no** dejarnos hipnotizar por los cantos de sirena: el absolutismo,

el sometimiento y el pensamiento fundamentalista. No se trata de pesimismo, para nada. Los pesimistas son justamente aquellos que necesitan de esos falsos consuelos, aquellos que deben inventarse sistemas, penas y castigos para justificar la vida.

La verdad que en el frontispicio del edificio en Bayreuth está escrito: «Aquí es donde mi locura halla paz —en *Wanfried*— y así será llamada esta casa por mí»; es decir, buscando un descanso o desertando de su propio ego (como Hans Sachs en *Los maestros cantores*) en favor de lo familiar, lo grupal, la patria o, más allá, la Humanidad, ideas centrales de la cosmovisión wagneriana en la que —y en ello insistiré mucho— es donde el cristianismo alcanza la plenitud de su mensaje. Insistiré, por lo menos con la misma terquedad de Wagner, que ese era su intrépido motor, el que le permitió conseguir casi todo lo que se propuso sin importarle el precio que debía pagar.

Les digo como comentario marginal un hecho que yo siento como símbolo o retrato del tiempo que vivimos: durante la guerra la familia Wagner quiso retirar sus muebles de la casa para resguardarlos de los bombardeos, pero un funcionario de la Gestapo lo impidió porque lo consideraba «derrotismo». Como resultado, estos fueron destruidos por las bombas.

Quiero señalar antes que nada que algunas obras de arte sublimes han asimilado en forma total un conjunto particular de ideas. que su autenticidad artística es independiente de las ideas que el creador profesa. Esto las habilita a comunicarse en un nivel tan profundo, incluso con personas que no comparten sus ideas. Un ejemplo: obras como *La pasión según San Mateo* de Bach, la *Divina Comedia* del Dante, las pinturas de la Capilla Sixtina de Buonarroti o las maravillosas iglesias góticas, son edificios creativos que a ninguna persona se le ocurriría **exigir** que sus creadores deben ser inevitablemente cristianos. Lo mismo sucede en el mundo de la música. Las mejores interpretaciones de las *Pasiones* de Bach son versiones de directores judíos y muchas de las notables lecturas de *Moisés y Aarón* de Schönberg o de las sinfonías de Mahler son obras de directores cristianos.

Tomemos, como ejemplo, *Tristán e Isolda*, leyenda celta, re-inspirada en el pensamiento de filósofos alemanes; en cierto momento Wagner la llamó «ópera budista», en otros momentos representó «un éxtasis cristiano» (según varios estudiosos) y la más notable interpretación de esta impar ópera (según consenso general de su época) fue la de Gustav Mahler, un director judío. Pareciera que la búsqueda de Wagner de una síntesis total de las artes se diera también en el ejemplo que hemos

dado como integración de diferentes miradas y diferentes ascendencias. Cuando se compone una obra así **no** se para mientes en orígenes religiosos concretos.

Dice Wagner en *La música del futuro*: «Me moví con una libertad extrema y con una absoluta negligencia hacia cualquier escrúpulo teórico, hasta tal punto que mientras escribía tuve conciencia de sobrepasar, con mucho, mi propio sistema. Créanme, no hay mayor satisfacción para un artista que este sentimiento de una falta total de reflexión que experimenté escribiendo mi *Tristán*». Wagner hace pensar que mito, fábula o creación, **no** son hijos de la historia sino emergentes de la pura inspiración. No obstante, este comentario admite su más profundo contrario; Wagner fue, para mí, un artista, un hacedor absolutamente cristiano, no solo fruto de su inspiración puntual sino hijo de un proyecto largamente acariciado.

El mundo mitológico creado por Wagner —como dice Paul Henry Lang— está habitado de seres que nunca se resfrían, que duermen con la armadura puesta, pero el viejo león hace de ellos figuras verosímiles y muchas veces conmovedoras, que hacen del corazón el único dios de sus «maravillosos arabescos» (como escribe Thomas Mann). En el plano musical Wagner tomó el ejemplo de la obra de Beethoven. Para él no había mejor compositor que el creador de la *Novena Sinfonía*. Consideraba que

sus obras eran «poemas sinfónicos» y buscaba relacionarlas con textos del *Fausto* de Goethe. El concepto emergente resultó ser el drama musical, el *musikdrama*, punto de partida para lo que luego llamará «obra de arte total» y que tendrá mucho que ver como modelo con la tragedia griega.

En un momento lo dijo así: «Se trata de una nueva y vieja lectura del cristianismo». Salmerón lo llamó «ateísmo humanista», pero yo prefiero llamarlo «el dramaturgo romántico griego» que, decepcionado de la política, se convenció que los problemas humanos **no** tenían solución y eligió el arte como posible expresión y alivio, intentando **no** solo desarrollar una nueva música sino edificar un nuevo pensamiento. Y en ese pensamiento, acorde y en desacuerdo con el maestro Schopenhauer, hizo del amor algo que nos conduce a nuestra propia verdad.

El acorde **disonante** del comienzo de *Tristán e Isolda* —que ya Schopenhauer señalaba como indispensable para la cadencia perfecta— es a la vez ese «acorde enigmático» formado por las notas fa, si, re sostenido y sol sostenido conocido como acorde de séptima dominante, un acorde de tensión nacida de no terminar de escucharlo cuando ya pasa a otro, en un símil de las *matrioskas*, las muñecas rusas, como si la música fuera un continuo asombro donde la voluntad del ser humano aspira a algo, se satisface, aspira de nuevo y

así sucesivamente. Por eso la esencia de la melodía es una continua desviación, un errático alejamiento del tono fundamental a través de mil caminos hasta llegar a la disonancia y es allí donde surgirá uno de sus discípulos más notables: Arnold Schönberg.

La sucesión de sonidos es equivalente, para Wagner, a la sucesión de deseos. La sensación sonora producida por el cambio de una nota a otra es comparable al movimiento de nuestra voluntad a través de distintos objetos de deseo, lo que Schopenhauer llamaba «discordia y reconciliación». Gustav Mahler consideraba que Schopenhauer significaba el análisis más profundo sobre la música que jamás se había hecho y lo comparaba con el ensayo de Wagner sobre Beethoven. Lo cierto es que Wagner nunca pensó en escribir música que le gustara a Schopenhauer, sino música que expresara su metafísica, a la que convirtió en su propio tejido musical.

Tengamos presente que Wagner estaba obsesionado por crear una obra definitiva, algo digno de recordarse por siglos, una obra de excitante clarividencia que alterara la consciencia individual y permitiera pensar en una experiencia mística y colectiva que elevara al individuo más allá de todo límite. Bryan Magee afirma que el drama de *Tristán* puso claramente el sistema tonal bajo amenaza y contra las cuerdas (nunca mejor dicho) y a lo largo de las futuras décadas esa ame-

naza se materializó en la Segunda Escuela de Viena: Schönberg, Alban Berg y Anton Webern.

Agrego a esto que en su concepción del amor en *Parsifal*, Wagner abre la ópera con un preludio de la orquesta algunas de cuyas partes **no** pueden asignarse a ninguna tonalidad en particular. Es allí donde Wagner se separa del pesimismo de Schopenhauer y afirma que el amor puede librar al ser humano de su obsesión por el poder. Si el mundo es un mar de continuo sufrimiento donde pasamos de un deseo a otro, sin encontrar nunca satisfacción total, si el mundo es un lugar sin centro (como diría Robert Musil), sin fin último y lleno de tensiones, la música del amor no deberá solo ser el paso de un acorde disonante a otro igual de disonante, sino el paso de la confusión y la desazón a la compasión y el amor. Volveremos a ello más adelante pero destacaremos que el magnetismo personal de Wagner, su capacidad de embrujo o hechizo, su creatividad única, hizo del amor el cordón umbilical hacia la misericordia, la clemencia y la piedad.

«*¡Wahn! ¡Wahn! Überal Wahn!*», «Ilusión, ilusión, ilusión por doquier», dice el zapatero y poeta Hans Sachs, después de una noche de aquellarre y desenfreno en la que los probos ciudadanos de Nüremberg del siglo ^{xvi} han salido del armario por una noche —la Noche de San Juan— dejando de lado todas las inhibiciones

y convenciones sociales. «Es la vieja locura, sin ella nada es posible, absolutamente nada», sigue diciendo el artesano en su inolvidable soliloquio, convencido que un duende, el duende Puck, ha contribuido al desmadre. Un desorden dionisiaco, un follón metafísico, que **no** solo tiene que ver con la ilusión de un futuro **sino** también con la pérdida de un pasado, como lo dice el propio Sachs, un viudo que sobrevive a la muerte de sus hijos y cuyo recuerdo, al ver el teatro de títeres con los que ellos jugaron, lo conduce a una noche de febril escritura (aquello que Kafka llamaba «escribidurías») con su camisa y gorro de dormir. Sachs sabe que, como lo señala el pensamiento filosófico y el psicoanálisis francés, la verdad tiene estructura de ficción.

Recuerdo que cuando asistimos en Bayreuth a la puesta de *Los maestros cantores* por Barry Koski, la primera vez que un ciudadano alemán la dirigía, que a la vez es judío y homosexual; vaya a saber qué pasó por la mente de la disfuncional familia Wagner cuando lo eligieron y no se equivocaron, porque fue quizá una de las puestas más fascinantes de las que he experimentado en mi vida, de una comicidad irresistible, como la soñó Wagner, en uno de los ejercicios teatrales y musicales más brillantes que puedan ustedes imaginar y que desató una tormenta de aplausos que he oído pocas veces en Bayreuth. En primer plano había

dos bustos, el de Beethoven y el del mismo Wagner, y encima un pedestal del filósofo que ejerció enorme influencia en el compositor, según él: Arthur Schopenhauer. Un cartel decía «Invitados del Führer», mientras los personajes salían del vientre de un piano de cola. Al final, Sachs reitera en su famoso soliloquio —un monólogo cantado **no** por el desvarío desilusionado de un zapatero remendón ni fruto de una ensoñación filosófica, **sino** un discurso sobre el declive de las artes poéticas germánicas que ha dejado huellas en el pensamiento universal— canta, digo, aquello conocido de «Aunque el Sagrado Imperio Germano se disipase como el humo, nos quedaría, inmarcesible, el Santo Arte Alemán».

Décadas antes Schiller había dicho: «Mientras el Imperio político vacila, el Imperio Espiritual se incrementa, seguro y más perfecto». Y les señalo algo que **no sé** si todos saben: en el esbozo de este discurso de Sachs que Wagner escribió en 1845 (muchos años antes de la finalización del boceto de la ópera en 1862 y en plena batalla de Dresden) hacía referencias a personajes de *Parsifal*, personajes que ya rondaban la mente del maestro a través de la lectura del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (que fue quien completó el *Parzival* o *Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes, que lo había dejado a medio terminar, ambas obras profundamente cristianas, y menciono a la vez los autos religio-

sos de Calderón que entusiasmaban tanto a Wagner), hecho que ratifica **mi insistencia en que** un hilo sustancial, un cordón umbilical, un denominador común, une **toda** la obra de Wagner.

No puedo explicar por qué pero **no** se menciona con suficiente insistencia la respuesta de Wagner a un diálogo que tuvo con Villiers de L'Isle Adam, en una revista francesa, donde —es imposible por razones de tiempo leerles todo el texto, pero sí les digo esta afirmación de Wagner ante la pregunta sobre el misticismo de *Parsifal*—: «El creador que se traiciona a sí mismo hace que su obra nazca muerta. El verdadero artista ha de tener como dotes esenciales e indisolubles, talento y fe. En cuanto a mí, ya que me lo pregunta, sepa que antes que todo soy cristiano y que esos valores que tanto le han impresionado en mi obra están inspirados y creados en principio solo por este motivo».

Dice algo así Rafael Agustí Martínez-Arcos en el nº 18 de nuestra revista *Hojas Wagnerianas*: «No es necesario transformar *Parsifal* en una misa —lo que sería un error— para saber de la madera cristiana de Wagner». El mismo Rafael señala más adelante que durante el régimen nazi en Alemania no hubo ni una sola representación de *Parsifal* porque era tal la fuerza, la profundidad espiritual de la obra y el pacifismo que emana de ella, que los

nazis —al no poder manipularla— tuvieron que prohibirla.

Nuestro músico era un tenaz perseguidor de la frontera entre conocimiento y enigma, a los que no veía como contrarios irreconciliables, como antagonismos incompatibles, sino como complementarios. El enigma de la Esfinge incluía el planteamiento del problema de la condición humana, pero el mito de Edipo nos conduce a entender que el enigma es, en realidad, como una muñeca rusa, como una *matrioska*, en la que todo desciframiento implica a su vez el resurgir de un enigma nuevo: la incursión en un enigma para poner otro al descubierto. Ir de abismo en abismo (mi querido amigo Félix Grande decía siempre, cuando se refería a alguien superficial o anodino: «no tiene abismo»).

Cuando Fleming descubrió la penicilina se trató de una circunstancia posible que más temprano a más tarde **otro científico** la habría descubierto: eso se llama **ciencia**, un descubrimiento invalida los anteriores. Un descubrimiento **poético** es único: si Wagner **no** hubiera gestado *Tristán*, nadie lo hubiera podido hacer por él. Ninguna gran obra tiene fotocopia. Recuerdo a Rostand: «Si un científico muere el desarrollo de la humanidad se retrasa, si un poeta muere el mundo se frustra y nada podrá reemplazarlo».

Hölderlin planteaba el regreso al origen en el sentido de develar el enigma. Vosotros sabéis que la palabra *enigma* es como la palabra *alma*, tan solemnes que parecen guardadas en el desván de las metafísicas (como dice Argullol). Una vez me dijo Rafael: el alma son las preguntas. Sí, le respondí, es un *amore titilato ánimí*, esa cosquilla del alma que uno sigue sintiendo hasta en su último peldaño. Preguntar es saber.

Escribe Aniceto Masferrer en ABC: «La plenitud humana consiste en amar y en sentirse amado. En esto radica también el cristianismo, lo cual solo es posible desde la libertad. El cristiano ama la libertad tanto como la amaban los profetas judíos. Sabe que su vida **no** sería propiamente humana si renunciara a amar en libertad, que **no** sería realmente libre si se desentendiera de la verdad y que no podría acceder a la verdad si **no** se atreviera a pensar por sí mismo. En realidad el *sapere aude* kantiano, el ¡atrévete a saber!, tiene profundas raíces cristianas». Este lúcido fragmento de Masferrer insiste en que la libertad es el rasgo fundamental del ser humano. Una vida sin libertad no es vida. «Zeus puso a los mortales en el camino del saber cuando estableció, con fuerza de ley, que se adquiriera la sabiduría a través del sufrimiento», dejó dicho Esquilo. Y más aún, como decimos los amantes de *Parsifal*: que se adquiriera la compasión que conduce al conocimiento, signado por

el anhelo de salvación. «Puede creerse que no es fácil, ni nunca lo será, subordinarme incondicionalmente a lo que se ha de expresar y me tendré que corregir una y otra vez para dar a la verdad lo que es de la verdad», escribió Rilke. La historia, la guerra, la política, son la locación del desgarró, pero el tajo es siempre metafísico y ético. Aquel por el que una vida se pierde o se salva. No se trata de buscar ni someterse al orden ni la ley (de ambos Wagner se ha exilado): busca, eso sí, la redención, el don. Un Dios que sea Dios **no** por estar por encima de todos sino por **no** estar lejos de nadie. De ahí que el judeocristianismo no sea una religión esclavizante sino liberadora y que Jesús iniciara su predicación con ese mensaje. De ahí la máxima agustiniana «ama y haz lo que quieras».

Wagner advierte a Cósima (lo dice esta en su diario): «Mi obra puede ser entendida como religiosa pero no eclesiástica. En todo caso evoca un *salvajismo divino*». Como vosotros sabéis, Jesús fue un judío que se atuvo estrictamente a la Ley, pero que humanizó su presencia hasta convertirse en un revolucionario. Cuando la Santa Cena señaló con toda claridad que se trataba de festejar *Pesaj*, la fiesta de la libertad de los judíos, libres de la esclavitud de Egipto, llamada Pascua Judía (que luego fue bautizada por el cristianismo paulino como Pascua de Resurrección). Lo de judeocristianismo fue diagnósti-

co corriente en esos años, hasta que por idea de Pablo de Tarso, muchos años más tarde, se separaron los dos componentes de la ecuación. Por eso el rito **actual** recién aparece en la Primera Epístola de Pablo a los Corintios, 54 años después de Cristo, y convierte una posibilidad alternativa en real ante la ambigüedad de lo humano.

Una vez, compartiendo un glorioso cocido en Lhardy, don Federico Sopena, el destacado sacerdote musicólogo, me dijo —yo recién acababa de llegar a España—: «Querido Arnoldo, cada ser humano tiene su corchea y ella es específica de cada uno. Cuando un ser humano habla, habla su corchea personal, esa corchea que solo es de él». No solo escuché las palabras de Don Federico, sino que las hice mías como si de un imperativo ético se tratara. Cuando Voltaire dijo que «Jesucristo necesitó doce apóstoles para propagar el cristianismo: yo voy a demostrar que basta solo uno para destruirlo», una vez más su pretendida omnipotencia se equivocó en su anatema. Fueron justamente los doce apóstoles —como sabemos— los que hicieron del cristianismo primigenio una epopeya ecuménica y transformadora y aquella teoría que, según Gramsci, iba a matar al cristianismo no hizo más que enriquecerlo.

Ya desde la revuelta de 1848-1849 Wagner, en sus conversaciones con Bakunin en Dresden, comenzó a ger-

minar sus inclinaciones anarco-cristianas (en la línea de Kropotkin y Tolstoy) y su participación fue tan comprometida que debió exilarse en Suiza con la ayuda de Franz Liszt y perseguido por los gendarmes prusianos. En ese mismo año *Parsifal* —su legado testamentario— comenzó a ser germen inicial de un *basso ostinato* que durará toda su vida.

Inventar un mundo es aprender a nombrarlo de nuevo a través de palabras que abren fractura en él. A través de esas grietas damos nuevo sentido al mundo. Esa palabra poética rompe lo establecido por un lenguaje que se considera intocable. La palabra poética cambia la vida y la visión del mundo. Y sobre todo sin olvidar lo primigenio porque olvidarnos de quienes fuimos es ignorar quienes somos. Lo decía María Zambrano: «Es necesario ir de lo posible a lo imposible y de lo imposible a lo verdadero». Se trata de una entrada en lo incierto porque nada dura eternamente. Poeta es quien recrea un sentido o, como en el caso de Wagner, según yo creo, revisita la esencia misma de un sentimiento primitivo, primordial, originario y, digo yo, que no es casual que estos adjetivos sean sinónimos de prístino.

Claro que Wagner tenía sus contradicciones porque era humano y hoy trataremos de abrir una de sus vertientes, el abanico más próximo de su perfil, su rostro más romántico. Los seminarios talmúdicos dicen

que traducir quiere decir en hebreo, elegir. Y nosotros todos, que somos los modestos escribas de Wagner en esta Asociación, sabemos que hablar del maestro es deshojar margaritas porque siempre surgen ideas nuevas y sugestivas.

Perdónenme esta petulancia psicoanalítica propia de la filosofía estructuralista, pero Wagner es el perfecto ejemplo de que el significado siempre cambia pero el significante se mantiene igual a sí mismo, es decir, el significado puede cambiar pero el significante es inalterable. Un ejemplo es el *primer acorde* de *Tristán* que dio la génesis de la música moderna. Ese acorde mítico que se prolonga hasta el infinito y solo parece concluir cuatro horas y media más tarde, languideciendo, *langsam*, hasta la muerte de los amantes. Otro ejemplo, más, este de entrecasa, es el de las *matrioskas*, las muñecas rusas. Por ellas Wagner puede sugerir un proceso de re-escritura permanente porque siempre será Wagner, pero admite ser mirado desde distintos y prudentes acechos. En virtud de esas distintas miradas la presencia adquiere formas y figuras, como teofanía, como imagen susceptible de ser representada, como aura de gloria o irradiación luminosa o aliento épico. Por eso quiero tranquilizar a los ansiosos (si es que los hay en esta sala): Wagner puede ser abordado también desde posturas perfectamente ateas. **No** es mi caso, pero es necesá-

rio señalarlo. Wagner a través de los años va absorbiendo ideas como un verdadero porífero, sin que lo nuevo sustituya a lo anterior totalmente y quizá por eso es tan contradictorio y complejo.

Hoy trataré de hablar del Wagner que hace que podamos mirarnos a nosotros mismos, conscientes de que pertenecemos a la misma familia; ese Wagner que nos habla como gente conocida. Un alma llama a otra y esta **no** puede resistirse, aunque a veces sentimos el miedo que experimenta un animal antes de un terremoto, como dice Bárcenas. El Papa Francisco —mi compatriota— insiste en que la futura Constitución de Europa no deberá negar sus raíces cristianas. Y tiene razón. Porque, como dijo Borges, el cristianismo es un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y Aristóteles, pero con la compasión cristiana como centro. El mismo Borges que tuvo que resignarse al hecho de ser Borges y que dijo: «No estoy seguro de nada. No sé nada. Ni siquiera sé la fecha de mi muerte», entre sus escasas certidumbres estaba *Tristán*, «porque su muerte deja sabor a liberación».

Cuando yo escuché por primera vez *Tristán* siendo adolescente, fue allí que comprendí que no podía dejar pasar un día sin que dejara de aprender algo. La existencia del amor y del mundo, de las mujeres y la literatura, del sufrimiento y la redención, se instalaban en mi estado anímico reple-

to de interrogantes y de dudas. Allí aprendí que debajo de las corcheas podía haber confusión y perplejidad pero también fervor y pasión. Con un poco de humor me convertí en un detective aficionado, una especie de Jeronimus Bosch menor, que investiga algún asunto secreto y misterioso. No me sentía bajo un mandato autocrático, sino bajo una pregunta inexorable. Intentaba aprender algo espiando los secretos del genio. No pretendía descubrir nada milagroso ni escribir sobre lo que ya sabía que me era inaccesible, pero desde mi propia dimensión quería festejar haberme encontrado con un poco de mí mismo. Porque Wagner me hablaba a mí como habla a todos vosotros.

No se trataba de un culto exagerado o exclusivo por un genio creador, sino de intentar descifrar **qué** es lo que **en** aquellas corcheas me sabía a gloria, aquella intuición alejada de dogmas y templos oficiales y que comenzaba a decirme algo. No se trataba de una nueva liturgia eucarística sino del instrumento privilegiado de un nuevo asombro. Miraba la vida con otros ojos y sacaba otras conclusiones. La *matrioska*, digo. Sabía desde ya que era imposible poner en palabras lo que sentía, que era inviable dar cuenta de mi estado de ánimo y que bajo una certeza se escondía otro interrogante. Y hoy, 75 años más tarde, sigo en lo mismo. Sigo pensando que hay algo de utópico en esta búsqueda, pero no atino a salirme del camino,

a buscar otra cosa (que la busco), a saltarme a una nueva etapa que vaya a saber cuál es y que lleva siempre al final, donde quizá «un coro místico responderá a la pregunta del Fausto», como dice Sándor Márai. Y aunque esto parezca insólito debo decirles que Wagner crece dentro de mí día a día. Y llegué a saber que —así creo que nos pasa a todos— Wagner expresa nuestro anhelo universal: confundir sueño y realidad, experimentar el límite de nuestro propio sobrecoimiento, sentir lo imposible **no** solo en nuestro imaginario sino en el mundo liderado por un sentimiento oceánico e ilimitado que la música nos permite habitar. Así nos invade el sentimiento de una increíble plenitud, de un *virtus* (un bien común) casi inimaginable.

Cuando escucho el aria de las hilanderas de *El Holandés Errante* o el *Liebestod* o la conmovedora corchea de la muerte de Sigfrido o la impresionante aria de Amfortas, por citar solo algunas, **no** puedo evitar la fascinación, la turbación que produce estar ante la belleza en estado puro: que un poeta-músico (como él se auto-titulaba) hace acto de presencia, acto poético convulsivo pero musicalmente único. La música, la más elevada de las artes, es el reflejo de un sentimiento superior, capaz de hacernos ver **no** la apariencia del mundo **sino** su sustancia, la mirada de un vidente que se interna en «nuestro silencioso y más íntimo ser»

(como dejó dicho el mismo Wagner poco antes de morir), aquellas palabras del maestro que parecían escritas por Freud *avant la lettre* y pronunciadas por Hans Sachs: «Creedme, la locura más real de un hombre / se le presenta en sus sueños / y la poesía y el arte del verso / no es más que la interpretación de esos sueños».

A veces nos tienta una inclinación a utilizar un lenguaje religioso o místico para hablar de esas corcheas que nos regalan la eternidad y es **en** esos momentos en que mejor comprendo lo que yo aprendí a llamar **religiosidad** en Wagner, a quien la pasión de transcendencia acompañaba sus **intuiciones** artísticas al mismo tiempo que necesitaba explicarlas racionalmente a través del pensamiento filosófico. Su alegría cuando encontraba un pensador que coincidiera con sus intuiciones, es proverbial.

La confianza indesmentible ante su sentimiento de ser un privilegiado, hace que Wagner actúe de manera tan incondicionada como si estuviera continuamente acompañado por un dios íntimo, un dios íntimo que no habla en el tono ensordecedor de Jehová ni en el dulce tono evangélico de Jesús, sino con la voz atormetada e inquietante de la conciencia habitada de un misterioso don: la capacidad de crear. Y Wagner mismo nos decía que ya desde muy joven la religión jugaba un importante papel en sus ensueños operísticos. Por todo esto, digo, **no** transitaré hoy el

Wagner de los **anacrónicos diagnósticos** sobre su anarco-ateísmo o su luteranismo xenófobo o su antisemitismo enfermizo o sus inclinaciones budistas o si Dios creó al hombre o el hombre creó a Dios, sino que me remitiré a mi visión personal, a ese **ateo religioso** o religioso laico, que hablaba de redención, culpa, transcendencia, salvación, renuncia, sacrificio, con el lenguaje de un pentagrama donde las corcheas parecen tomadas de un cifrado devoto, de un criptograma a veces no tan indescifrable, de un *homo religiosus* que **no** termina de asumirse, de un religioso secularizado, de un «ateo» sacralizado, de un Dios que se retira, se esconde o se hace presente (como el mismo Wotan), Wagner, ese creador que hablaba de arquetipos básicos e intemporales que se manifestaban en forma de rituales, teofanías, símbolos o mitos, con arreglo a las circunstancias de la historia, otorgándoles según esas mismas circunstancias una posición real o ficticia, sagrada o profana, o, como diría Baudelaire, un artista que traducía el sonido y los tumultos del alma humana a veces como si fuera un dios, a veces como si fuera un mendigante.

Un Wagner que no se preocupaba si en un caso estábamos ante la representación y en el otro ante la esencia, sino ante la **inseguridad** del día en el que todo queda al descubierto y la **seguridad** de la noche que todo lo oculta, como bien sabían Tristán e

Isolda. Un Wagner que —como diría Ángel Fernández Mayo (con quien tuve posibilidad de hablar antes de su ausencia definitiva)— responde al gran interrogante con un ¡**sí!** a la redención, es decir, con la plenitud que se construye en este mundo: el evangelio del paraíso en la Tierra. Al fin de cuentas Wagner habla de **amor**. Y es eso lo que conmueve en todo momento: no se trata de una inclinación *hippie* ni de un superficial llamado al corazón ni de un angelismo inocuo: se trata de las cajas rusas que he mencionado y de las que Borges —a quien tanto admiro— nos da un ejemplo impagable en su relato *El Aleph*.

He dicho todo esto, quizá con el secreto anhelo de que —en medio de este sendero— encontremos distintas razones para regresar una vez más a su música, a su presencia tan admirada por nosotros, a su perfil inigualable, a sus mitos de corcheas, a su vibración cósmica y, sobre todo, a su poesía, intentando hacer honor a sus propias palabras: «Yo soy, esencialmente, un poeta». Como diría Vela del Campo: «Un creador donde hablan los sonidos y suenan las palabras». Ser capaces de oír la música de las palabras y aspirar el sonido de su aroma. Escribió Wagner: «Era yo casi deliberadamente indiferente hacia los versos como hacia la dicción poética. No deseaba convertirme en un poeta de renombre, me había convertido en un «músico» y un «com-

positor». Tan solo quería escribir un libreto aceptable, pero ya entonces me percaté de que nadie más podría hacerlo en mi lugar, por el hecho que un libreto de ópera es algo único». De hecho, Wagner siempre vio en la música un instrumento fiable e insustituible para comunicar en su conjunto algunas verdades que **no** podían transmitirse a través de la palabra solamente y que iban **más allá** de ellas.

Se trataba, insisto, en darle unidad a la simbiosis de la corchea y la palabra, a esa inefable tensión, a veces como par matrimonial, a veces como par dialéctico, aunque él intuía que la corchea era siempre lo primordial. No obstante, Wagner se hizo cargo de ese **unicato** y se transformó, **reitero** —él mismo lo señaló— en un «poeta». Consigno que Wagner cuando hablaba de sí mismo, escribía músico, compositor y poeta, entre comillas, pero al pronunciarlas sentía fiebre. Es de esa fiebre de la que hablaremos.

Claro que desarrollar mi empeño **no** es fácil: intento **no** ser un **conferente**, porque siempre es un desafío hablar del maestro, aunque sea repitiendo lo ya conocido y lo que vosotros, seguramente, conocéis tanto o más que yo. Decía Oscar Wilde: «La única excusa para hacer una cosa inútil es admirarla infinitamente». No poseo un *streaming* (un código de rápida respuesta) y solo cuento con este a veces cómodo micrófono y la be-

nevolencia de ustedes. Pensar en Wagner es ya una temeridad, una absoluta demasía. Un arte nuevo, según él, es el camino hacia una nueva humanidad. Como si se tratara del arte griego, pero con sustancia de contemporaneidad; como un nuevo Orfeo que hiciera que música y poesía fueran otra vez una sola entidad, como si Monteverdi regresara a sus postulados primitivos de escenario ático, como si Goethe en su *Fausto* otorgara al arte —como lo hizo— no solo una dimensión poética sino operística, donde la palabra contiene subyacentemente la música.

Como dice mi apreciado Rafael Argullol, «El *Anillo* es la realización del sueño órfico de Wagner», donde se escuchan sonidos simultáneamente poéticos y musicales, y, digo yo, como se trata de la búsqueda de un hombre nuevo, es imposible dejar de lado la impronta **ética** de tal intención. Por eso **no** pongo el énfasis (porque no me interesa tanto) en el adulterio de Tristán con la mujer prometida a su tío o que —como dicen algunos— sea hijo putativo de Marke: lo que me incita es que Wagner habla de amor. Lo iremos transitando, pero de inicio señalo que **no** se trata de la epopeya de un paganismo heroico **sino** todo lo contrario, el regreso a la humanización compasiva, esa integridad romántica que Thomas Mann tanto defendía ante el ataque de aquellos nacionalistas, aquellos partidarios del grito ario, que querían falsearlo y pro-

fanarlo, intentando mancillar su ideal y sus sueños hasta lograrlo, aquellos que la tragedia griega llamaba la «aceptación de nuestros claroscuros». Antes he dicho «íntegro», pero ¿quién lo es? Como dijo alguna vez Wagner de Nietzsche, «creí que tenía de amigo un griego y tengo de amigo un alemán. Por eso **no** pude reemplazar el **más allá** trascendente por el **más tarde** cotidiano».

De pronto recuerdo aquel interrogante que ya escuché en mi juventud por boca de un profesor: «¿Sabes lo que hacía Eva cuando Adán volvía a casa? ¿Tú crees que le hablaba de lo sagrado o de lo cotidiano? No, Le contaba las costillas». Wagner **no** cuenta las costillas porque lo sagrado es en él la libertad del amor. Ante el énfasis fáustico de maldecir la gracia del amor supremo, Wagner lo bendice porque Tristán e Isolda **no** deben morir. Y en los pentagramas de Wagner eso es lo que aprenden Mahler, Richard Strauss, Szymanowski, Rachmaninoff, Scriabin, Schönberg, Alban Berg, Glazunov, Leoncavallo, Busoni y hasta el mismo Puccini. ¿Se preguntaron alguna vez por qué Verdi compuso *Otelo* o *Falstaff*?

Transitar Wagner exige desprenderse de postulados lógicos, superar la tentación de lo objetivo y enfrentarse a la infinita complejidad de lo único, subjetivo, irrepetible y singular, es decir, asumir que todo es filosóficamente —y Wagner era un aprendiz de

sabios— unidad perdida, fragmento, dimisión a esa forma de confort que es el ensueño congelado, como aquel que puede producir una conferencia tediosa, y admitir —de buena o mala gana— que esta lectura será seguramente caprichosa, arbitraria, negadora, insuficiente, yéndome por las ramas, claro, tratando de aproximarme, modestamente a la escritura del mismo Wagner, responsable no solo del drama personal de algunos seres humanoides que interactúan con entes difusos a medio camino entre la divinidad y la más pura condición humana, sino que además abarca el inconmensurable proyecto de narrar el preludio y el fin de nuestro mundo; en otras palabras, el alfa y omega, una gigantesca narración de un proceso que, en progresivo detrimento asiste a su propia extinción, pero que tiene la grandeza de habitar lo cósmico.

Mucho antes que Arnold Toynbee, Wagner ya diagnosticaba que formamos parte de una civilización que lleva impresa, en su frente, el sello inexorable de un dramático fin. Su cristianismo era parte de su equipaje de inquietudes desde el inicio mismo de su vida y por eso cuando hablan de que al final de su existencia se «convirtió» al cristianismo **no** se conoce bien, creo yo, los orígenes del universo wagneriano. Les doy un sencillo ejemplo; cuando se polemiza sobre el sentido de *Parsifal* (si fue obra de un ateo religioso, de un «soy

ateo gracias a Dios», de un religioso intoxicado de budismo o de un *aggiornamento* cristiano confuso), se dejan de decir cosas sustanciales: el notable antecedente de *Parsifal* que fue *Tannhäuser* o el significativo precedente de *Tannhäuser* que fue *El holandés errante*, ese bajo continuo, ese hilo ideológico, ese flujo subterráneo que une toda su obra, desde el inicio al final. Y **es** de este hilo ideológico (y poético) en el que quiero insistirles: siempre he dicho que una cosa es el *atrezo* (ese engaño teatral) y otro la **esencia** de un contenido. El atrezo es la catarata de erudición mitológica que Wagner instrumenta (a veces confusamente), y **otro** el singular y auténtico sendero ideológico que lleva de su primera ópera, *Las hadas*, o de la sugestiva *La prohibición de amar*, hasta la tribulación y la pasión testamentaria de *Parsifal*, en la que triunfa el amor, y lo que yo considero que es la victoria del cristianismo primitivo y originario, el cristianismo que Wagner fue construyendo e hilvanando día a día, el cristianismo de la compasión, ese cristianismo que habla de mí, de todos vosotros, que a todos nos concierne.

Cuando instalo mis convicciones en esta continuidad de un Wagner fiel a sí mismo, rememoro con absoluto énfasis lo siguiente: aquellas mujeres redentoras a quienes ustedes conocen tanto como yo: piensen en Isabella de *La prohibición de amar*, Irene en *Rienzi*, Senta en *El holan-*

dés errante, Elizabeth en *Tannhäuser* o Siegliende o Brünnhilde en la *Tetralogía*, en esa renuncia que es más honda que un sacrificio, lo que el mismo Schopenhauer llamó *santidad*, ya que se trata de vencer el egoísmo que aborda el deseo arribista para reemplazarlo por una actitud inequívocamente desprendida y magnánima, esa voluntad de vida derramada, de dimisión generosa y casi quijotesca. a través de varios rostros, donde el otro es centro y agnista de nuestra inquietud: la abdicación de Wotan del *Anillo*, de Sachs en *Los maestros cantores*, de Marke en *Tristán e Isolda* y, por descontado, en *Parsifal*, su legado último, todo se transforma en la regeneración del ser; todos son redimidos, hasta el redentor, puesto que el redentor es un hombre imperfecto que peca como todos. Redención al redentor: la redención total.

Nada es gratuito. Y lo sustancial: **no** se trata solo de una redención personal e intransferible que se puede llevar a cabo andando los caminos del arte, el sufrimiento o la compasión (como lo decía Schopenhauer), sino **algo más** aún: intentar redimir el vasto mundo que, a diferencia del filósofo alemán, para Wagner **no** es esencialmente malo sino que se ha ido corrompiendo a través del devenir de la Historia. Wagner considera que toda esta decadencia puede ser superada y es aquí que rompe con Schopenhauer. En su libro *Heroísmo*

y *cristianismo*, el concepto de regeneración sobrepasa abiertamente los límites de la redención individual a la que, según Schopenhauer, solo se podía llegar a través de la negación absoluta de la voluntad de vivir, del abandono de todo deseo.

Wagner nunca es canónico: ni siente canónicamente ni interpreta canónicamente. No es hijo de la tradición ortodoxa, como no lo fue Jesús pese a su disciplinada pertenencia. Wagner piensa que, pese a todo, la salvación es posible, que se puede extender al mundo, que **no** se trata de una entelequia sino de propiciar todo aquello que lleve al ennoblecimiento del ser humano y de la humanidad íntegra. El mismo Lutero expresó: «Ruego que dejen mi nombre en paz. No se llamen a sí mismos luteranos sino cristianos. ¿Quién es Lutero? Mi doctrina no es mía. Yo no he sido crucificado por nadie. ¿Cómo podría, pues, beneficiarme a mí, una bolsa miserable de polvo y ceniza, dar mi nombre a los hijos de Cristo? Dejen, mis queridos amigos, de aferrarse a estos nombres de partidos o distinciones. Fuera a todos ellos. Y dejen que nos llamemos a nosotros mismos solamente cristianos, según aquel de quien nuestra doctrina viene». Estas palabras las firmó Lutero, las suscribió Calvino, las reiteró Henry Beecher («Déjame hablarles en el lenguaje del cielo y llamarlos cristianos») y las leyó entusiásticamente Wagner: cristiano era para él patrocini-

nar una vida que había que construir, ganársela, posibilitarla. Muchos años después lo escribiría Elie Wiesel: «No se trata de hacer el mundo más judío sino más humano». Y el arma fecunda de este anhelo es el amor, palabra que hoy hay que pronunciar mirando hacia atrás por si las moscas, por si andan dando vueltas los gendarmes del pensamiento.

El alma romántica de Wagner —que lo habitó toda su vida— sigue creyendo que el paraíso perdido puede ser entonado (¡qué adjetivo musical!), que se puede regresar a la Edad de Oro; que Siegmund cuando la Walkiria le ofrece entrar al Walhalla y disfrutar de sus delicias, se opone porque su amada **no** estaría allí : renuncia al paraíso por una mortal, lo suyo está en la tierra, de acuerdo con Feuerbach; que las Ondinas del Rhin al recuperar finalmente el Oro pueden volver a crear un mundo armónico, creativo y pacífico; que Parsifal al hacer con la lanza el signo de la cruz, desvaneciéndose de la faz de la tierra el diabólico jardín entramado de seducción de Klingsor, dejándole a Kundry una palabra de esperanza y devolviéndole al legendario Montsalvat su lugar en el mundo, rescata la primitiva pureza y restablece la Unidad primigenia y el afán lúdico; cuando Marke llega con su séquito, Tristán e Isolda **no** ofrecen resistencia. Tristán se limita a preguntarle a Isolda si está dispuesta a acompañarlo en su viaje mortal y ella lo está:

ambos renuncian al mundo (como lo rubrica Schopenhauer) pero **no** a la pasión, pero **no** al amor.

En todos los casos al albur que he citado, es decir, en todo el Wagner operístico, la redención por el amor es sustancia única, la más relevante, la más anhelada del *Holandés*, el primer héroe wagneriano según el canon de Bayreuth, hasta *Parsifal*, el último, un hilo conduce de uno indefectiblemente al otro. Si Nietzsche hubiera prestado más atención a la lectura y desciframiento de *Parsifal*, se habría dado cuenta de que el cristianismo que hay en esta ópera (en la que no se menciona el nombre de Cristo) es totalmente anti-convencional. **No** hay **ni** un solo sacerdote ni religioso en este templo, que **no** es un templo sino un castillo. Y es el rey el encargado de realizar el oficio de descubrir el Grial que **da** a todos los participantes alimento y vida. Kundry, el personaje más fascinante y enigmático jamás creado por Wagner, solo dice en el tercer acto «servir, servir». Luego queda en silencio. Pero a partir de entonces va siempre al lado de Parsifal, que la besa con ternura. Algunos estudiosos de la ópera deducen que finalmente son Parsifal y Kundry los padres de Lohengrin. El coro canta «el redentor ha sido redimido», «redención al redentor». En ese instante el hombre redime al redentor y quizá ese sea el cordón umbilical que atraviesa todo el sentido de la operística wagneriana. Es en este aspecto que

Wagner y Nietzsche llegan, aparentemente, a distanciarse, aunque luego mencionaré un «pese a todo».

Vean estos versos del autor de *El lamento de Ariadna*: «Ah, dame amor / ¿quién me calentará? / ¿quién me amará? / Tiéndeme ardientes manos / ¡Dad a mi corazón carbones ardientes! / Yo soy tu laberinto». Creo que en esos versos Nietzsche —que llamaba Ariadna a Cósima— está tan necesitado como Wagner y así lo expresa. Es el amor el que logra mantenerlos afectivamente «estelares». Por ello, por un error de Nietzsche en la interpretación de *Parsifal*, se distancian: Nietzsche **no** entiende que Tristán, cuando agoniza en Kareol, en lo único que piensa es en la llegada de Isolda que, para él es la existencia entera, mundo al que se renuncia por amor y se trata de una pasión tan intensa que **no** puede realizarse en la apariencia de este engañoso estar en la tierra. Y cuando Tristán muere, muere en plenitud, porque intuye que va a llegar el momento de la culminación de este amor, casi más metafísico que carnal. Con su *Liebestod* (su muerte de amor) Isolda se une a su amado exánime. Momento extraordinariamente soberbio de la obra de Wagner que señala una de las cumbres del romanticismo tardío donde la tonalidad es llevada al límite, redención que se repite antes y después a lo largo del cable conductor: en Tannhäuser y Elizabeth, en el Holandés y Senta, en Senta y Erik, en

Siegfried y Brunhilde, en Lohengrin y Elsa, en Sachs y Eva, en Walter y Eva. Y este amor llega a ser en algún momento delirante de tan intenso. Un ejemplo: Senta está obsesionada en redimir al Holandés y tiene colgado en la pared su retrato imaginario dibujado por ella (porque aún **no** lo conoce). En la puesta de Karajan en Salzburg me emocionó profundamente que en el momento en que el Holandés **realmente** aparece, el cuadro se cae —sin explicación alguna— de la pared. Y también por ello Siegfried y Brünnhilde recuerdan a la pareja de welsungos, padres del otro héroe «ingenuo y tonto» del universo wagneriano. Se cumplen las palabras de Feuerbach: el amor hace humanos a los dioses porque los dioses son fuerzas naturales divinas. La Walkiria, descendiente de dioses, pierde su ascendencia defendiendo el amor de los welsungos y desobedeciendo a Wotan. En el caso de *Los maestros cantores*, Sachs, ya maduro, renuncia al amor que siente por la joven Eva y deja libre su espacio al caballero Walter. En todos los casos, enigmáticos a veces, conmovedores otros, siempre es el corazón quien comanda las instancias de la pasión.

Las interpretaciones pueden ser diversas y a veces contradictorias, pero el amor siempre es el protagonista, porque Wagner es, guste o no a algunos, el poeta del amor. Y, por fin y para **no** reincidir en exceso, la escena en que Wotan se despidе de

Brünnhilde, de su hija amada y extra-matrimonial, lo hace con una música tan intensa —una de las más bellas melodías brotadas por Wagner, acunada por violas y chelos— que conmueve hondamente: cuando la sitúa sobre la roca fruto de su indisciplina, le da un beso en los ojos para hacerla caer en el sueño y luego crea —a pedido de ella— un anillo de fuego, concibiendo para ello la llamada «música del fuego mágico». Es un *crescendo* emocionante de dolor centrado en un beso en los ojos. Será otro beso, en este caso de Siegfried, un beso incestuoso, que la despertará (en un símil de la Bella Durmiente). Con esos pentagramas se gestó —según José Luis Tellez— la más grande epopeya operística jamás abordada por compositor alguno.

Y no dejemos del lado el beso de Kundry a Parsifal, que aunque tiene motivaciones ominosas, es el que permite la conciencia de dolor de Amfortas —esa herida que nunca cicatriza— y la causa de la decadencia del reino. Es el instante de auténtica iluminación cuando el que se había dado a conocer matando un cisne en un espacio sagrado, descubre en sí mismo la **compasión**, la base de una ética superior que lo aislará del egoísmo que lo tortura e intenta corromperlo. «Todo amor es piedad», había dicho Schopenhauer. Wagner venía a decir: toda compasión es la base de toda justicia y de todo amor humano auténtico. Le escribe a Mathilde:

«La única alegría verdadera es la de la comunión en la piedad [...] La conciencia religiosa de la sociedad se realiza por su naturaleza puramente humana». Aquel que todo lo ignoraba, llamado «el tonto ingenuo», se ha transformado en sabio por medio de la piedad y puede ahora regenerar un mundo que, aún siendo sagrado como el reino del Grial, no pudo por ello escapar de la decadencia y la corrupción. Tarde o temprano, incluso los redentores necesitan ser redimidos.

En Wagner la ópera es un arte consagrado al amor y a la muerte y sobre todo a la enigmática fusión entre ellos. Y aunque todo decir es deficiente, que «todo es indecible» decía Ortega, Wagner se obstina en buscar esa metáfora que —lo sabe de antemano— solo roza lo indescriptible. Wagner concibe la totalidad de su obra, reitero, desde *El Holandés* a *Parsifal*, sin abjurar nunca de su conflictivo sentido de la religiosidad, que surge frecuentemente tanto en sus escritos como en sus óperas y dramas. Gregor-Dellin —uno de sus biógrafos más destacados— dice que su obra es una «religión encubierta». De hecho Wagner sostuvo siempre que los antiguos helenos unían en sus dramas **no** solo la totalidad de las artes, sino también la religión, entendida como manifestación genuina del espíritu colectivo del pueblo. Para los griegos el teatro **no** era un mero pasatiempo sino una catarsis religiosa. Pero es desde allí,

desde ese decir poético que intenta lo imposible, que se condensa la inmensa riqueza de estar en la vida y su pluralidad de sentidos y sinsentidos y que llevan las cosas a nuestro límite último más accesible.

Quizá —y les pido disculpas— a través de un esfuerzo consecuente podría haber elaborado un pensamiento orgánico con su desarrollo conceptual y sus emergentes racionalistas pero —para peor o mejor— estoy hecho de otra pasta. Más que poner el oído en una circunvalación cerebral espionando algún diagrama robusto que me permita hacerme inteligible, vivo a la escucha de una palabra o una corchea, o ambas, que justifiquen mis sueños. Y así como Wagner decía que la música es una

mujer, yo apenas digo que en los últimos años de un pensamiento que deseo auténtico, solo atino a saber que la música del maestro, como las estrellas en el acto de encenderse, es cuando envían su luz más rutilante y justifica —y eso me basta— que volvamos a encontrarnos cuando nos dábamos por perdidos. Esto es lo que siento y es bueno para mí. Por eso esta conferencia se asemeja a una confesión. Si pertenezco a una madera vibrante o intensa o enfática o delirante, poco importa. Estoy donde estoy. Y desde esa certeza, soy el que soy. Vivo unos años en los que ya no me atrae el Venusberg de manera imperiosa y escucho con notable dedicación y silenciosa timidez el *Coro de los peregrinos*.

ARNOLDO LIBERMAN

Poema

Yo me nazco, yo mismo me levanto,
organizo mis corcheas y determino
mi corazón, mi latir genuino,
mi Cósima de paz, mi azar de llanto,
Establezco mi orfandad y termino
porque sí, para nunca, por lo tanto.
Soy lo que me ocurre cuando canto,
Soy el destino de tener destino.
Sepan que por Mathilde me suicido,
que me atribuyo el mar y le concedo
a un tribunal de Isoldas mi latido.
Duelo el día y rechazo mis deberes
Vivo la ira de los hombres y puedo
amar con el amor de las mujeres.

Dioses, necesito con urgencia
disimular mi nada. Necesito
ser la validez de mi presencia
sobrevivir en el enigma y en el mito.
Me da mucho anhelo el infinito,
me fascina la sagrada permanencia.
Canto, desesperadamente canto,
con voz de Tristán en su agonía:
roto por dentro, loco por fuera.
Me duele ya la eternidad de tanto
predecir con furiosa rebeldía;
Richard, a mis años y en tu flauta travesera
espero tu *liebestod* en mi agonía.

LA RELIGIOSIDAD DE LA MÚSICA: AJEDREZ ENTRE DIOS Y MAHLER

Arnoldo Liberman

«Ser elíptico, discontinuo. Saltos, digresiones.
Decir lo indecible: balbucir».  Carlos Edmundo de Ory

Intentaré desarrollar de acuerdo a mi subjetividad y limitado por mis talentos, un tema que siempre me ha ocupado y preocupado: la religiosidad de la música o, quizá mejor dicho, la religiosidad del melómano. ¿Qué es la religiosidad? No puedo ofrecer, porque no soy capaz, un «fragmento de teología» (como diría Hans Jonas) sino una asociación libre abiertamente especulativa. No me importa si esto es apropiado o no para este temblor de las corcheas, pero estoy seguro que forma parte de él.

Ya desde Kant, o desde antes, las especulaciones fueron expulsadas de la razón teórica y el positivismo lógico nos ha llevado a presunciones que poco tienen que ver con el latido humano y transformó en un puro sinsentido hablar de la ambigüedad, de la sinrazón, de la oscuridad o del equívoco. De allí la incapacidad de la neurociencia para inquirir en el fenómeno musical. Y quiero señalar algo: hasta el mismo Kant se hubiera asombrado de esta peripecia porque consideraba estos objetos, presuntamente inexistentes, como los más

elevados a los que la razón sería incapaz de abandonar, aunque no podría esperar llegar a conocerlos jamás, es decir que se trataba de una búsqueda condenada al fracaso.

Dice Hans Jonas: «Sin embargo, al lado de la renuncia completa, queda todavía otro camino abierto, porque quien asume el fracaso del camino del saber, renunciando desde un principio por completo a esta meta, no obstante, puede reflexionar legítimamente sobre los aspectos del sentido y el significado de tales cosas. Por ende se puede trabajar con el concepto de Dios (¿qué es Dios sino una corchea?, añado yo), aunque no se pueda demostrar su existencia, y este trabajo es filosófico si se atiene al rigor del concepto, lo que también quiere decir, a su conexión con el universo de los conceptos». No necesito tanto para justificar mi búsqueda de una definición de religiosidad. Estamos, pues, ante una búsqueda ontológica que puede conducir al vacío y que origina miedo, y otra búsqueda ejercida por aquellos seres que afrontan el peligro de la indefinición y de la falta de reglas aceptadas, que llevan la experiencia al extremo, al límite del lenguaje, hasta «el punto que ningún humano puede rebasar» (como dice Rilke). Esos seres que se llaman Beethoven

o Wagner o Alban Berg o Weinberg. Podemos citar como ejemplos ilustrativos que me surgen de inmediato, la poesía de Alejandra Pizarnik y los pentagramas de Arnold Schönberg.

Como lo dijo alguna vez Alfonso Reyes: «La paradoja del hombre. ¿Estamos seguros del hombre? ¿Es el hombre un hombre o varios hombres? Dos por lo menos: uno que va, otro que viene. Casi siempre dos que se acompañan. Mientras uno vive, otro lo contempla vivir. ¡Extraño engendro polar! El hombre es el hombre y el espejo. Y es que el hombre no camina solo». Se puede enriquecer el tema de muchas maneras: Aristóteles, verbigracia, cree en la existencia de un conocimiento que no deriva de las impresiones sensoriales, un conocimiento que está latente en nuestra memoria, forma o moldes de las Ideas, de aquellas realidades que conocía el alma antes de su descenso a este mundo terrenal. Por eso es misión del creador ajustarse a esa otra realidad superior de las que las cosas de aquí son reflejos. «El conocimiento de la verdad y del alma consiste en recordar que las cosas terrestres no son más que copias confusas».

Una corchea puntual sería la expresión especular de la *corchea absoluta*, esa con la que soñaba Bach. Desafiante conceptualización que, dicho en términos espontáneos, recuerda —cosa que no sé si le hubiera agradado a Platón o a Aristóteles— a la tradición romántica de la naturaleza incorporándose al sentir poético, que la hace suya para expresar ese imponderable del que hablamos, se trate de angustias y fracasos o se trate

de límites enigmáticos y desafiantes, siempre obstinados en buscar un nombre, la palabra válida (*le mot juste*, dicen los franceses) como acceso al absoluto, aspiración a la que —como hemos visto a través de la historia humana— no se puede renunciar: esa nebulosa que impide toda certeza pero que incita a toda inquietud.

Como dice Pizarnik, «silencio, lagunas y olvido», aunque secretamente alberguemos la ilusión de que un uso de esas neblinas, quizá demasiado endebles pero siempre fascinantes, nos permita atrevernos a buscar un lugar en la espesura. y encontrar ese balsámico piano «blanco del bosque» del que hablaba Heidegger. En la escena III de *El oro del Rin* (prólogo a la Tetralogía wagneriana), la fórmula mágica de Alberich que lo vuelve invisible, es la siguiente: *Seid Nacht und Nebel gleich* («Asemejaos a la noche y a la niebla»). Es allí donde se abren dos caminos: el del enigma a resolver para poder vivir creativamente a la luz del día o aquel otro que, como sabemos, conduce a una interpretación *sui generis* de *Nacht und Nebel* que Alain Resnais testimonió dolidamente ante el exterminio nazi. La noche —que Novalis hizo suya como el útero de la creación y que Pizarnik eligió como la palabra que encierra el sueño y la muerte— es, como en el *Tristán* de Wagner, la caverna donde se refugia la palabra amorosa, donde se gesta la transgresión y donde la floresta impide ver el nacimiento del sol.

Escribió Novalis: «Lo que es visible puede contener lo invisible, lo audible lo inaudible, lo palpable lo impalpable. Quizá también lo pensable puede contener lo impensable». Esto le permite al melómano sentir que está atravesando las puertas de un templo. Dios existe o no existe, pero en ciertos pentagramas dialoga con él, es decir, con su dios más secreto, y en ese instante —en ese fulgor del instante— la naturaleza humana se hace superior y la corchea hace hablar al niño, al cuco, al árbol, al verano, a las flores del prado, a la noche y al mismo Dios («que es amor»), como lo hace Mahler en su *Tercera Sinfonía*.

Don Federico Sopeña, ese sabio melómano, ese profeta de Mahler en España, escribió estas líneas: «En Schönberg aparece como elemento expresivo, cerebral o irracional a la vez (ideal expresionista no sin aperturas hacia Freud) la inspiración tímbrica, el timbre como búsqueda abstracta y como alucinación, algo que leemos en los escritos de Schönberg, pero no menos en los manifiestos pictóricos de Kandinsky y en las narraciones de Kafka». Visionaria mirada la del sacerdote habitado por la música. Sabe que se vive de la insatisfacción y que siempre hay algo que falta. Es aquello que no puede ser expresado pero que se desliza bajo lo dicho, que nunca está en posición explícita sino alusiva. Es destino del ser humano que nada termine de coincidir con lo que el deseo anhela. Por eso me hacen sonreír estas palabras de una carta de Mahler a Bruno Walter cuando quiere mostrarle la *Tercera*: «Venga de



prisa, entonces, después de haberse puesto su armadura. Si su gusto se ha refinado en Berlín, prepárese para verlo irremediabilmente estropeado. Como siempre. Gustav Mahler».

Don Federico dice del *Adagio*: «Para la época que ha vivido Mahler, la de la *religión mundana*, la íntima y solemne religiosidad de este tiempo es un verdadero desafío. Necesita de un templo interior: el del corazón humano». En este surtidor de interrogantes que es una búsqueda, las palabras de Sopeña se acercan mucho a lo que yo siento como religiosidad, a partir de la base de que se trata del corazón humano, de esa singular manera de percibir - «pese a nuestra propia y miserable piel» (lo dice Mahler)- el pentagrama como una vibración sísmica, como una respuesta visceral al interrogante sobre la existencia del absoluto. Esa búsqueda de respuesta es la pasión

más exigente. Desde la laceración de ciertas secuencias beethovianas hasta la lucha fáustica por el conocimiento de Mahler, desde las vacilaciones cotidianas de Wagner al hombrecito que se coloca en el lugar de Dios como Bruckner, todo esencialmente es vulnerabilidad y ansia de acceder a los más íntimos secretos del ser.

En carta de junio de 1879 a su amigo y abogado Josef Steiner, Mahler se retrata así: **«Dominan mi alma por riguroso turno la máxima intensidad de la vitalidad más jubilosa y el más apasionado anhelo de muerte. Lucho como un salvaje para romper los lazos que me encadenan al repugnante e insípido pantano de esta vida y con toda la fuerza de la desesperación me aferro a mi tristeza, mi único consuelo [...] ¡ Ah, si yo pudiera contemplar esta tierra en su desnudez, tendida sin adornos y embellecimientos ante su Creador, entonces podría yo seguir adelante y mirar de frente a su genio!»**.

No hay que hacer más que un mínimo intento de interpretación, reflexivo y semántico, para poner religiosidad en lugar de Creador, turbación o trepidación en lugar de genio, es decir, lo que hace del ser humano un ser que interroga y un ser interrogado. Alguna vez dije que no se trataba de si Dios existe o no existe, sino de que esté al lado del sentir del ser humano y no en alturas celestiales. Es decir, un ser que padece de religiosidad y no de normas religiosas institucionales.

Hugo von Hofmannsthal dijo una vez de Jean Paul que **«sus libros tienen la ten-**

dencia de hacer lo próximo tan lejano y lo lejano tan próximo, que el corazón puede abrazarlos a la vez». Lo mismo sucede con la música, sea de Mahler o de Teresa Catalán, de Bruckner o de Graciela Jiménez, de Berg o de Raquel Quiaro. La fascinación no está en la forma de las cosas como un carácter que le fuera inherente sino como un estado del alma, como un emblema o jeroglífico del espíritu, consecuencia de una permanente tensión existencial y de un obstinado interrogante hecho arcano e incógnita.

Mahler compartía el pensamiento de algunos filósofos sobre el enigma: que tenía el centro en todas partes y la circunferencia en ninguno. Algo semejante a lo que se definía como Dios o lo que Borges designaba como el Aleph. Todos poseemos un poder misterioso que permite sustraernos a las huellas del tiempo (por ejemplo, cuando escuchamos música) y nos despojamos de todas las relaciones exteriores para entrar en nosotros mismos y contemplar lo eterno en forma inmutable. El que ha vivido este sentimiento sabe de la religiosidad que yo hablo. Esto constituye la vivencia más íntima, la experiencia más auténtica, de lo que creemos sentir.

En este caso Mahler es un **«sacerdote de sangre dulce»** (como diría Kierkegaard), que expresa: **«Se comienza siendo abatido a garrotazos para después ser transportado hacia las cimas sobre las alas de los ángeles»**. Félix Grande hubiera dicho que somos náufragos con licencia, porque

el desvelamiento de lo imposible es empresa de náufragos, es decir, empresa de religiosidad. Todo es espejismo y todo no lo es.

Cuando el *Adagio* de la *Tercera* de Mahler nos eriza la piel estamos habitando un éxtasis religioso. Alguna vez dije que no sabía si Viena se merecía a Mahler pero que estaba seguro que cuando se nos erizaba la piel cada uno de nosotros merecía sus corcheas, porque ellas nos ayudan a sobrevivir esta fábula (como diría Pessoa) a veces carente de verdad que se llama mundo.

Porchia —el inmenso autor de *Voces*— lo decía así: «**A veces de noche enciendo la luz para no ver mi propia oscuridad**» y en él «encender la luz» era escuchar música. Me dejó llevar por la asociación libre —¡cuánta verdad encierra en sus caprichos!— y recuerdo aquellos versos de Vicente Huidobro: «**Eras tan hermosa / que no pudiste hablar / En tu pecho algo agonizaba / Eran verdes tus ojos / pero yo me alejaba / Eras tan hermosa / que aprendí a cantar**». Quizá lo asocié porque la poesía es eterna y nada tiene que ver con la aguja de los relojes, un poder misterioso que permite sustraernos de las huellas de los días y despojarnos de todo afuera para centrarnos en nuestra subjetividad y contemplar esa eternidad en forma imperturbable, salvo la que produce el sucederse permutable del éxtasis. El que no ha conseguido vivir esto no sabe de religiosidad y sí de agujas de relojes, de



tiempo cronometrado y no de efusiones del alma.

Todos sabemos que cuando se iniciaron las caminatas espaciales se solía decir que a los astronautas que no abandonaban la cápsula espacial se les recomendaba no perderla de vista. Se pensaba que si observaban demasiado tiempo la simple y llana vastedad del universo quedarían sometidos a una especie de borrachera espacial y se lanzarían al infinito, hacia un mundo desconocido e inédito para ellos, rompiendo las ataduras con la nave y la realidad. Muchas veces la música es semejante a esto. Dice Daniel Schöffner: «**Quienes se sumergen a grandes profundidades narran que, llegados a cierto punto, el cerebro humano se ve poseído por una ilusión de que es de nuevo posible la respiración natural. Cuando esto ocurre el buzo se quita la escafandra y se ahoga**».

Me recuerda mucho a la caminata de Gurnemanz y Parsifal camino al Grial. El Grial es un secreto, es un enigma, es idéntico al eterno misterio que encarna el ser humano. Como dice Gurnemanz, el tiempo se coinvierte en espacio, en eternidad, y por eso la búsqueda del Grial es de todos los tiempos. Quizá se trata del secreto anhelo que oculta todo ser humano: el de alojarnos en un tiempo sin tiempo. Tanto los astronautas dando la espalda a la realidad como el buzo ansioso de respiración anhelando poder sacarse la escafandra. Todo creador, ya sea astronauta o náufrago, vive de la insatisfacción, siempre hay algo que falta. Es aquello que no puede ser dicho pero que se desliza bajo lo dicho, que nunca está en situación explícita sino alusiva, como creo haber señalado. Es marca singular que nada termine de coincidir con lo que el ser humano anhela. Esa pesquisa de algo más allá (que tanto se exigía Mahler) es la búsqueda casi desesperada de una respuesta válida, el resultado de una obcecación. Y el obcecado es incurable, no de ser ciego sino más bien de ser vidente, es decir, de ver en el horizonte lo que no encuentra de inmediato en la realidad inmediata. Este ser «religioso» no mira hacia arriba, hacia las alturas celestes, sino hacia adelante asumiendo una pulsión metafísica.

Miguel Morey escribió estas palabras definitivas: **«Si aún es posible dialogar con la Iliada es tal vez porque no somos enteramente y sólo sujetos de nuestro siglo, sino también hombres llegados de un largo sueño de siglos».**

Vivir es hacer la experiencia de desconocerse, es abismarse en la frontera de lo nunca visto, es marchar a la conquista de lo que no se posee, es asumir ese vértigo que nos abisma en el interrogante definitivo. ¿Y no es la música ese interrogante definitivo? ¿Y no fueron Wagner, Mahler, Brahms, Strauss, Schönberg, Berg, Webern, sino astronautas o buzos del extrañamiento?

Una vez Wittgenstein se asomó a mi concepto de religiosidad a través de estas palabras: **«¿Qué se yo de Dios y de la finalidad de la vida? El sentido de la vida, es decir, el sentido del mundo, puede llamarse Dios y conectarse con la imagen de Dios como padre pero esencialmente el sentido de la vida es orar o cantar [...] He dejado media vida sin expresar al haberme quedado fuera de la música».** A confesión de parte... Quisimos creer que el lenguaje podía llegar al límite mismo de la evidencia, hasta las fronteras mismas de lo real. ¡Cuánta desilusión nos costó esa omnipotencia! La música —que está y no está— nos impone una audición heraclitiana (ninguna corchea regresa a ser la misma), todo deviene, nada se congela ni se solidifica. Eso hace nuestro anhelo más inalcanzable, **«Oigo la vida, de allí arrancan todas las revelaciones»**, escribe Cioran, ese melómano insaciable.

La búsqueda de una expresión que nos acerque a la verdad del pentagrama es frágil, insuficiente, quebradiza, insolvente, y no obstante sin ella, sin la palabra o sin la corchea, no podríamos ni acercarnos al intento

de testimoniar nuestros interrogantes y nuestras complejas y enriquecedoras sensaciones cuando la música se apodera de nosotros, cuando un cosmos de expresividad nos arrebatara de nuestra cotidianidad, cuando dejamos de lado nuestra finitud inexorable y una verdad más honda y enigmática nos invade y otorga carnet de identidad instantáneo a la plenitud. Una plenitud, lo intuimos, que está habitada de esa mezcla de asombro, devoción, estremecimientos, totalidad y equívoco, como si estuviéramos embarcados en un mar que lejos está de las vivencias cotidianas y muy cerca de ese absoluto que anhelamos, aunque sea provisorio, puntual, tentativo, eventual.

Cuando escribí *Barbarina, el fulgor del instante*, tenía presente estas intuiciones. En esa inolvidable aria donde el personaje no encuentra la llave esencial, la música es un jeroglífico dibujado en el idioma del absoluto, en esa instancia última que logra que el deseo se restituya siempre a sí mismo, ese instante musical en el que la muerte no existe, donde el lenguaje de las corcheas puede rodear un espacio en que se sabe con certeza —como Gurnemanz— que está oculto lo anhelado, donde no hay lógica ni orden cotidiano ni rigor racionalista; solo esa verdad última alejada de las verdades usuales, esa verdad que un contable siempre desestima y un musicólogo siem-

pre desea descubrir. allí donde se hospeda el sentido único e irrepetible de cada sonido, el fragmento de nosotros mismos que no miente, el ávido insaciable de absolutos. Nuestra eternidad es siempre posible en un instante y ese instante lo es todo, porque solo poseemos lo que perdemos y en ese *perpetuum mobile* somos deseo, deseo del deseo y fuego que se quema a sí mismo. **«La música es la libre exuberancia de Dios»**, escribió Rilke, y en ese exceso, que Sócrates deseaba antes de morir (**«arrió sus labios desecados en el viento de las palabras al vaso de los sonidos»**), e insiste el poeta, **«pudo asistir a su propia muerte como el día más próximo, porque sentía que sería el día de la música»**).

No solo de Bach vive el hombre, pero sabemos bien que el hombre sin Bach no podría vivir. Al fin de cuentas el melómano es un tejedor de humo, alguien que sabe que encontrar es cancelar una búsqueda y que perderse cada vez que encuentra es abrir las puertas a la percepción del asombro. La música es nuestro lugar de encuentro, siempre fantasmático, siempre eterno. Y como dice Juan Angel Vela del Campo, **«la palabra no solo debe ser entendida en su significado sino también en su estética»**, lo que nos recuerda aquel pensamiento de Santiago Kovadloff: **«Solo me siento a gusto como metáfora»**. Y por fin a Nietzsche: **«Colocamos una palabra donde comienza nuestra ignorancia, donde ya no podemos ver más allá, por ejemplo la palabra yo»**.

Cuando Alejandra Pizarnik escribe **«Pero sucede que sigo a la noche en mis huesos. / Su lágrima inmensa delira / y grita que algo se fue para siempre. / Alguna vez volveremos a ser»**, se refiere —digo yo— al paso fugacísimo de la música y la posibilidad, quizá el anhelo, de volverla a encontrar. Dice Alejandra, como una Isolda de hoy: **«Pero sé de la noche / pero la noche parece saber de mí / y más aún, me asiste como si me quisiera, / me cubre la conciencia con sus estrellas»**. La religiosidad de la música es la hija de esa revelación, de ese desvelo, de ese desenmascaramiento expresado como presagio cuando el silencio hace lugar a las corcheas, cuando el espejo donde nos miramos adquiere la magnificencia de la belleza.

Mahler es un surtidor de interrogantes: su sentido dramático del tiempo, los aspectos sagrados y fragmentarios de una intimidad consternada (y digo fragmentos, porque son parte de una unidad desconocida), la relevancia incorpórea de una sexualidad conflictiva, los estremecimientos de su vulnerabilidad, todo en él es el sonido de un gigante y a la vez un creador genial como pocos en su capacidad de exponer los secretos más íntimos del ser. En carta a su amigo y abogado Josef Steiner de junio de 1879, reitero, le escribe: **«¡Ojalá algún dios rasgara el velo de mis ojos para que mi clara mirada pudiera penetrar en la médula de la tierra! ¡Oh, si pudiera yo contemplar esta tierra en su desnudez, tendida sin adornos ni embellecimiento ante su Creación, entonces podría seguir adelante y mirar de frente su genio!»**. Se lo di-

ría a Bruno Walter cuando éste lo visitó en Steinbach-am-Attersee. Mahler lo esperaba en el desembarcadero y no lo dejó ni siquiera saludar: **«No vale le pena mirar nada. ¡Todo lo he puesto en mi sinfonía!»**.

Si hay que expresar con corcheas mi sentido de la religiosidad que estoy tratando de diagramar, optaría por esta sinfonía, esta *Tercera*, que abarca un mundo que va desde lo panteísta a lo cosmológico, vivencias que adquieren en cada uno de sus «monólogos» (de sus movimientos) un matiz intensamente metafísico. Y aunque todo huye de la posibilidad de una sola significación (en esta visión talmúdica Mahler y Kafka fueron primos hermanos), esta sinfonía es la más incitante al pensamiento de la obra del gigante sinfonista a la altura de la *Novena*, su otro desgarrar religioso, un auténtico réquiem.

Mahler quiso llamar a su *Tercera*, *Sinfonía Pan*. Muy pocas veces en la historia de la música un compositor ha logrado expresar con tal hondura y encantamiento lo que hace del ser humano un habitante de una existencia que dice e interroga, una experiencia íntima en la que habita todo lo que sabemos o creemos saber o queremos saber. Mahler es uno de los sacerdotes más lúcidos y entrañables de esta misa, un peregrino que puede cantar, reitero: **«Se comienza siendo abatido a garrotazos para después ser transportado hacia las cimas sobre las alas de los ángeles»**.

Mi insistencia en Mahler no es solo antigua devoción sino que creo que expresa como pocos el sentido de la religiosidad que trato de diagramar. Mahler indagó las respuestas en todos los lugares posibles (sus sinfonías son testimonio), esa respuesta con la cual dirigirse al corazón de los seres humanos, pero, como diría Félix Grande, somos náufragos con licencia (Borges lo decía de una manera más ominosa: «somos muerte que anda luciendo»).

El «viejo Gustl» —como firma en algunas de su cartas a Alma— ha puesto la mirada en el futuro y su *Tercera* es su profecía más clarividente. Lo dice Mahler mismo: «**La Naturaleza misma toma voz y dice secretos tan profundos que quizá el mundo jamás ha escuchado**». Claro que su expresión no es solo de recuerdos sino de lagunas, de silencio y de olvido, como una especie de lenguaje secreto donde la única certeza es la perplejidad o la ignorancia. Por eso su decir no es imperativo: porque es esa certeza quien lo hace, a través de la tenuidad, los agujeros y el vacío, una presencia endeble, de retazos, lo que nos va diciendo la vida y la naturaleza y Dios y el amor («**sentirse circunstancialmente dueño de los pájaros celestes**», escribe Alejandra Pizarnik). Y agrega: «**La visión de un reino lejano**», como uno más de los sueños que pueblan el desafío de la psicoanalista vasca Lierni Irizar en *Las palabras que me soñaron*: la búsqueda de una canción como una pequeña casa «**debajo de un sol al que le falten algunos rayos**».

Mahler hubiera rubricado estas metáforas porque —como dice Gasón Bachelard respecto de la religiosidad— «**la inmensidad está en nosotros**». Lo dice Rilke en carta a Clara: «**Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido al extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar**». Mahler aceptó ese riesgo desde sus inicios como compositor y lo rubricó en esas secuencias sinfónicas que nos ponen la piel cuero de gallina.

Me voy a permitir una paráfrasis de un poema de Pizarnik (nuestra amistad lo hubiera permitido antes que decidiera por propia mano irse de este mundo): «**Tal vez la corchea sea la vida y el sol la muerte. / Tal vez la noche es nada / y las conjeturas sobre ella nada / y los seres que la viven nada. / Tal vez las corcheas sean lo único que existe / en el enorme vacío de los siglos / que nos arañan el alma con sus recuerdos [...]** Y aunque algo se fue para siempre / la corchea permanece en la eternidad. / **Alguna vez volveremos a ser**».

Puedo seguir asociando sin fin pero el espacio decreta y manda. Algún día seguiré con esta búsqueda de un concepto de religiosidad en la música. Lo dejo con una cita de Lierni Irizar en su estudio sobre los sueños: «**La infinidad de las metamorfosis hace de la creación humana un mundo bello y sugerente aún en las instancias tan ásperas como las de Kafka. Y además, abren una grieta en el concepto de lectura y nos hace sentir indefensos ante la inmensidad de las posibilidades creativas del ser humano**». Tal cual.

ARNOLDO LIBERMAN

MARCEL PROUST: MELÓMANO, HECHICERO Y GENIO

Arnoldo Liberman

Es una alegría y un desafío escribir algunas palabras sobre el novelista que podría considerarse el más notable de los melómanos y que en 2022 se cumplieron cien años de su muerte: Marcel Proust. Autor, además, de uno de los pentagramas imaginarios más relevantes de la historia de la literatura: la *Sonata de Vinteuil*. Entro en matices. Marcel Proust es autor de la considerada como la obra más notable de la historia de las letras: *A la búsqueda del tiempo perdido*, siete partes o tomos, 3000 páginas, millón y medio de palabras, que pueden leerse independientemente, pero que, claro, ganan en densidad humana y filosófica cuando se las lee «de un tirón», como aconsejaba el mismo Proust (si nos da el alien-to, «Solo hay que sentarse», decía su abuela). Naturalmente, Proust no escribe para asmáticos como él, a quienes no les da el resuello para leer tan largas parrafadas de una vez.

El escritor Anatole France (homenajeado en dichas páginas y distinguido por sus frases breves) decía que «Proust era muy largo y la vida muy corta» como para dedicar tiempo a su lectura. No obstante leer esta magna obra es introducirse en un pentagrama único, no solo por la presencia insistente de la música página a página,

sino por la musicalidad de una prosa que parece hecha por corcheas con esa cadencia «asmática» que solo Proust pudo diagramar.

Si hemos olvidado lo que es una prosa musical, Proust se hará cargo de recordárnoslo, sin puntos y aparte, como un *andante continuum*, como una *Heptalogía* que anhela «la obra de arte total», como la soñaba Wagner, el compositor citado más de 80 veces por nuestro autor. Proust «nos adentra en la oscura reserva en la que habíamos olvidado las melodías inscritas en nuestra memoria y que esta no ha descifrado», escribe Olga Amarís Duarte, autora de *Una poética del exilio: Hannah Arendt y María Zambrano* y de un notable e inteligente ensayo titulado *Marcel Proust: el tiempo en su tiempo*, donde destaca, justamente, la presencia constante de la música en la obra del francés. Dice Olga:

«Proust hace que los compositores y virtuosos de la música se conviertan en personajes de la novela. Y no es simple diletantismo o melomanía, sino el deseo de hacer de En busca del tiempo perdido una sinfonía en la que cada estrofa musical se repita, al menos, dos veces, las necesarias para propiciar un orden que será vivido-sentido-pensado de forma secuencial».



Ella misma cita a André Coeuroy cuando asegura en *La música en la obra de Marcel Proust*, que el autor «organiza un mundo de ruidos desorganizados y lo hace de forma tan perspicaz y tan precisa que acaba convirtiéndolo en una partitura en donde dialogan, sin destemples, el Romanticismo, el Idealismo de Wagner y de Schopenhauer y el Formalismo moderno. La imaginaria sonata para violín y piano compuesta por el ficticio Monsieur Vinteuil sirve de estribillo directriz para marcar un ritmo propio, una armonía *bemolada* y *hechizada* que se eleva multiforme e indivisa ante los lectores, también ellos multiformes e indivisos».

Comparto con Olga esta lúcida reflexión y es cierto que poco importa (salvo para los detectives de corcheas) que se trate de la *Sonata en La mayor* de César Franck, popular en los salones parisinos finiseculares a los que Proust asistía puntualmente buscando «material» para su imaginario, o de la *Sonata en Re menor* de Saint-Saëns o que el amigo-amante de Proust, el compositor y pianista Reynaldo Hahn (cuyos *lieders* hemos escuchado varias veces en el Teatro de la Zarzuela) la llegase a interpretar en alguna ocasión (en este momento escucho una versión de David Oistrakh y Sviatoslav Richter de la *Sonata* de Franck).

«Su valor se encuentra en la abstracción metafísica que representa y que permite al autor ensayar cientos de fugas del tictac del tiempo, recobrando ese otro compás de la melodía vital que se sucede sin intermitencias. En la sinestesia voluptuosa del universo de Proust, la música tiene la virtud de en-

sanchar el alma, igual que ciertos perfumes de rosa dilatan la nariz».

Expresivo párrafo de Olga Amarís Duarte, una pensadora de fuste. Y si yo, como psicoanalista, tengo como perspectiva e ilusión últimas atemperar el sufrimiento humano, existe esta otra forma de terapia que es leer a una ensayista profunda y sagaz, que huye de lo fortuito y se centra en lo esencial, esa forma del despabilamiento que no es frecuente encontrar en los merodeadores de la cultura. Olga —a quien solo conozco por su libro— es de los analistas *sui generis* que espolean la imaginación humana, cosa que igualmente me sucedió con el último libro de la vasca Lierni Irizar *Las palabras que me soñaron*.

El bello e intrigante vínculo entre la literatura y la música es el contenido manifiesto de la obra de Proust, porque su imaginario musical —dice Teo Sanz— dibuja que

«este arte *infinito* posee la facultad de despertar en nosotros, a diferencia de otros que tienen por objeto lo finito (pintura, escultura, etc), el fondo misterioso de nuestra alma. Al igual que Mallarmé estima que el lenguaje musical está revestido de un carácter sagrado muy difícil de expresar por medio de la literatura, no obstante la función de la música, especialmente la experiencia intuitiva y emocional que su audición conlleva, resulta esencial a su obra».

Su imaginario musical, digo, puesto en este caso en el amor del personaje principal de *En busca del tiem-*

po perdido, Charles Swann, por la prostituta, la *cocotte* Odette, asociado visceralmente a la «breve frase» de la *Sonata de Vinteuil* que se convierte, dice Sanz, en el «himno nacional de su pasión», conforma todo ello, a través de este compositor virtual y quimérico, músico por excelencia del capítulo *La prisionera*, una de las partes de la Heptalogía, que gesta el *Septeto* (el amor de Proust también a Beethoven, sobre todo a sus últimos cuartetos, hace que me tienta poner *Septimino*) revela al Narrador de la gran obra en un ejercicio de la memoria involuntaria típicamente proustiano: lo conocido en lo desconocido, lo perdido en lo recobrado. Swann descubre la «breve frase» del andante de la *Sonata en fa sostenido para violín y piano* en una velada dada por Madame Verdurin, y un año más tarde en una versión pianística del joven intérprete Dechambre (no hemos podido confirmar si se trata de Amédée Dechambre, quien llegó a ser un famoso médico de la época). Esas notas tan visceralmente sentidas abren «más ampliamente el alma» y le proponen «voluptuosidades particulares que nunca había imaginado antes de oírla».

A partir de ese momento Swann siente que no puede prescindir de ella, aunque no sepa si volverá a escucharla ya que desconoce la obra a la que pertenece. Su estremecimiento es absolutamente emocional, intuitivo y el placer que le causa es intra-

ducible, pero algo le dice que acaba de vivir un acontecimiento. Insisto, no un matiz ni una noticia, sino un acontecimiento. La emergencia imprevisible de una memoria involuntaria que sostiene la idea de que la realidad casi no existe, solo quedan de ella impresiones que se graban de un modo no racional y vuelven a nosotros a modo de asalto de nuestra conciencia. Estas impresiones arborescentes que llevan la frase al límite del lenguaje, en trance permanente.

Entre la primera frase de la obra (la más corta de los siete tomos) y la más larga del mundo (en el centro mismo del cuarto tomo de *Sodoma y Gomorra*), Proust teje un encaje fascinante, una cantata a más de doscientas voces, un despliegue coral que somete al melómano a una captura en y por el lenguaje, en y por la corchea, que es una de los asombros que nos sobrecogen cuando, página a página, vamos hilvanando una rapsodia infinita.

Mahler dijo varias veces «no ha llegado mi tiempo» hasta que el tiempo diagramó la eternidad de sus pentagramas. Con Proust ha sucedido lo mismo y eso quizá es lo que hizo que René Char lo llamara «**el poeta Proust**», aquel que desborda una promesa por todos lados.

Lo dice Anne Dufourmantelle en su libro fusión de psicoanálisis y literatura. *En caso de amor* afirma que vivir es abrir una brecha en lo ines-



perado, no haber dejado nunca de lamentar lo que no tuvo lugar, lo que se escapa antes de comenzar. Quizá por eso nunca llegamos al final del trayecto (como veremos al término de estas palabras) porque no se trata de la palabra *Fin* sino de la palabra *Continuará*. En esta reflexión siempre he sostenido que todas las sinfonías de Mahler son una sola sinfonía que no tiene fin y por eso su *Décima* está interrumpida por su muerte.

En Proust como en la vida misma el tiempo corroe y cincela los cuerpos, los pentagramas y los rostros: es un artista (¿o simple artesano?) de la destrucción en una acción constante, minuciosa y cotidiana. Es —per-

dón por lo obvio de la frase— como la gota que horada la piedra. Todo nace, se transforma, existe y perece, pero el tiempo es también aquello que supera todo y a todos, el auténtico personaje de la búsqueda de un héroe, ese Dios omnisciente al que Proust pone al margen para endiosar ese otro Dios que se llama Tiempo, es decir, la música misma.

Swann, que sabe poco de música, escucha la «breve frase» con una impresión incierta,

«una de esas impresiones que tal vez son, sin embargo, las únicas puramente musicales, enteramente únicas y originales, irreductibles a cualquier a cualquier otro orden de impresiones».

Es fácil considerar la «breve frase» como un *leitmotiv*, dada la inclinación musical de Proust por Wagner. Mucho se ha hablado, quizá excesivamente, de los modelos que inspiraron a Proust dicha «breve frase» de la *Sonata de Vinteuil*. Incluso existe una carta del autor a Jacques de Lacretelle (escritor francés, Gran Premio de la Novela de la Academia Francesa, simpatizante de las teorías racistas de Gobineau) en la que le dice:

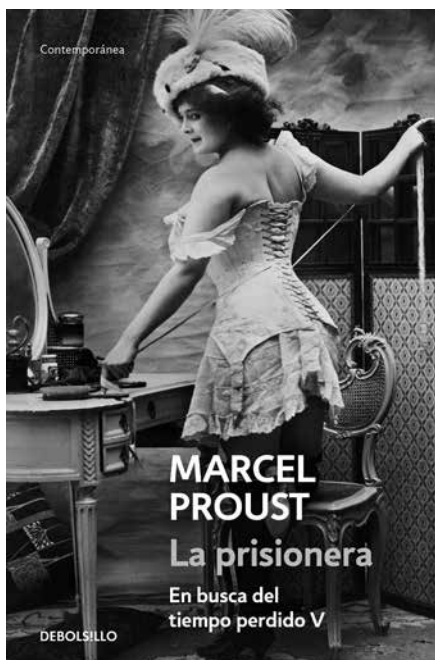
«es la frase encantadora pero finalmente mediocre de una sonata para violín y piano de Saint-Saëns, músico que no me gusta».

Y luego cita una serie de fuentes relacionadas con la aparición de la frase a lo largo de la novela: *El Hechizo del*

Viernes Santo de Wagner, la *sonata* de César Franck interpretada por Enesco «cuando el piano y el violín gimen como dos pájaros que se responden», el preludio de *Lohengrin*, un fragmento de Schubert y unos compases arrebatadores de una obra pianística: la *Balada op.19* para piano y orquesta de Gabriel Fauré.

Frente a este *mish mash* (como decía mi abuela) de orígenes y corcheas, uno tiene el instinto de pensar que Proust, como en otras ocasiones, exagera o directamente engaña o se burla. Sea lo que fuere, es evidente que en su obra la música adquiere un rango ficticio pero mitológico, siempre superior, que nos incita a adentrarnos en una realidad distinta, una realidad invisible que nos permite, aunque sea de manera fugaz, gozar de impresiones entrañables y conmovedoras como solo puede brindar la música. Lo que importa fundamentalmente es que Proust escribía con corcheas en la cabeza,

Es emocionante leer, para los que somos wagnerianos del pentagrama, qué relieve adquiere el célebre solo de corno inglés de *Tristán e Isolda* en *La prisionera* y que fusiona la concepción musical de Proust con la del autor de *Parsifal*. La *sonata de Vinteuil* es evocada principalmente en la segunda parte del primer capítulo, en los momentos del tumultuoso amor con Odette. Swann escuchará dichos compases varias veces durante esta secuencia y eso no solo cambia su re-



lación íntima con la música sino que acompañará los sucesivos cambios de su amor por Odette. Una pequeña frase musical que llevará su amor más allá de la realidad y el tiempo.

Esta experiencia es similar a la famosa escena de la magdalena (que no tenemos espacio para desarrollar, pero que imaginamos que casi todos los lectores conocen) que lo vincula directamente con el pasado y que le produce un éxtasis emocional y sensual que ha hecho historia en el desarrollo de la novelística («**me abrió el alma totalmente**» y le hizo consciente de la realidad oculta o subliminal que había olvidado).

Cuando comienza la sonata, Swann no está listo, ella lo sorprende. Este

momento es cuando la sonata juega el papel más importante en su vida: todo se le revela mientras la escucha. Swann siente que Vinteuil debe haber experimentado un sufrimiento comparable al suyo en los recuerdos de los días felices con Odette. Revive su amor por ella, pero también los celos y su incapacidad para llegar realmente a esa mujer que lo obsesiona. En la música hay una estabilidad, un *continuum* (que Ligeti inmortalizó en una pieza para clave), una perseverancia que Swann nunca conoció en su amor por Odette, es decir, la música nunca nos abandona y con ella sí se puede revivir el tiempo perdido:

«Cuando el pianista acabó de tocar, Swann estuvo con él más amable que con nadie, debido a lo siguiente: el año antes había oído en una reunión una obra para piano y violín. Primeramente solo saboreó la calidad material de los sonidos segregados por los instrumentos. Le gustó ya mucho ver cómo de pronto por bajo la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte del piano, multiforme, indiviso, plano y entrecortado, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bemolada por la luz de la luna. Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía. No sabía exactamente lo que era lo que, al pasar, le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes de rosas que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatarlos la nariz. Quizá por no

saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreducibles a otro orden cualquiera de impresiones».

En la obra, Proust habla de un escritor ficticio admirado, Bergotte, que se suele asociar con Anatole France, o un pintor, Elstir, que bien podría ser Paul César Helleu, el notable dibujante de bellas mujeres de la sociedad parisina. Y con ellos, como pivote vertebral, Proust expresa sus ideas sobre el arte y las emociones que le provocan las obras que lee o contempla. Pero también surge un músico, Vinteuil, probablemente el personaje artista más importante y recurrente de la novela, de tal modo que él o sus obras se convierten en representaciones, en símbolos de algunos de los acontecimientos que suceden en ella. La *sonata de Vinteuil* sería el cántico, el pentagrama, la banda sonora, quizá la metáfora, de una de las más grandes historias de amor y desamor jamás escritas: la protagonizada por Swann y Odette donde «la pequeña frase», de tan hondo impacto en el protagonista, se repetirá más adelante, en las últimas secuencias, inscrita en una obra musical mayor: el *Septeto* de Vinteuil, que tuvo la tentación de llamar *Septimino*.

Lo notable de la sensibilidad de Proust queda dibujada por esta anécdota: en cierta ocasión acudió a escuchar una interpretación de los

últimos cuartetos de Beethoven que se habían puesto de moda en París y, al finalizar sorprendió a los intérpretes (el cuarteto Capet) al expresar, con palabras sencillas pero sutiles, las emociones que le había provocado.



Años después Capet diría que jamás había oído una explicación tan profunda del genio beethoveniano y de dicha interpretación. **«La frase despertaba en él la sed de una ilusión desconocida; pero no le daba nada para saciarla»**, de modo que aquellas partes del alma de Swann en donde la frase iba borrando las preocupaciones por los intereses materiales, por las consideraciones humanas y corrientes, se quedaban vacías, en blanco, y Swann podía inscribir en ellas el nombre de Odette. Además, la frase infundía su misteriosa esencia en aquello que podía tener de falaz y de pobre el afecto de Odette. Y al mirar el rostro que ponía Swann cuando la oía, podríamos decir

«que estaba absorbiendo un anestésico que le ensanchaba la respiración y, en efecto, el placer que habría sentido respirando perfumes, entrando en contacto con un mundo que no está hecho para nosotros, que nos parece informe, porque no lo ven nuestros ojos y sin significación porque escapa a nuestra inteligencia y sólo la percibimos en un sentido único».

Con palabras de sentido similares Proust se refiere a la secuencia de la magdalena. ¿Quién es el personaje de Vinteuil? Dice George D. Painter en su famosa biografía de Proust:

«Por su carácter tímido y noble, con alternativas reacciones de humildad e inocente vanidad, así como por el hecho de ser un gran compositor injustamente relegado, único y desconocido hasta después de su muerte, se parece a César Franck y a ningún otro».



En 1916, Proust dijo en una conversación:

«Vinteuil simboliza a los grandes compositores del tipo César Franck».

¿Cuáles eran las preferencias musicales de Proust? Los estudiosos, los *proustógrafos*, hablan de tres tipos de música: la primera es la música impresionista de Debussy; la segunda es la música como lenguaje que apreciamos en la obra de Wagner (con el sistema de los *leitmotifs*, esos fragmentos recurrentes que signan con corcheas a un personaje); y la tercera son los últimos cuartetos de Beethoven, la idea más pura de la música en oposición a lo que hacían Wagner o Debussy.

Me siento obligado a terminar, pero esta concepción del tiempo —el mismo Proust pronuncia la palabra *Fin* cuando considera finalizada su obra— es una conclusión provisoria y anémica, porque el *Fin* no existe cuando se trata de indagar en el alma humana, ese imán que es colofón, ese paradero que es consumación, ese desenlace que es tiempo recobrado, es decir, nueva vida. No se trata de postrimerías sino de venero, de experiencia transfigurada, de corchea siempre inédita. Pongo la palabra *Fin* pero no creo en ella. Una corchea es eterna. Y nunca se repite a sí misma. Por eso debemos poner atención cuando nos miramos al espejo y vemos una corchea: no es alucinación, es música.

ARNOLDO LIBERMAN

MONSALVAT, EL SANTUARIO DEL GRIAL

Sebastian Fabricius

Revista Wagneriana, número 21, enero de 2022

www.associaciowagneriana.com

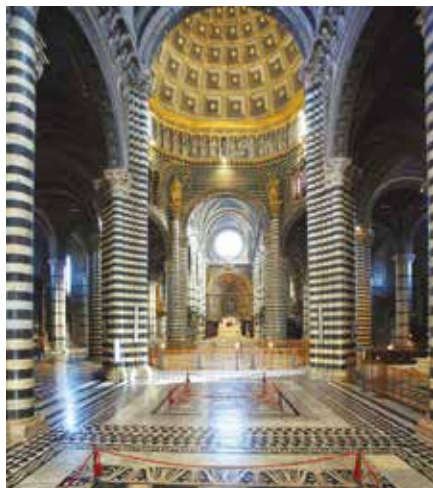
Los antiguos brahmanes de la India dedicaban los últimos años de la vida al recogimiento y a la pura contemplación espiritual. De Richard Wagner puede decirse lo mismo: *Parsifal*, su testamento artístico, es un milagroso adiós al mundo, un preludio que anuncia la definitiva unión con la divinidad. Y era inevitable, por cierto, que el talento artístico del Maestro no encontrara su más elevada y genuina inspiración en la leyenda del Grial, un mito fundacional para la conciencia europea. Desde el temprano *Lohengrin* hasta la gigantesca saga de *Los Nibelungos*, pasando por *Tannhäuser* y el *Tristán* incluso, aparecen una y otra vez en la obra wagneriana los resplandores del sagrado talismán. Ya en 1845 Wagner leía el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach con suma atención, y en 1857 completa en base a la epopeya medieval un esbozo dramático.

Concluida en 1876 la gran aventura del *Anillo*, empresa que parecía imposible, el Maestro de Bayreuth, abrumado por los aplausos de los peregrinos que han venido de todas partes a celebrarlo, por primera vez puede contemplar el horizonte de su vida con satisfacción. Fantasea entonces

con componer sinfonías, si la vida le regalare algunos años más, pero sabe, por una secreta intuición, que ya no cuenta con demasiado tiempo. Se dedica con fervor a *Parsifal*, esa obra que será la última.

Estando muy avanzada la composición, viaja a Italia en busca de tranquilidad y del benigno clima del Mediterráneo que se hace cada vez más aconsejable para su salud. En 1880 visita la Catedral de Siena. El 20 de agosto anota Cósima en su *Diario*:

«¡Visitamos la Catedral de Siena! Richard se emocionó hasta las lágrimas, esta es la impresión más grande que un edificio le ha producido.»



Conmovido por la policromía de sus mármoles y la majestuosidad de su cúpula ricamente adornada, Wagner hace llamar a Paul von Joukowsky — el pintor encargado de la escenografía — para diseñar, en base al edificio románico-gótico, su Templo del Grial. La disposición circular del santuario, con su base octogonal conformada de sólidas columnas bañadas por la luz que llega de lo alto, era justamente lo que él había imaginado.



En el primer acto, Gurnemanz dice que a Titurel, el primer rey del Grial, angélicos mensajeros:

«Le entregaron, para que lo guardara, / el Cáliz, la copa sagrada y noble, / de la cual Él bebió durante la Cena del Amor, / y en la que fue recogida su preciosa sangre de la Cruz, / y con el cáliz, la Lanza que le hirió, / ambos testimonios de los más sublimes milagros. / Para guardar estas reliquias construyó un santuario.»

Wagner conocía desde julio de 1845 el *Parzival* de Wolfram von

Eschenbach en sus ediciones de Simrock (1842) y San Marte (1836), así como el anónimo *Lohengrin* editado por Görres (1813), cuando se preparaba para componer su drama sobre el Caballero del Cisne. Y es a Lohengrin que hace decir:

«En una tierra distante, inaccesible a los mortales, / existe un castillo de nombre Monsalvat; / en su interior se halla un luminoso templo / tan glorioso que no se puede comparar a nada en la Tierra. / Allí se guarda un vaso de maravilloso poder / como el más sagrado de todos los tesoros.»

Si bien Wagner toma el *Parzival* de Wolfram como su principal fuente, se aparta de él en algunos puntos trascendentales, por ejemplo en la naturaleza del Grial, que en el *Parsifal* ya no es una piedra sino el santo Cáliz de la Cena. En lo referente al Templo del Grial, la obra que mayores detalles aporta es *Der Jüngere Titurel*, un poema compuesto alrededor del año 1270, atribuido a Albrecht von Scharfenberg y tenido en gran estima por su espléndida confección, su exaltado lenguaje y su significado místico y moral. *Der Jüngere Titurel* fue publicado en 1842 por Karl August Hahn y Joseph Görres, en su introducción al poema medieval *Lohengrin*, dijo que aquel era «el sello, la joya y la más noble gema» de los poemas del Grial.

En *Der Jüngere Titurel* se narra, pues, lo que podríamos llamar la «prehistoria» del *Parsifal*. Cuando Titurel tenía



DER JÜNGERE TITUREL...

ALBRECHT (VON SCHARFENBERG), KARL
AUGUST HAHN

50 años de edad, un ángel lo guio a un profundo e impenetrable bosque llamado *Fareis zu salvatsch* o, según otras versiones, *Foreist Salvatsch*, en la región de *Salvaterre* (que Wolfram llama *Terre de Salvaesche*). En medio de aquel bosque se alzaba una montaña solitaria llamada *Muntsalvastche*, que el rey Titurel hizo rodear con una muralla, construyendo en la cima un espléndido castillo que serviría como Templo del Grial. La montaña era de ónix, y fue desmalezada y pulida a tal punto que brillaba como si fuera la luna:

«Esa gran colina inmensa se alzaba / sobre una base de roca / y nada más, salvo piedra de ónix; / tú puedes desear un paraje semejante de opulento, / pero, cubierto de malezas y pasto, / Titurel, el amante, / ansioso estaba por comenzar el edificio.»

Podría decirse que el Grial «hacía de arquitecto» en la construcción del Templo: revelaba los planos, proveía todo lo necesario y daba precisas instrucciones por medio de mensajes que aparecían en su superficie.

«El diseño de la planta del Templo / se advertía grabado en la piedra / de forma que Titurel saber pudiera / la mejor forma de llevar a cabo la tarea; / la roca era profunda en cien brazas y más, / y redondo era desde el muro / con cinco brazas empinadas hasta los escalones.»

Mientras se construía edificio, que fue completado en treinta años, el Grial flotaba invisible en el aire, sostenido por manos angélicas. Solamente los puros podían llegar a verlo. El templo era alto y circular, cien brazas de diámetro, con una gran cúpula recubierta de oro, alrededor de la cual existían veintidós (o setenta y dos según otra versión) capillas de forma octogonal.

«Pero, como un arco rotundo, / como nos cuenta la historia, / el Templo fue comenzado/ por coros, doce y seis, con trabajo, / afuera con ocho esquinas y sus salientes, / cada coro separado. / Arte tan rico nunca conocieron míseros mortales.»

Había una torre de seis pisos de altura por cada par de capillas, a la que se subía por una escalera exterior. Los altares de las capillas estaban orientados hacia el Oriente, las paredes de cada una estaban ricamente ornamentadas, y encima se elevaban arcos de casi seis pies. Los candelabros eran de una belleza excepcional

sostenidos por ángeles que parecían reales, y un aroma como de bálsamo se esparcía por todo el lugar.

«Sobre columnas de bronce torneado / los bellos trabajos se muestran y / una gran alegría hizo arder mi corazón / ante su vista. / El rico interior frente a mi mirada se revelaba / de un brillante rojo-dorado / así como de joyas muy diversas.»

Existían tres entradas al edificio: una miraba al Meridiano (el Sur), otra al Occidente (el Oeste) y otra al Aquilón (el Norte). Al gran recinto se llegaba por el umbral que miraba al Meridiano. Los portales eran de oro puro, decorados con piedras preciosas. Sobre la entrada que miraba al Occidente había un gran órgano cuyos tonos eran tan claros que todos quisieran oírlo. Cuando se cantaba en el santuario, las voces del coro parecían angelicales, melodías llenas de esplendor y belleza. Tanta alegría se sentía entonces que todo el que estuviera allí, llorando y dando gracias a Dios, diría: «¡Dios, nuestro Padre, cómo será el cielo cuando nos concedes una gloria como esta aquí en la tierra!».

«Sobre el friso exterior, estaban las hazañas / sobre las molduras grabadas y esculpidas, / de cómo los castos sacerdotes Templarios, / armados diariamente y siempre valientes, / a ultranza lucharon caballerescamente / al servicio del Santo Graal / para protegerlo de desgraciados disturbios.»

En el centro se alzaba una torre de doble altitud, que descansaba sobre

arcadas elevadas sobre sólidos pilares de bronce. El interior de la cúpula que coronaba el Templo era de zafiro azul con incrustaciones de carbúnculos a modo de estrellas. Un sol de oro y una luna de plata se desplazaban a través de los hemisferios por medio de un complejo mecanismo derramando una luz diáfana incluso en la oscuridad de la noche, mientras las siete horas canónicas se anunciaban con toques de timbales. En todo el templo abundaban el oro y las incrustaciones de piedras preciosas que resplandecían con multitud de colores. Por encima de los pilares se veían imágenes de ángeles tan bellamente esculpidas que parecían reales.

«En lo alto de las columnas y los muros, / talladas en profundo y nitidamente modeladas, / muchas estatuas adosadas; / como si ángeles del cielo por allí pasasen / en leve vuelo y vivientes ante la mirada / tanto que un rústico labriego juró que vivas estaban.»

Había también crucifijos y relicarios de singular riqueza que adornaban los altares junto con imágenes de apóstoles, confesores, vírgenes, patriarcas, mártires y profetas. Las ventanas eran de un cristal tan transparente que dejaba pasar la luz con un brillo cegador. El Templo poseía piedras preciosas de todo tipo: zafiros, esmeraldas, amatistas, topacios, jaspes y rubíes. En los vitrales había perlas y corales que se encendían con cien colores diferentes y en el centro una lámina de esmeraldas que guar-

daba una pintura del cordero con el estandarte de la cruz.

«Brillantes esmeraldas del más suave verdor,
/ estaban en el centro colocadas, / pero no
aguardaban allí para ser vistas. / En el lugar,
un cordero de la materia más pura fundido
estaba, / y entre sus patas sostenía la ban-
dera de la roja cruz: / ese signo la salvación
nos dio / y Lucifer su fuerza y poder perdió.»

Las piedras del altar eran de zafiro, como un símbolo de la propiciación de los pecados. El suelo estaba construido con un cristal translúcido, debajo del cual estaban tallados en ónice todos los peces del mar. Las torres eran de piedras preciosas con incrustaciones de oro, el techo de las torres de esmalte azul y dorado. Sobre cada torre había una cruz de cristal y sobre ésta un águila dorada con las alas extendidas, que vista desde la distancia parecía volar. Había un rubí inmenso en lo alto de la torre principal que servía para guiar a los Templarios hacia el templo durante la noche como si de una estrella se tratase.

Existían dos campanas: una de ellas servía solamente al servicio del Grial, la otra llamaba a los caballeros para sus ejercicios o para anunciarles sus batallas (¡las campanas que Wagner hace sonar majestuosamente en la segunda escena del primer acto!).

«El sonido que más agrada / cuando la cuerda del arpa es pulsada / sueva, en dulce y claro tono, / dentro del corazón así resuenan / dos campanas fundidas con arte prodigioso, / sus badajos de oro puro / en su riqueza,

eran lo que el alma deseaba. / Una para embellecer al Templo, / la otra para el convento / cuando la hora de la reflexión se acercaba / en sabio contrapunto para burlar el oído, / pero no había más campanas alrededor / para marcar la visión del Graal, premio celestial.»

Había también un árbol de oro puro, en cuyas ramas se posaban las aves hechas de metal, que emitían sonidos, por intermedio de un instrumento de viento, iguales en todo al canto de las aves naturales. En la punta de las cuatro ramas se veían ángeles que tocaban las trompetas como si fuera el día del Juicio Final.

En el centro del edificio, debajo de la cúpula, había una copia en miniatura de todo el edificio: allí se guardaba



el Santo Grial, y su esplendor, cuando era descubierto, inundaba toda la sala.

“Cuando el Graal recibí / y pude entender el mensaje / que el Graal revelaba / por mandato del cielo supremo, / mi ley escrita sobre el Graal vi; / tal graciosa dádiva, hasta entonces, / no fue contemplada por mortal alguno.»

¡Qué maravillosa descripción! Para varios eruditos de la primera mitad del 1800, la descripción del Templo del Grial, tal como aparece en *Der Jüngere Titurel*, representaba la más gloriosa idealización de la Edad Media católica. Sulpice Boisserée en 1835 publicó elaborados diseños, afirmando que el Templo estaba basado en la Santa Sofía de Constantinopla y en dos edificios sagrados de Jerusalén: el Santo Sepulcro y el Templo de la Roca. En 1841 San-Marte, en su obra sobre Wolfram, sostenía que la inspiración del *Titurel* era la Iglesia de Nuestra Señora de Trier (Liebfrauenkirche) erigida en 1242-53, uno de los más antiguos edificios góticos de Alemania, destruido en la Segunda Guerra Mundial. Incluso otros, como el investigador sueco Lars Ivar Ringbom, han propuesto también como modelo al templo construido por el emperador persa Kosroes II en la ciudad sagrada de Shiz (hoy Azerbaiyán), conocido como Takht-e Taqdis (Trono de los Arcos) o Takht-e Soleyman (Trono de Salomón). En todo caso, la concepción del edificio corresponde más al ideal que a la realidad.

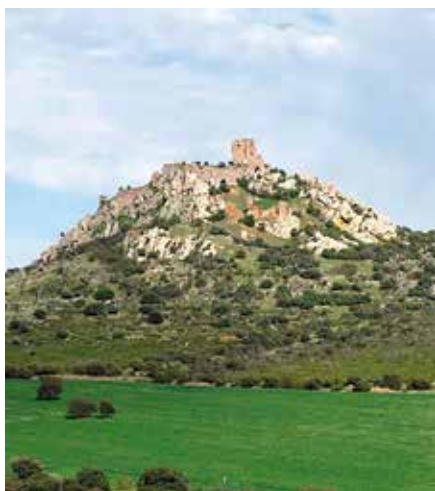
Continuando con el antiguo relato medieval, ¿en dónde se encontraba, pues, semejante templo, y cuál era ese país en donde se guardaba la reliquia más sagrada de la Cristiandad?... En *Der Jüngere Titurel*, se afirma que el Templo se encontraba en el país de *Salvaterre*. También dice que en las fronteras de este territorio el rey Titurel tuvo que pelear contra los paganos. El erudito alemán Joseph Görres edita en 1813 el poema del siglo XIII *Lohengrin*, en cuya introducción afirma, remitiéndose a *Der Jüngere Titurel*:

“El templo de Montsalvaez está ubicado en Salvaterre, no, como se ha pensado, en la distante Galicia, sino en Aragón en el punto de entrada a España, cerca del valle de Ronceval en la gran ruta que conduce desde Francia hasta Galicia y Compostello (sic).”

Mientras que en *Der Jüngere Titurel*, capítulo 3, verso 28, se dice explícitamente:

«Si vas a Galicia, conocerás Salvaterre.»

Ahora bien, en el sur de España, entre Toledo y Córdoba, existió de hecho un Castillo de Salvatierra, tomado por los moros alrededor de 1160 y recapturado en 1212, asociado con la Orden de Calatrava, fundada en 1158, y cuyas ruinas todavía permanecen como un mudo testimonio de todos aquellos españoles que pelearon tan valientemente cuando esta zona era la frontera entre la Cristiandad y el Islam. Su ubicación, sin embargo, se encuentra en Ciudad Real, en las



estribaciones de Sierra Morena, no en Aragón.

Wagner no duda, y siguiendo a Görres, anota al comienzo del poema del *Parsifal* que la acción se desarrolla «en los dominios de los caballeros del Grial y su castillo, Monsalvat; paisaje semejante al de las montañas del Norte de la España gótica.»



España siempre ha poseído una abundante tradición griállica: está el santo Cáliz de Valencia, el Monasterio de San Juan de la Peña y Monserrat, la montaña sagrada de Cataluña. La edición alemana del *Baedekers Spanien und Portugal*, pag. 251 (Leipzig 1899) dice: «**Monserrat es el monte serrado, el Monsagrat o la santa montaña de Cataluña, el Monsalwatsch de la Edad Media alemana, el monte donde se alzaba el castillo del Santo Grial**». No resulta extraña semejante afirmación, pues hombres tan eminentes como Wilhelm von Humboldt, Goethe y Schiller idealizaron y mistificaron la leyenda Monserrat. Goethe, evocando su fragmento *Los Misterios* (1784-1785), dirá «**que el lector se imagine ser conducido a una especie de Montserrat ideal, y abarcar llanos anchos y fértiles después de haber fecundado masas de rocas**».

¿Quién de nosotros no habrá buscado entre las cumbres solitarias, medianeras entre los confines del cielo y de la tierra, la mística silueta del santuario, la cúpula resplandeciente del tan anhelado Monsalvat? Pero el Grial se esconde tras la bruma, es esquivo a las miradas de los curiosos buscadores de lo sensacional. ¿Aún puede haber lugar en este mundo para un Monsalvat?

Está claro que el Grial solamente puede permanecer en las manos de hombres que sean dignos y puros. La reliquia tiene el poder de escogerlos y llamarlos a su lado, tan solo dejando ver sus nombres y linajes en su

luminosa superficie. Pero en todas las versiones de la leyenda el sagrado Cáliz deja finalmente Europa: en *Der Jüngere Titurel* es llevado a la India, al reino legendario del Preste Juan; en el *Lancelot-Graal*, Galaad viaja con el Grial a la ciudad de Sarraz; mientras que en el *Perlesvaus* simplemente es llevado allende el mar a un sitio desconocido.

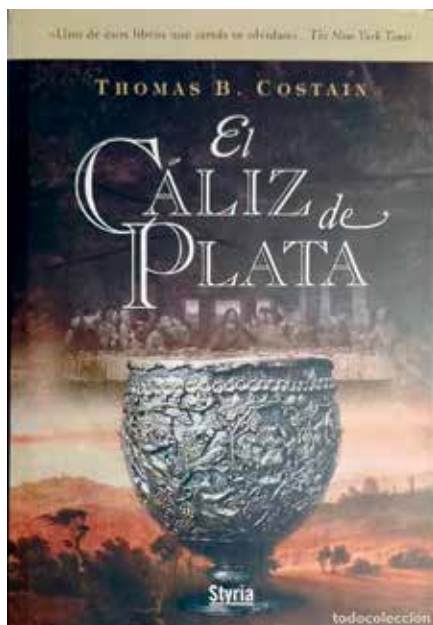
El *Lancelot-Graal*, también conocido como *Vulgata*, lo manifiesta así:

«Y según os he contado, los del reino de Logres perdieron el Santo Graal, que tantas veces los había alimentado y saciado. Y del mismo modo que Nuestro Señor lo envió a Galaad y a José y sus descendientes, por ser buenos, así se lo quitó a los malos sucesores de aquellos por la maldad y la infidelidad que en ellos encontró. Y por esto se puede apreciar de forma clara que los malos descendientes perdieron por su maldad lo que los buenos habían mantenido con su valor.»

¡Bienaventurados fueron los que con valor supieron conseguirlo y desventurados nosotros, que lo perdimos! ¿Nadie más podrá ver el Santo Vaso? ¡Monsalvat se ha convertido en espejismo para los que todavía buscan, en medio de peligros, la patria del Grial?

La novela histórica *El cáliz de plata* de Thomas B. Costain, escrita en 1952, concluye así:

“El cáliz desaparecerá por segunda vez. Esto no será por culpa de las maquinaciones de los malvados. Habrá una inundación, un te-



rremoto, una convulsión de la naturaleza de algún tipo; y será enterrado profundamente y permanecerá en la oscuridad durante mucho tiempo, tal vez durante siglos. Cuando vuelva a salir a la luz, será un mundo muy diferente. La tierra estará poblada de nuevas razas, hombres altos, sin barba en su mayoría, con conversaciones extrañas en sus lenguas. Habrá grandes ciudades y poderosos puentes y edificios más altas que la Torre de Babel. Pero el mal se desatará y se desatarán largas y amargas guerras con aterradoras nuevas fuerzas de destrucción.

En un mundo como este, el pequeño Cáliz se verá extraño, perdido y muy solo. Pero puede ser que en esta época, cuando el hombre sostenga un rayo en la mano y surque el cielo como se esforzó por hacer Simón el Mago, se necesite más de lo que se necesita ahora.»

SEBASTIAN FABRICIUS

OTTO WEININGER, FILÓSOFO WAGNERIANO

Juan Gregorio Álvarez Calderón

[Extracto del artículo]

El caso del filósofo vienés Otto Weininger (1880-1903), muerto con tan solo 23 años por suicidio (Weininger puso la mano sobre sí en la misma casa vienesa donde murió Beethoven, situada en la Schwarzschanterstrasse o calle de los Españoles Negros, en alusión a los frailes dominicos), es un caso extremadamente delicado y problemático, porque se trata de un autor que publicó un libro *Sexo y carácter*¹, muy popular en su época (publicado en 1903, llegó a las veintiocho ediciones hasta que fue retirado por los nazis)², que pretende desarrollar y fundamentar filosóficamente una doctrina dualista en modo esencialista sobre la diferencia de sexos. Y para mayor problematicidad, uno de los capítulos del libro está dedicado a exponer, también con pretensión filosófica, una doctrina antisemita (siendo el propio Weininger judío).

Ni que decir tiene que la polémica y la descalificación como enfermo mental han acompañado el nombre de Weininger hasta nuestros días. Pero también es obligado decir que

Weininger fue expresamente admirado por una figura tan importante y tan presente en la filosofía académica de nuestros días como el también vienés y judío Ludwig Wittgenstein³. Escritores tan reconocidos como Strindberg, Karl Kraus o Cioran⁴ también han prestado especial atención a Weininger.

No es Weininger una figura del todo desatendida en nuestros días. Existe en español al menos una tesis doctoral sobre él, la presentada en la Universidad de Valencia por Noemí

3 Cf. David G. Stern y Béla Szabados (eds.), *Wittgenstein reads Weininger*, Cambridge University Press, 2004.

4 De Strindberg véanse las cartas dirigidas a Arthur Gerber, incluida en *Otto Weininger, Geschlecht und charakter*, Matthes & Seitz, München 1980, pgs. 650-651.

Sobre la ambigua y compleja relación entre Weininger y Karl Kraus véase la tesis doctoral de Noemí Calabuig Cañestro, *La teoría del sujeto de Otto Weininger y su influencia en la filosofía de Wittgenstein*, Universitat de València, «Contexto intelectual. Inspiraciones, coincidencias e influencias», pg. 158.

De Cioran véase «El romanticismo de la prostitución (Carta a Jacques Le Rider a propósito de Weininger)» en E. M. Cioran, *Ejercicios de admiración y otros textos*, Tusquets, Barcelona 1992 (1995), pg. 177.

1 Otto Weininger, *Sexo y carácter*, traducción de Felipe Jiménez de Asúa, Península, Barcelona 1985.

2 Cf. Josep Casals, *Afinidades vienesas (Sujeto, lenguaje, arte)*, Anagrama, Barcelona 2003, pg.63.

Calabuig Cañestro⁵ en 2012; el filósofo catalán Josep Casals, especializado en estética, le ha dedicado a Weininger unas sustanciosas páginas en su libro *Afinidades vienesas*⁶, y el prestigioso escritor italiano Roberto Calasso le dedica uno de sus ensayos recogidos en el libro *Los cuarenta y nueve escalones*⁷.

Quizá algunos sepan que en el libro *Las conversaciones privadas de Hitler* aparece una siniestra alusión a Weininger⁸ cuando el tremebundo dictador alemán, recordando con aplauso algo dicho por el mentor de su primera época política, el poeta y publicista Dietrich Eckart, afirma que Weininger habría sido el único «**judío decente**», porque se pegó un tiro cuando se dio cuenta, siendo él mismo judío, como queda dicho, de que «**el judío vive de la descomposición de los pueblos**». Pues bien, Weininger fue un convencido y fervoroso wagneriano y en su obra (tanto en *Sexo y carácter* como en su libro póstumo *Sobre las últimas cosas*⁹) hay alusiones a



la obra del Maestro e importantes interpretaciones de algunos de sus momentos.

Digamos lo primero¹⁰ que Alex Ross en su importante y reciente libro *Wagnerismo (Arte y política a la sombra de la música)*¹¹ llama a Weininger el más extremo de los wagnerófilos

5 Noemí Calabuig Cañestro, op. cit., disponible online en <https://roderic.uv.es/handle/10550/27992>.

6 Josep Casals, op. cit., pgs. 63-84.

7 Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona 1994 (2016), pgs. 289- 294, «El hombre superior y la cocotte absoluta».

8 *Las conversaciones privadas de Hitler*, Crítica, Barcelona 2004, pg. 113.

9 Otto Weininger, *Sobre las últimas cosas*, traducción, introducción y notas de José María Ariso, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid) 2008.

10 Ya en su tesis doctoral *Eros und Psyche*, Weininger, tal vez en un momento en el que su wagnerismo no se encontraba suficientemente asentado, había dicho: «Al mismo tiempo, la música puede sustituir de forma vicaria al acto sexual: la pasión wagneriana especialmente no es, con frecuencia, más que un sucedáneo mejor para el coito». Cf. Otto Weininger, *Eros und Psyche*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1990, pg. 148.

11 Alex Ross, *Wagnerismo (Arte y política a la sombra de la música)*, traducción de Luis Gago, Seix Barral, Barcelona 2021. Este libro es de lectura obligada para cualquier wagneriano no limitado culturalmente o no anclado en una visión ideológicamente estrecha o sectaria del Maestro.

judíos y le dedica varios extensos párrafos.

Nos informa Ross¹² de que Leopold, el padre de Otto Weininger, le llevó a este a ver *Los maestros cantores de Nuremberg* cuando su hijo contaba tan solo con ocho años de edad. Leopold Weininger era un judío profundamente admirador de la cultura germánica y en quien ya estaba presente la relación conflictiva con el propio judaísmo, relación que su hijo llevaría hasta el extremo, igual que llevaría hasta el extremo su wagnerismo heredado: Otto llamó a Wagner «el hombre más grande desde Cristo» y escribió que la obra de Wagner «**deja atrás todas las demás impresiones, incluidas las que pueden provocar Miguel Ángel, Bach o Goethe**».

Precisamente en el capítulo de *Sexo y carácter* dedicado al judaísmo¹³, al hablar Weininger de que, al igual que ocurre con lo femenino en relación a las mujeres empíricas, no hay que confundir el judaísmo con los judíos, pone nuestro autor el ejemplo de Richard Wagner, al que llama el artista más grande de la humanidad. Según Weininger, el judaísmo también puede estar presente en los no judíos, igual que lo femenino, la esencia femenina ideal, puede estar presente en los varones, y nos dice Weininger a continuación que ni siquiera Wagner, «el más profundo

antisemita» y que en Siegfried habría creado «lo menos judío que pueda imaginarse», estaría libre de judaísmo. Igual que la hostilidad de Wagner hacia las óperas y hacia el teatro convencional puede estar basada en que se sentía poderosamente atraído hacia ellos, nos dice Weininger, en la música de Wagner habría algo («**cierta pesadez**», cierto «**exceso de sonoridad**», cierta «**falta de distinción**») que la haría poderosamente atrayente tanto para los antisemitas judíos «**incapaces de librarse enteramente del judaísmo**» como para los antisemitas indogermánicos que «**temen caer en él**». Wagner habría visto claro en su propio judaísmo y esto le sirvió para luchar y llegar a las cumbres espirituales que significan *Siegfried* y *Parsifal*. El deseo de superar el judaísmo solo puede surgir, nos sigue diciendo Weininger, en la lucha contra el propio judaísmo, entendido como temple caracteriológico contra el que se debe luchar para superar el propio «materialismo». «**Quien odia al judío**», nos dice literalmente Weininger, «**odia en primer término al judío que lleva en él**». Y añade, «**y cuando lo persigue en los demás es un intento para librarse de su carga localizándola en quienes le rodean**». Esta aquí Weininger explicando el antisemitismo por un mecanismo psicológico de proyección de lo que se ve en uno mismo como odioso, lo cual viene a coincidir con lo que desde instancias más o menos psicoanalíticas se ha dicho sobre el antisemitismo cuando se lo ha querido analizar para condenarlo y prevenirlo. Es indiscutible que

12 Alex Ross, op. cit., pg. 313.

13 Otto Weininger, *Sexo y carácter*, cap. XIII «El judaísmo», pgs. 298-327.

en el propio Weininger, judío antisemita, estaba actuando un principio de odio hacia sí mismo como el que fue explicado por Theodor Lessing en su famoso libro *El autoodio judío*¹⁴.

Pero no es en *Sexo y carácter* donde hay más alusiones explícitas de Weininger a Wagner, sino en su libro póstumo *Sobre las últimas cosas*, una colección miscelánea de apuntes y aforismos donde nuestro autor complementa y prolonga lo dicho por él en *Sexo y carácter*, siempre en ese sentido metafísico marcadamente dualista y de moralismo podemos decir que especulativo, intensificando notablemente las ideas de culpa, pecado y necesidad de redención que tal dualismo asocia a la existencia mundana del hombre.

En una sección de este libro (*Sobre las últimas cosas*) titulada «Sobre Parsifal»¹⁵ tiene Weininger palabras de reconocimiento admirado para la forma en que en su época se representaba esta obra en Bayreuth, y describe muy vivamente y con entusiasmo el pasaje del diálogo entre Parsifal y Kundry del acto II, tal y como había podido verlo en la representación del 2 de agosto de 1902 a la que había asistido.

Weininger interpreta las palabras finales de *Parsifal* («Redención al redentor»), de manera poco ortodoxa, como ex-



presión de que Jesucristo al redimir al mundo se redime a sí mismo de la culpa. El deseo de redención del mundo habría estado presente del modo más vivo y más intensificado en Jesucristo en tanto que personalidad religiosa genial omniabarcante de todo el mundo y en la que estaba presente el más alto sentimiento de responsabilidad universal. Lo propio del genio, según la teoría que Weininger desarrolla en *Sexo y carácter*, es precisamente la capacidad de albergar en sí mismo todo lo humano y de sentirse responsable en la propia voluntad de toda la humanidad.

También en esta sección del libro *Sobre las últimas cosas* dedicada a *Parsifal* nos dice Weininger en un corto aforismo, aludiendo a la herida

14 Theodor Lessing, *Die jüdische Selbsthass*, Matthes & Seitz, München 2004.

15 Otto Weininger, *De las últimas cosas*, pgs. 132-139.

de Amfortas provocada por la lanza (que se supone que le fue infringida por Klingsor en sus órganos genitales cuando Amfortas había sido seducido por Kundry), que las relaciones sexuales son experimentadas por la moralidad como pecado. Insiste así nuestro autor en la idea desarrollada en *Sexo y carácter* según la cual la sexualidad en tanto supone utilizar como medio a otro ser humano (para el placer o para la procreación) es intrínsecamente inmoral. Recuérdesse que para Kant, referencia filosófica fundamental de Weininger, la utilización del otro como medio y su no consideración como fin en sí mismo es el resumen de toda inmoralidad. Además, el hombre cuando realiza el acto sexual se hunde en lo material-sensible, dando realidad a la mujer para justamente convertirla en su pecado.

Cuando Kundry, nos sigue diciendo Weininger, trata de despertar el instinto de Parsifal por su madre, estaría buscando la redención por el amor, que el propio Wagner defendió habitualmente con anterioridad a *Parsifal*. Pero para el Wagner de *Parsifal* la única redención posible es que el hombre niegue su deseo, que convierte a la mujer, en principio una nada metafísica, en su pecado.

En otro apunte de esta sección, Weininger hace una interpretación del personaje de Klingsor. El mago malvado de la última obra de Wagner se había castrado, como se recorda-

rá, para poder resistir sus tentaciones carnales. Pues bien, Weininger afirma que al hacerlo Klingsor pretende forzar la moralidad, poseerla de una vez por todas, y olvida algo de lo que Weininger está convencido siguiendo los pasos de Fichte y del mismo Kant: que la moralidad no es posesión definitiva, sino «acción eterna, creación eterna». Klingsor quiere ser Dios, para no ser molestado ya más por sus tentaciones, y con esto, nos dice Weininger al final del apunte, Klingsor está queriendo usar la divinidad para un fin, hedonista y egoísta, con lo cual estaría trayendo a Dios al tiempo. La temporalidad está unida, según el dualismo metafísico de Weininger, a lo mundano-material, a la culpa, al pecado, a la condena del hombre. En este libro, *Sobre las últimas cosas*, esta idea de dualismo metafísico sobre la temporalidad está muy presente y recibe unos desarrollos muy interesantes.

En una serie de cortos aforismos sigue Weininger interpretando el sentido religioso de *Parsifal*, siempre en esta línea dualista y de puritanismo metafísico, podemos decir. Todo va a resumirse en lo que nos dice en uno de estos aforismos: **«Kundry es el símbolo de todo lo sensual, no lo moral, de la naturaleza; con ella es absuelta la naturaleza; el hombre como redentor de sí mismo, es el redentor del mundo»**. Pero nos dice también Weininger que como Kundry se resiste a la redención y no puede tener otra función, como mujer, que ser la

culpa del hombre y de hacerle consciente a este de su culpa, tiene que ser condenada por Wagner a morir.

En un pasaje¹⁶ del mismo libro que comentamos, anterior a la sección sobre *Parsifal* y donde Wagner establece una comparación entre esta obra wagneriana y el *Peer Gynt* de Ibsen, nos dice nuestro autor que en *Parsifal* Wagner, revocando su anterior pensamiento sobre la mujer como redentora del hombre a través del amor (Elizabeth de *Tannhäuser* por ejemplo) niega a la mujer afirmando la completa castidad del hombre. La mujer ya no puede ser la redentora, sino, en todo caso, ser redimida por el hombre, en este caso Parsifal. Y en una interpretación del personaje de Kundry muy poco favorable del mismo, Weininger dice que, a pesar de que Parsifal quiere redimir a Kundry, ella se resiste, por lo que ya no tiene cabida en el «**reino de Dios**», y ya no puede seguir existiendo después de haber visto el Grial: por eso Kundry muere al final del drama escénico-sagrado. Si la mujer ya no puede ser el pecado del hombre, el objeto a través del cual el sujeto-hombre toma conciencia de su culpa y a través de esa conciencia quiere alcanzar la castidad, tiene que morir.

La sección dedicada a la interpretación de *Parsifal* está precedida

16 lbd., pgs. 80-82..

por otra¹⁷ dedicada al «**contenido del pensamiento de la obra de Richard Wagner**» que está encabezada por un bello panegírico de la obra del Maestro. Comienza así este panegírico:

«Nunca antes ha sido un arte tan capaz de fascinar y de satisfacer tan completamente las exigencias artísticas de una época como las creaciones de Wagner. Todos los esfuerzos por promover una nueva literatura, por fundar un nuevo arte, parecen artificiales y falsos comparados con lo que admiramos en sus obras. Que tantas personas hayan encontrado esta satisfacción únicamente en Wagner corresponde al hecho absolutamente indudable de que nunca antes hubo un hombre con una necesidad de *expresión* tan enormemente poderosa como él».

Continúa Weininger exaltando con palabras no técnicas el poder musical de Wagner para crear el «**concepto más elevado de la obra de arte que nunca haya tenido un artista**». Los temas de Wagner tendrían, según Weininger, «**un máximo de densidad musical, [...] nunca se diluyen, sino que siempre lo dicen todo**». En la música de Wagner habría un sentimiento de la naturaleza inigualado por otras cumbres expresivas de la cultura literaria y musical alemana. La música de Wagner es más que matemáticas, más que un lenguaje de espacio y tiempo, expresa lo que Weininger llama la «física» del Universo. La intensidad y la amplitud de la Tierra en su atmósfera y en su interior aparecen

17 lbd., pgs. 129-132.

en Wagner «como no han aparecido en ningún hombre en tal medida como aquí».

Se muestra en este hermoso y exaltado panegírico escrito por Weininger cómo Wagner, para que le sea hecha justicia y para ser aprehendido en toda su gesita ser considerado elevándolo por encima de las «tecniquerías» (Unamuno) de músicos y de musicógrafos con su esteticismo formalista.

La sección dedicada a *Parsifal* termina con una alusión en una breve anotación a la necesidad de pasar en la interpretación del *Anillo* desde lo natural a lo moral, para lo cual sería necesario entender a Alberich, en paralelo con el Klingsor de *Parsifal*, como expresión de la psicología del sacrilegio. Y propone también Weininger el paralelo entre Wotan y Amfortas y entre Siegfried y Parsifal.

También en el libro *Sobre las últimas cosas* incluye Weininger una sección¹⁸ —que forma parte del mismo capítulo donde aparecen las secciones sobre el pensamiento de Wagner y sobre *Parsifal* (titulado «Sobre caracteriología») — donde se establece una distinción entre «buscadores» y «sacerdotes», distinción que Weininger ilustra diciéndonos en qué sentido y en qué obras Wagner sería un «buscador» y en qué otro sentido y otras obras habría sido un «sacerdote».

El buscador busca, ante todo, a sí mismo, y le acompaña siempre el sentimiento de imperfección; el sacerdote, por el contrario, no busca sino que informa, y está convencido de la existencia de la perfección. El sacerdote, podemos decir, posee ya lo absoluto, la deidad; al buscador, por el contrario, solo le es dado lo absoluto como objetivo. El sacerdote tiene ya la luz, mientras que el buscador trata de buscarla en lo elevado, pero aún está ciego. El sacerdote encarna ya la perfección y solo se esfuerza por entenderla y expresarla completamente.

Pues bien, nos dice Weininger que los hombres más grandes son ambas cosas, buscadores y sacerdotes, siendo las más de las veces buscadores al principio y luego sacerdotes. Esto es lo que habría ocurrido con Goethe y también con Wagner. Este habría sido buscador en *El holandés errante*, en *Tannhäuser* (y Weininger cita el coro de peregrinos como una magnífica representación de lo que significa buscar) y también en *Tristán e Isolda*, sobre todo en el acto II. Sacerdote habría sido Wagner ya en *Lohengrin*, por su sentido de la fiesta y de la celebración, y sobre todo en el tercer acto de *Siegfried*, donde, nos dice Weininger, es enormemente grande el sentimiento de haber encontrado lo que se busca, el triunfo de la satisfacción.

18 lbd., pgs. 121-124.

NOCHES DE ESTRENO (II)

ESTRENO DE *PARSIFAL* EN BAYREUTH (26 DE ENERO DE 1882), POR JOAQUÍN MARSILLACH

Hijo del médico Joan Marsillach i Parera y nieto de cirujano, estudió Medicina en Barcelona con José de Letamendi, quien también influyó en su formación musical. Tuvo que abandonar las aulas en 1877 debido a una enfermedad pulmonar, tisis, y debió viajar a Suiza a hacer una cura. Allí se familiarizó con la música de Richard Wagner. El contraste que le provocó esta música con lo que de ella había oído decir, lo llevó a estudiar sus obras.

Fue a Alemania a conocerlo personalmente y asistió al primer Festival de Bayreuth (1876). Se convirtió en amigo de Wagner (uno de los dos únicos amigos españoles del compositor; el otro fue el pintor Rogelio de Egusquiza) y miembro del Patronato del festival. Desde entonces se dedicó a propagar la música wagneriana en Cataluña. En 1878 publicó *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico* (con un prólogo de José de Letamendi que tanto gustó a Richard Wagner que lo publicó en su revista *Bayreuther Blätter* en septiembre de 1878). En 1882 asistió al estreno de *Parsifal* y escribió la crónica que reproducimos.

El miércoles, día 26, se dio la primera representación del *Parsifal*. El tiempo, inseguro y vario, como si participase de las desconfianzas que acerca del arte de Wagner inquietaban aún a muchos de los recién llegados, no impedía por eso que las calles de Bayreuth se viesen llenas de impaciente y bullicioso gentío, en el que se oían todas las lenguas y se entremezclaban todos los tipos, desde el desgachado *yankee*, hasta el parisiense *vivaracho*. Y cuando el sol, con su porfiada insistencia, lograba filtrar un manojo de rayos de oro por entre la lloviznosa niebla, la ciudad, vistosamente engalanada, con sus anchurosas calles, con el alegre colorinear de trajes y flámulas y gallardetes, y con su cam-

paña sonriente y rejuvenecida por la misma lluvia, presentaba puntos de vista pintorescos y expansivos.

A las cuatro de la tarde, en el teatro de Wagner, que se levanta en la falda de una colina inmediata, empezó aquella representación memorable, a la cual asistían celebridades musicales y artísticas en general de todos los países cultos. Para todos fue como la revelación de un arte nuevo: y así los que habían acudido por mero espíritu de curiosidad, como los que habíamos pasado ya horas enteras delante de la partitura, tratando, casi siempre en vano, de desentrañar el sentido de aquellas páginas, todos sintieron la influencia irresistible de esa obra grande, original, bella, llena

de encanto y de misticismo, y cuyos misteriosos símbolos se aclaran allí y se nos descubren con todos sus complicados encadenamientos.

Es difícil dar idea del efecto que produce una obra de esta naturaleza ejecutada en aquellas condiciones. No cabe llevar más lejos la ilusión escénica, ni cautivar la atención del espectador de una manera más decisiva. La orquesta, como es sabido, está oculta e invisible para el público, y la colocación de los instrumentos es tan acertada, que, en vez de las durezas y las incoherencias inevitables de nuestras orquestas sin pudor, solo hay allí una sonoridad esfumada, lejana y maravillosamente ideal, en la que a par que se aprecian con nitidez inverosímil los dibujos más primorosos de la cuerda, el metal se suaviza de tal suerte, que nunca llega a dominar la voz de los cantantes.

Desde las primeras notas del preludio la sala queda en una oscuridad casi completa. Solo el vasto escenario se presenta poderosamente iluminado, y todo en él con tanto arte dispuesto, el decorado tan verdadero, la luz tan finamente tamizada, los cantantes y los coros tan imbuidos de la importancia de la parte plástica, que aquel escenario es a cada momento del drama un cuadro digno de un pincel maestro. La estructura original de la sala favorece por tan extraña manera esta ilusión, que todo en la escena adquiere un relieve extraordinario, y en él se presentan los menores de-

talles con sin igual limpieza; bien así como en el vidrio mate de la cámara oscura se perfilan los detalles de un paisaje y se deslindan y avivan los tonos de los objetos.

El poema del *Parsifal* considerado en sí, es decir, haciendo caso omiso del concepto sintético del drama musical, podrá parecer inferior a los otros poemas del mismo autor que le precedieron, a partir de esa epopeya conmovedora del amor humano, que se llama *Tristán e Isolda*. Con todo eso, el *Parsifal*, que parece por el contrario una sublime y consoladora emanación del amor divino, tiene en la vida artística de Wagner una importancia excepcional y nueva de todo punto: y aun puesto caso que el asunto de esta obra fuese chocante y poco conforme con las tendencias contemporáneas, siempre sería sobremanera interesante conocer de qué modo ha sido tratado por un genio tan universal y vigoroso como el de Wagner. [...]

El preludio es una página instrumental de sublime inspiración, que inicia al auditorio en las místicas ceremonias del templo del Graal, produciendo un efecto de recogimiento religioso tan grande, que al abrirse las cortinas y presentarse en la escena un lugar agreste en los territorios del Graal, el ánimo, desprendido de todo terreno afecto, se siente transportado a un mundo superior. [...]

Del *Lohengrin* al *Parsifal* la distancia es tan grande como del *Rienzi* al *Lohengrin*. Hay, ciertamente, en esta última obra algunas escenas que entran de lleno en el cuadro definitivo del Drama musical; en ella se ve ya la idea de Wagner bosquejada en todas sus partes. Así, entre otros ejemplos que podría poner, la escena entre Ortrud y Friedrich en el acto segundo, tiene muchos puntos de contacto con la escena entre Kundry y Klingsor. Conviene que sepan esto ciertos sujetos que revelando una ignorancia completa en esta materia, se atreven a sostener que en el *Lohengrin* no hay nada de lo que constituye la innovación de Wagner. Pero lo que allí está solo en embrión, en el *Parsifal* lo tenemos ya completamente desarrollado en todas sus partes y sin una sola inconsecuencia. Sabido es que la representación del *Parsifal* fue un verdadero acontecimiento artístico, que fijó la atención de Europa entera y que revistió el carácter de una gran solemnidad por la importancia de los personajes que a ella asistieron. Se quiso que fuera la consagración de la reforma wagneriana, y una nueva y triunfante manifestación del genio del Norte opuesta a la caduca cultura de los pueblos del Mediodía.

Llegaba Wagner a sentar el pie en su pedestal de gloria, y tras la última escena del *Parsifal* aparecía alumbrado por los fosforescentes fulgores de su apoteosis. ¡Cuán distante se hallaba ya la opinión de la hostilidad con que

le acogió en los primeros años de su carrera! Se habían perdido los ecos de aquellas violentísimas polémicas en que hubo de combatir con los críticos de Italia y Francia, él contra todos y todos contra él. En Italia contaba ya con algunos prosélitos e imitadores, y Francia consideraba de mal gusto el condenarle sin estudiarle y ciertos chistes pasados de moda contra el wagnerismo. En España mismo empezaba a conocerse y apreciarse.

En semejante estado, y cuando aún duraba el recuerdo de su último y más ruidoso triunfo, el telégrafo anunció el fallecimiento inesperado y casi repentino de Wagner, ocurrido en Venecia en 13 de febrero de 1883.

Dejó como todo reformador no solo obras que admirar, sino una teoría nueva que discutir, plantear o modificar. Los hechos posteriores dirán hasta qué punto correspondía a su importancia la estruendosa y apasionada acogida que obtuvo en estos últimos años. Lo que sí podemos asegurar desde ahora es que el nombre de Wagner figurará entre los que más han pronunciado e impreso sus contemporáneos; que el compositor es de los pocos que alcanzó en nuestros días el honor de sugerir sandeces al vulgo de los adversarios, y ampliaciones pedantescas y absurdas del sistema al vulgo de los idólatras. Quien tanto consigue, lleva en sí algo de extraordinario e inexplicable.

JOAQUÍN MARSILLACH

NOCHE DE ESTRENO DE *PARSIFAL* EN BARCELONA

(31 DE DICIEMBRE DE 1913)

El Festival de Bayreuth estableció un monopolio absoluto sobre las representaciones de *Parsifal*, que solo podrían darse fuera de Bayreuth 30 años después de la muerte de su autor, en 1913. No obstante, en 1903 la ópera fue representada en el Metropolitan Opera de Nueva York. El 1 de enero de 1914 tuvieron lugar las primeras representaciones «legales» fuera de Bayreuth: la primera de ellas —que empezó la noche del 31 de diciembre de 1913, adelantándose en una hora debido a la diferencia horaria entre Bayreuth y Barcelona— se dio en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

Con gran astucia, se aprovechó la diferencia horaria que existía entonces con Alemania y a las diez y media de la noche empezó a sonar el preludio, sobre el que no había prohibición. A las once de la noche del 31 de diciembre de 1913, medianoche en Alemania, comenzó la representación. La dirección musical corrió a cargo de Franz Beidler. Beidler estaba casado con Isolde Wagner, que fue la primera de la familia Wagner que protagonizó un sonado escándalo al reclamar la herencia de su padre. Cosima Wagner, tras intervención judicial, apartó para siempre a su hija de Bayreuth. El protagonista vocal de la velada fue el gran Francesc Viñas. La representación, que se prolongó hasta las cinco de la madrugada, no fue modélica en lo artístico, pero definió la voluntad y capacidad de trabajo de ese grupo de wagnerianos catalanes de principios del siglo XX que hicieron realidad el sueño.

La presentación de *Parsifal* ha resultado imponente y espléndida. A pesar de la duración, la obra causó una honda emoción en el auditorio, que la escuchó sin cansancio hasta las cinco y cuarto de la madrugada. En el primer acto, la consagración del Grial resultó de un efecto extraordinario. Al terminar, el público se dispersó para celebrar la cena de Año Nuevo, y a la hora y media volvió a congregarse en el teatro. Acabó el segundo acto a las tres de la mañana, y al final fueron llamados a escena insistentemente, como en el anterior, todos los artistas y el maestro. En el tercer acto levantó una clamorosa ovación la grandiosa escena final.

El público premió con delirantes aplausos la labor del maestro y de los artistas.

La obra se ha cantado tal como la escribió Wagner, sin suprimir un solo compás.

La orquesta y los artistas, ajustadísimos. En el coro de hombres se han notado algunas deficiencias, que seguramente serán corregidas. La masa coral, reforzada, se compone de 250 individuos. El decorado es espléndido. En suma, la primera representación de *Parsifal* ha resultado un éxito.

ABC, 2 DE ENERO DE 1914

NOCHE DE ESTRENO DE *PARSIFAL* EN MADRID (1 DE ENERO DE 1914)

La tan esperada representación de *Parsifal*, la magna obra de Wagner, se verificó ayer. La expectación era grande, y por esa circunstancia y por la de corresponder la función al turno segundo, o sea, el de moda, la sala del gran teatro de la plaza de Oriente estuvo llena. No quedó una sola localidad vacía, como sucede siempre que se trata de un acontecimiento artístico, y el de ayer lo era de los más solemnes.

A las cinco menos cuarto el metal entonó las notas primeras del preludio. Instantes después la orquesta tocaba la Marcha Real, y los Reyes aparecían en su palco. Partió del público un ¡vivan los Reyes!, que fue unánimemente contestado. Poco más tarde el maestro Lassalle empuñaba la batuta y daba la señal de empezar. Se escuchó el hermoso preludio con recogimiento admirable. Igual fue la actitud del auditorio en todo el acto primero. Podían oírse, no sólo los detalles más «pianos» de la ejecución, sino el vuelo de una mosca, y valga lo vulgar de la frase en gracia a lo consolador de la realidad. Escuchó además el público sin fatiga, con evidentes señales de deleite. Le interesó la acción y le cautivó el efecto escénico. Su emoción era manifiesta en los pasajes más culminantes, como en la consagración. Y cuando la cortina cayó —a



Teatro Real
ÚNICO PROGRAMA OFICIAL

Función 31.ª de Abono.—19.ª del Turno 2.º
para hoy jueves 1.º de Enero de 1914
Presentación de ALICIA GUSZALEWICZ, CARLOS ROUSSELIERE, JOSÉ TORRES DE LUNA y el Maestro JOSÉ LASSALLE
Primera representación, en este Teatro, del festival en grado en tres actos, poema y música de RICARDO WAGNER,
PARSIFAL
PERSONAJES

Amfortas.....	Se Viglione Barghese
Titurel (La voz del).....	Verdaguer
Gurnemant.....	Mansueti
Parsifal.....	Roussetiere
Klingor.....	Torres de Luna
Kundry.....	Sen. Guszalewicz

Caballero 1.º, Sr. Gantambide; idem 2.º, Sr. Del Pozo. Escuderos: 1.º, señorita Aceña; idem 2.º, Srta. Tellaiche; idem 3.º, Sr. Oliver; idem 4.º, señor Tandi; Flora del pecado: 1.º, Srta. Castillejo; 2.º, Srta. Ace; 3.º, señorita Reñán; 4.º, Srta. Bejar; 5.º, Srta. Grouselle; 6.º, Srta. Tellaiche; Caballeros y escuderos del Santo Graal.

LUGARES DE LA ACCIÓN: Actos 1.º y 3.º: El dominio y castillo del Santo Graal, en Monsalvat. La comarca tiene el aspecto del país montañoso de la España gótica y septentrional.—Acto 2.º: El castillo en cantado de Klingor, que se supone situado en la vertiente meridional de la España gótica en el confín de la España árabe.

Director de orquesta, José Lassalle
Director de escena, Luis París
Maestro Concertador, Arturo Saco del Valle.
Maestro de Coros, Rafael Terranova.
110 Profesores de Orquesta.—150 Coristas.

Advertencias importantes.—1.º El espectáculo se dividirá en dos partes: Primera parte, a las cuatro y tres cuartos en punto de la tarde, destinada al acto 1.º. Segunda parte, a las ocho y tres cuartos en punto de la noche, destinada a los actos 2.º y 3.º.

las siete menos veinte— una explosión de aplausos resonó imponente en la sala. Los primeros en aplaudir eran SS. MM., que habían pasado al palco de gala, como para dar a la solemnidad todos los honores que merecía. Las muestras de entusiasmo eran unánimes. Los intérpretes, el maestro Lassalle, los concertadores y Luis París, director de la escena, pisaron esta, recibiendo una ovación que se prolongó largo rato, dando lugar a que el telón se levantara tres o cuatro veces más. Mucha gente se quedó a cenar en el *foyer*, convertido en *buffet*. El aspecto de esta dependencia del edificio era brillante. A las nue-



José Lassalle, director de orquesta de *Parsifal*..

ve menos cuarto los Reyes volvían a ocupar su palco, y en el inmediato los demás miembros de la Real Familia. Seguidamente sonaban las notas del primer tema del acto.

La atención del público era la misma que en la jornada anterior. Oyó con gusto el diálogo de Kundry y Klingsor. La escena de las flores, una de las páginas más bellas de la partitura, no resultó todo lo ajustada que era de desear. Debido a esto, y a deficiencias de la maquinaria en algunos detalles —conviene tener presente que el escenario del Real es del año 1850—, hubo un gesto de malhumor en el público; pero la admirable labor de la orquesta y el dúo de Kundry y Parsifal, que todo el mundo reconocía como quizá el más inspirado y humano de cuantos concibió Wagner, hicieron que el ceño se desfrunciese y las ovaciones se renovaran al terminar el acto.

Los intérpretes y el maestro Lassalle salieron otras seis o siete veces al palco escénico, mientras las aclamaciones al maestro y a la orquesta se repetían con entusiasmo. El tercer acto, como el primero, no fue por nadie discutido. A los parlamentos de Kundry, Gurnemanz y Parsifal en la poética situación en que se desarrolla sigue otra página muy conocida del auditorio, los encantos del Viernes Santo, y a esta, después de la transformación de decorado, la nueva escena en el templo. La grandiosidad de este momento produjo también honda emoción, que se tradujo en tempestades de aplausos y bravos para músicos y cantantes. Todos ellos reaparecieron en la escena, mientras los espectadores expresaban su entusiasmo. Voces de «¡la orquesta!, ¡el maestro!», eran acogidas con palmadas y muestras de asentimiento, y José Lassalle, con su ademán, hacía ver que compartía con los profesores el tributo de admiración de que eran objeto. A las doce terminaba la audición, y un cuarto de hora más tarde seguían sobre las tablas, saludando al público que les aplaudía, los mencionados intérpretes, los maestros Saco del Valle, Terragnolo y Luis París. El que no salió, por exceso de modestia sin duda —y bien merecía ese honor por el esfuerzo que ha hecho montando un precioso decorado en un escenario sin condiciones—, fue Amalio Fernández.

ABC, 2 DE ENERO DE 1914

CARTAS LITERARIAS (II)

CARTA DE WAGNER A SCHUMANN

Casi al mismo tiempo nacieron las composiciones de Wagner y de Schumann sobre «Los dos granaderos» de Heinrich Heine. En París, Wagner se relacionaba con jóvenes artistas y llegó a conocer entre ellos a Heinrich Heine. Bajo la impresión de las ceremonias que conmovieron a toda Francia con motivo del traslado de los restos mortales de Napoleón, Wagner se inspiró en la balada de Heine y le puso música casi al mismo tiempo en que Schumann lo hacía en Leipzig. Sobre este particular, le escribió una carta.

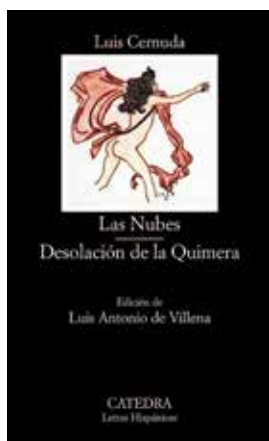
París, 29 de diciembre de 1840.

Esclarecido Señor Schumann:

Desde hace casi un año y medio estoy en París. Me va estupendamente, tanto es así que hasta ahora no me he muerto de hambre. Pronto oirá usted grandes cosas de mí, pues estoy pronto de convertirme en mundialmente famoso... Me he enterado de que usted ha puesto música a «Los dos granaderos» de Heine, y que hacia el final inserta unas notas de «La marsellesa». El pasado invierno también yo musiqué ese texto, y también introduje en él «La Marsellesa». ¡Esto debe querer significar algo! Mi «Granaderos» ha sido compuesta sobre un texto francés que me he hecho preparar aquí y que ha complacido por cierto a Heine. Se canta en todas partes y me ha proporcionado la Orden de la Legión de Honor y una pensión anual de 20.000 francos, que voy a cobrar directamente de la caja particular de Louis Philippe. No me envanecen estos honores, y por ello dedico a usted mi obra nuevamente —de modo totalmente «privado»— pese a que ya en su día se la dediqué a Heine. Espero que sabrá reconocer la consideración que ello supone, y que dará a conocer debidamente el hecho. Por mi parte, me declaro desde ahora dispuesto a aceptar la dedicación particular de su composición, y quedo en espera de recibir el ejemplar dedicado. Le ruego tenga a bien reservarme un lugarcito en su corazón, y le reitero etcétera.

Respetuosamente suyo.





WAGNER EN LA LITERATURA (VI)

LUIS DE BAVIERA ESCUCHA LOHENGRIN

POEMA DEL LIBRO

DESOLACIÓN DE LA QUIMERA

DE LUIS CERNUDA (1902-1963)

Editorial Cátedra, Madrid, 2003, 224 pp.

El poema titulado «Luis de Baviera escucha a Lohengrin», sobre el mito de Narciso, es de gran relevancia y calidad. Imaginemos una superposición de personajes y de situaciones: Luis de Baviera asiste a la representación de *Lohengrin*, y ante él, en el escenario, transcurre una leyenda, un argumento, que en realidad está relegado en la mente del rey porque a través de la música o por la música se produce una evasión de la realidad escénica concreta, y únicamente esa música hace soñar al rey, en esa música vive; en sus sueños se reproduce otra historia, la de su desdoblamiento, de tal forma que Luis de Baviera se identifica con la imagen que de sí mismo le transmite la música a modo de espejo y en esa imagen melodiosa se reconoce y se funde. Al margen de ello, hay naturalmente otra lectura del tema: Luis de Baviera se identifica con Luis Cernuda, la música de Wagner se identifica con la poesía de Cernuda, y la fusión producida entre el personaje real (sea Luis de Baviera sea Luis Cernuda) con la imagen que le proyecta su arte es la culminación de sus sueños, es la instauración en el mito. Ellos, Luis de Baviera y Luis Cernuda, se equiparan a su vez a Narciso, quien al ver su imagen reflejada en las aguas salta en pos de su imagen. Por tanto, ante la pregunta: ¿Qué misterio nos desvela este título? Es el misterio del deseo, puedo decir. La frustración de la realidad en el autor se trasluce en ansia de crear otra realidad más poderosa donde se fusionan esa otra nueva realidad y sus aspiraciones. Para llevar a cabo este proceso real y poético, Cernuda acude de manera sutil, hermosa y finalmente trágica al gran caudal de inspiración que son los mitos griegos: paso a paso hemos visto surgir la figura del adolescente Narciso, lo vemos avanzar después como joven dios y lo vemos transformarse en poderoso rey que en la música se refleja a modo de corrientes aguas traslúcidas. Pero cada una de estas fases del mito tiene un cariz diferente y el poeta se instala siempre en un nuevo escenario que contiene esencia de lo griego al unísono con marcado acento innovador e incluso transgresor, y que contiene un acopio de saber transmitido junto a una valiente creación innovadora.

CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ, UNIVERSIDAD DE GRANADA

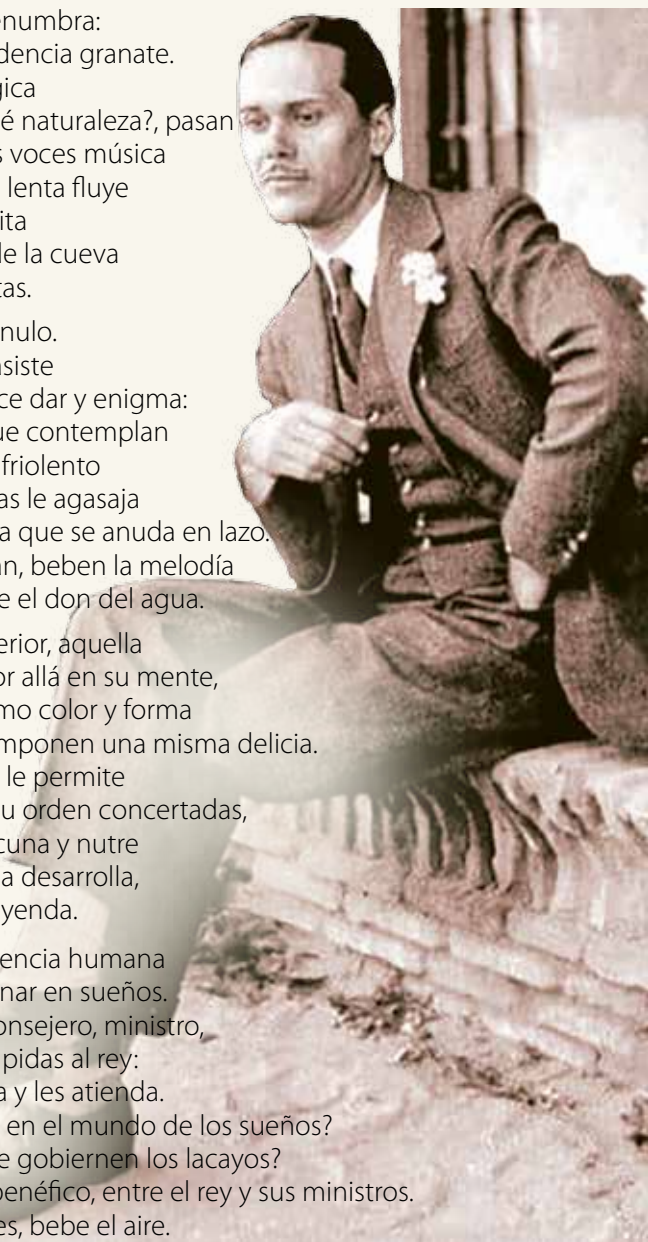
LUIS DE BAVIERA ESCUCHA LOHENGRIN

Solo dos tonos rompen la penumbra:
destellar de algún oro y estridencia granate.
Al fondo luce la caverna mágica
donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan
melodiosas, manando de sus voces música
que como fuente escondida, lenta fluye
o, crespa luego, su caudal agita
estremeciendo el aire fulvo de la cueva
y con iris perlado riela en notas.

Sombras la sala de auditorio nulo.
En el palco real un elfo solo asiste
al festejo del cual razón parece dar y enigma:
negro pelo, ojos sombríos que contemplan
la gruta luminosa, en pasmo friolento
esculpido. La pelliza de martas le agasaja
abierta a una blancura, a seda que se anuda en lazo.
Los ojos entornados escuchan, beben la melodía
como una tierra seca absorbe el don del agua.

Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella
de que es testigo; otra interior allá en su mente,
donde ambas se funden (como color y forma
se funden en un cuerpo), componen una misma delicia.
Así, razón y enigma, el poder le permite
a solas escuchar las voces a su orden concertadas,
el brotar melodioso que le acuna y nutre
los sueños, mientras la escena desarrolla,
ascua litúrgica, una amada leyenda.

Ni existe el mundo, ni la presencia humana
interrumpe el encanto de reinar en sueños.
Pero, mañana, chambelán, consejero, ministro,
volverán con demandas estúpidas al rey:
que gobierne por fin, les oiga y les atienda.
¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los sueños?
¿Cuándo llegará el día en que gobiernen los lacayos?
Se interpondrá un biombo, benéfico, entre el rey y sus ministros.
Un elfo corre libre los bosques, bebe el aire.



Esa es su vida, y trata fielmente de vivirla:
que le dejen vivirla. No en la ciudad, el nido
ya está sobre las cimas nevadas de las sierras
más altas de su reino. Carretela, trineo,
por las sendas; flotilla návea, por los ríos y lagos,
le esperan siempre, prestos a levantarle
adonde vive su reino verdadero, que no es de este mundo:
donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda.
Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona.

Mas la presencia humana es a veces encanto,
encanto imperioso que el rey mismo conoce
y sufre con tormento inefable: el bisel de una boca,
unos ojos profundos, una piel soleada,
gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce,
sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido,
el imperio que ejerce la criatura joven,
obrando sobre él, dejándole indefenso,
ya no rey, sino siervo de la humana hermosura.

Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:
mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega
hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?
¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?
¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso, ambos?
El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro.
Sobre la música inclinado, como extraño contempla
con emoción gemela su imagen desdoblada
y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.

Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera
ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama
aquello que en él mismo pretendieron amar otros.
Con su canto le llama y le seduce. Pero, ¿puede
consigo mismo unirse? Teme que, si respira, el sueño escape.
Luego un terror le invade: ¿no muere aquel que ve a su doble?
La fuerza del amor, bien despierto ya en él, alza su escudo
contra todo temor, debilidad, desconfianza.
Como Elsa, ama, mas sin saber a quién. Sólo sabe que ama.

En el canto, palabra y movimiento de los labios
del otro le habla también el canto, palabra y movimiento

que a brotar de sus labios al mismo tiempo iban,
saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido por su sueño.
Mas no, no es eso: es la música quien nutriera a su sueño, le dio forma.
Su sangre se apresura en sus venas, al tiempo apresurando:
el pasado, tan breve, revive en el presente,
con luz de dioses su presente ilumina al futuro.
Todo, todo ha de ser como su sueño le presagia.

En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra.
Solo el amor depara al rey razón para estar vivo,
olvido a su impotencia, saciedad al deseo
vago y disperso que tanto tiempo le aquejara.
Se inclina y se contempla en la corriente
melodiosa e, imagen ajenada, su remedio espera
al trastorno profundo que dentro de sí siente.
¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?
Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
(que los dioses castigan concediendo a los hombres
lo que estos les piden), y el destino del rey,
desearse a sí mismo, le transforma,
como en flor, en cosa hermosa, inerme, inoperante,
hasta acabar su vida gobernado por lacayos,
pero teniendo en ellos, al morir, la venganza de un rey.
Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida.
No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.

Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,
joven y hermoso, como dios nimbado
por esa gracia pura e intocable del mancebo,
existiendo en el sueño imposible de una vida
que queda solo en música y que es como música,
fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
de pureza rebelde que tierra apenas toca,

Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,
a enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre
en la música vive.

LUIS CERNUDA

MI BECA EN BAYREUTH

UNA EXPERIENCIA INOLVIDABLE

Juan Cossío Pérez, tenor

[Becario de la Asociación Wagneriana de Madrid]

Comencé el viaje a Bayreuth como un lienzo completamente en blanco. Estaba seguro de que lo que estaba a punto de presenciar iba a ser tan único, impactante, mágico e inolvidable, que intenté no llevarme una idea premeditada leyéndome críticas o artículos de lo que iba a ver. Y qué bien hice, porque desde que llegué no dejó de sorprenderme ni por un segundo todo el universo wagneriano y la magia que allí se respira. Allí disfrutamos de tres producciones: *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Der fliegende Holländer*.

Tuve la suerte de compartir el viaje desde el principio con mi compañero, y ahora amigo, el tenor Agustín Gomez. Nos encontramos ya bastante emocionados por la aventura a las 6 am en el aeropuerto de Barajas. Al llegar a Bayreuth y después de acomodarnos, fuimos a la recepción de los becarios: una barbacoa al más puro estilo bávaro, cortesía de la *Richard Wagner Stipendienstiftung* y su encantadora presidenta, Stephanie Kollmer. Allí nos encontramos con Esther Lobato, la vicepresidenta de la AWM, y conocimos a los otros becarios (éramos unos 250, de todos los rincones del mundo). Como es



lógico, hicimos buenas migas con becarios españoles y latinos como Alberto Menjón, pianista becado por la AW de Dresden, Albert Mena, pianista becado por la AW de Berlín, o Eduardo Sepúlveda, oboísta becado por la AW de Chile, entre otros. Con ellos haríamos una pequeña piña con la que diariamente disfrutamos de las mejores producciones operísticas que hemos visto en nuestras vidas.

El día siguiente empezó por todo lo alto, con una visita matutina a la Villa Wahnfried y sus jardines. Allí, tras un

discurso de bienvenida a los becarios, pudimos pasear por los alrededores de la casa, visitar el museo que hay en el interior, ver la tumba de Wagner..., el mejor calentamiento posible para disfrutar de toda la experiencia.

Esa misma tarde asistimos a la primera de las tres producciones que vimos: *Tannhäuser*. Siendo uno de los pesos pesados del repertorio wagneriano, obviamente no iba a defraudar, pero resultó que no estaba preparado para la maravilla que iba a contemplar. En este caso, lo que más me gustó de toda la producción fue la escena. La dirección de Tobias Kratzer me dejó sin palabras, no solo como músico, si no como artista joven. Me pareció de un virtuosismo sin igual la mezcla de lo que ocurría dentro y fuera del escenario, de lo antiguo y lo actual, del teatro y las proyecciones (y estas a su vez siendo directos y grabaciones simultáneamente), y cómo con ello se consiguió mantener al público atento durante toda la representación.

No solo lo que ocurrió dentro del escenario estaba cuidado..., en el primer entreacto (de una hora de duración), hubo en los jardines del teatro un *show* protagonizado por la *drag queen* Le Gateau Choclat (que actuaba también en la producción), pero con temática de *Tannhäuser*, bases musicales que utilizaban los motivos del *Vorspiel*..., todo un sarcástico espectáculo, junto a Venus y al enano



Juan Cossío y Agustín Gómez.

Oskar, que llevaba a pensar que estos tres intérpretes no iban a volver al escenario. Pues bien, cuán grande fue mi sorpresa cuando en el segundo acto se proyecta con la pantalla a media asta, durante una escena en el salón del castillo, a los tres personajes subiendo colina arriba hacia el teatro. Pasando por entre los restos de un cóctel vacío, como en el que acabábamos de estar, apagando cigarrillos en platos con sobras y copas de champán, y colándose al teatro por el balcón principal, para colgar una pancarta en la que se leía: *Frei im Wollen, frei im Thun, frei im Genießen*. Se les seguía grabando y proyectando en directo mientras accedían al interior del teatro y se colaban en la escena. Bien, pues si no fuese esto ya suficiente, es aquí cuando se hace un «cameo», nada menos que Katharina Wagner, observando por las cámaras de seguridad que esta *troupe* se han

colado en el teatro, y llamando al 010 (Polizei). En la siguiente escena de la proyección (a todo esto, mientras tanto, en el salón medieval la trama seguía a lo suyo), se proyecta la comisaría recibiendo el aviso, y acto seguido, la avenida del Festspiele, la «Siegfried-Wagner-Allee», con unos ocho coches de la Polizei subiendo hacia el teatro. Llegan al balcón, ven la escalera, la pancarta, la puerta abierta... y deciden seguir la pista. Mientras se proyecta en directo, entra la patrulla en escena a detenerlos (nos quedó a todos la duda de si serían policías de verdad haciendo un cameo, o actores). Y la guinda del pastel fue, al salir en el segundo entreacto, encontrarnos la escalera puesta, y la pancarta colgando.

Habían estado todo el rato jugando con nosotros, y consiguieron hacernos sentir dentro del espectáculo, involucrados, y por lo tanto, activos y concentrados. Todo un puntazo para la dirección de una ópera de tres horas, que ha conseguido que desde que fui a Bayreuth me acuerde de ella todos los días. Sublime.

Al día siguiente, después de una buena mañana de estudio en la fábrica local de pianos Steingraber & Söhne, y sin haber digerido del todo aquel *Tannhäuser*, nos tocaba ir a ver *Lohengrin*.

Obviamente, de los tres títulos que vimos, es este el más famoso, en especial para los músicos de orquesta

como yo, así que íbamos todos un poco emocionados por ir a ver *ese Vorspiel* en *ese* teatro tocado por *esa* orquesta y dirigida por *ese* maestro: Christian Thielemann. Además, yo iba con muchas ganas este día, porque un buen amigo mío, Matthew Higham, era el flautín de la orquesta. Pues bien, si el día anterior brilló la escena, en este fue el turno de la orquesta.

El nivel de interpretación en conjunto del que se hizo gala aquel día fue simplemente estelar. Creo sinceramente que no he escuchado nunca algo tan bien hecho, tan mimado, tan pulido, aunque no es de extrañar, siendo *Lohengrin* uno de los títulos más queridos de un perfeccionista como Thielemann. Sin embargo, no todo el monte fue orégano en esta ocasión. Aunque no estuvo mal, la escenografía era, simplemente, rara e incomprensible. Todos iban vestidos de moscas, incluso Lohengrin (llámenme clásico, pero ¿dónde está la armadura brillante y el pelo al viento?). Los actos se fueron sucediendo con el constante de esta escenografía: las moscas en el aire, las moscas en su casita en la torre eléctrica, las moscas peleándose y arrancándose las alas..., no sé, para ser sincero, la producción escénica no fue del todo santo de mi devoción, pero el altísimo nivel orquestal hizo de la experiencia algo inolvidable.

Al día siguiente, nos tocaba la última de las óperas: *Der fliegende Holländer*.

Sabíamos que esta igual se nos hacía un poco más cuesta arriba, ya que por tradición y deseo expreso del compositor, está pensada para ser representada sin pausas entre los actos, vamos, de un tirón. Pero la dirección escénica se esforzó en hacer de esto una ventaja, y por medio de una muy inteligente puesta en escena representando un pequeño pueblo costero, con casas y edificios que se movían constantemente y producían escenarios nuevos, se fue sucediendo el argumento de la obra hasta el final de una forma muy fluida. He de decir que, aunque mi favorita fue la de *Tannhäuser*, esta puesta en escena no estuvo nada mal, en especial un ahorcamiento representado al principio, con la actriz poniéndose la sogá al cuello y todo, que nos dejó a todo el público con un nudo en la garganta.

En este caso, lo que en mi opinión brilló sobremedida fue la voz. Los cantantes escogidos para la producción, todos ellos, fueron magníficos. El timbre vocal, su potencia y su dramatismo hicieron que estar las tres horas de duración de la ópera sentido sin descanso fueran todo un deleite. En especial brilló Elisabeth Teige, con una potencia grandiosa y un timbre hermoso, como demostraron los aplausos y vítores que recibió.

Después de tal empacho de dramas musicales, con la cabeza prácticamente colapsada (felizmente), y con el cuerpo un poco abotargado



Selfie en Bayreuth: Juan Cossío y Matthew Higham (Flautín de la orquesta del festival).

del calor bávaro de agosto, tenía por delante la última de las fantásticas actividades en las que participáramos: el concierto de becarios. Lamentablemente, Esther se tenía que ir ese día, pero al estar allí con su pareja y sus dos hijos, entre todos decidimos ir a la fábrica de pianos a darles un pequeño concierto privado. Comencé yo tocando la *Fantasía nº 3* de Telemann, continuó Alberto Menjón tocando una impecable *Campanella* de Liszt, y terminó Agustín Gómez, cantando y tocando al piano una canción napolitana que resonará en mi cabeza para siempre. Qué talento, qué espectáculo y qué suerte compartir esta experiencia con gente tan dotada.



En nuestra última tarde allí nos dirigimos a la Europasaal del *Internationales Jugendkulturzentrum Bayreuth*, donde tras un discurso de bienvenida y despedida a la vez, pasamos a tocar. ¡Yo fui el primero! Siempre da miedo ser el que rompe el hielo, pero alguien tiene que hacerlo, y para allí que salí con una sonrisa en la cara y las ganas de agradecer a Stephanie Kollmer, a la *RW Stipendienstiftung*, a la AWM y al Festival de Bayreuth como mejor podía: tocando. Mis compañeros de cartel eran todos unos talentazos internacionales cuyas interpretaciones disfruté enormemente.

Al finalizar el concierto, tuvimos una cena de despedida. Cómo no, estando en Baviera, había un sinfín de Snitzels, Bratwurst, Weissbier... todo ello disfrutado en esas típicas mesas alargadas con

bancos sin respaldo. Eso es una de las cosas que más me gusta de Alemania: en los restaurantes tradicionales las mesas se comparten, porque así también se comparten las conversaciones, vivencias y opiniones. Disfrutamos todos los becarios y algunos asistentes al festival, venidos de diversas asociaciones wagnerianas de todo el mundo, de aquella cena y del posterior concierto improvisado, donde algunos de los becarios que no habían tenido la oportunidad de participar en el concierto interpretaron una selección lo más dispar posible de piezas. Aunque bueno, ¡sí que hubo alguien que repitió! Mi querido Robert-Florian Daniel, repertorista de la Bayerische Staatsoper, que después de tocar y acompañar en el concierto inicial, se subió encantado al escenario a acompañar a quien lo necesitase.



A la mañana siguiente, sin todavía digerir todo lo que acabábamos de vivir, nos encontramos Agustín y yo volando de vuelta a Madrid, con una mezcla de satisfacción, incredulidad, empacho musical y cultural, agradecimiento, y muchas pero que muchas ganas de más.

Tengo mucho que agradecer aquí. En primer lugar, a la Asociación Wagneriana de Madrid, a su presidenta Clara Bañeros, a su vicepresidenta Esther Lobato, a Mercedes Ocea y a Juan Carlos Castro, por hacer posible esta oportunidad y gestionárnosla tan eficientemente. Nos regalaron la llave a un mundo que jamás pensé que iba a tener la suerte de conocer, siendo la sana envidia de mis profesores y colegas, y gracias a ellas he

disfrutado de una experiencia que no solo me ha cambiado, si no que me ha hecho evolucionar como artista. También quiero agradecerles a todos aquellos socios y socias de la Asociación Wagneriana de Madrid, que gracias a su desinteresada filantropía e interés, no solo se mantiene el legado de Wagner vivo en nuestra capital, si no que se nos permite a jóvenes como yo acceder a este tipo de experiencias. Y por supuesto, agradecer también a la *Richard Wagner Stipendienstiftung* y a su presidenta Stephanie Kollmer, que se esforzó hasta el último minuto en que nuestra experiencia allí fuese de lo más agradable. Han sido unos días inolvidables y, definitivamente un antes y un después en mi carrera.

JUAN COSSÍO PÉREZ

MI EXPERIENCIA COMO BECARIO EN BAYREUTH

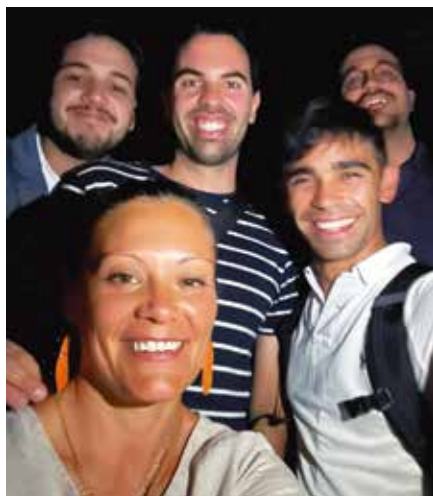
Agustín Gómez, tenor

[Becario de la Asociación Wagneriana de Madrid]

Mi viaje comenzó un 17 de agosto muy temprano en la mañana, luego de haber dormido pocas horas debido a la gran expectativa que me generaba este acontecimiento tan esperado desde aquel día que fui elegido como ganador del concurso de la Asociación Wagneriana en el Teatro Real. En el aeropuerto de Barajas me encontré con Juan Cossío, también ganador de dicho certamen, y partimos rumbo a la ciudad de Múnich donde nos aguardaba un tren con destino a la ciudad de Bayreuth.

Las sensaciones sobre la ciudad wagneriana son difíciles de describir sin vivirlas en carne propia. Pareciera como si todo el lugar estuviese moldeado y atravesado por la figura del polifacético artista, como si todo allí estuviese milimétricamente calculado para enaltecer la figura de Richard Wagner. Se siente un aire especial cargado de historia y símbolos, que poco a poco se van apoderando de nosotros con el correr de los días.

Luego de un largo viaje, llegamos finalmente al lugar destinado a nuestro hospedaje durante las siguientes jornadas, y disfrutamos de una fiesta de bienvenida al aire libre organizada por



Selfie en Bayreuth: Agustín Gómez y Juan Cossío, junto a otros dos españoles becados por la Asociación Wagneriana de Berlín. Les acompaña Esther Lobato Bañeros.

la *Richard Wagner Stipendienstiftung* donde pudimos conocer a distintos jóvenes músicos becados de todo el mundo, y también a Esther Lobato Bañeros, representante de la Asociación Wagneriana de Madrid, que con gran generosidad se puso a nuestro servicio para cualquier necesidad que tuviéramos durante nuestra estancia en Bayreuth.

Al día siguiente comenzamos con las visitas a los distintos puntos sobresalientes de la ciudad. Bayreuth es un

museo en sí misma, y sin duda *Haus Wahnfried*, la Casa de Wagner, es uno de los lugares más impactantes. Una mansión que contiene centenares de artículos pertenecientes a toda la familia Wagner nos sumerge en un viaje a través de la longeva vida del compositor y nos invita a comprender un poco más la inmensidad de su obra. En los jardines se encuentra la tumba donde descansan los restos del compositor y su esposa Cósima, sin inscripción ni epitafio alguno.

A pocos metros de la Wahnfried, se encuentra una casa bastante más modesta, donde vivió sus últimos años el gran compositor Franz Liszt y hoy funciona como museo. Personalmente encuentro a Liszt como un compositor e instrumentista revolucionario en la historia de la música, y disfruté mucho el recorrido por esta casa también.

Si bien los museos son de gran belleza y grandísimo valor histórico, sin dudas el lugar más impactante es el corazón del festival: el teatro de Bayreuth. Durante el festival toda la ciudad está paralizada y al llegar a la representación de *Tannhäuser* entendimos el porqué. El teatro, construido especialmente por orden del compositor, se encuentra alejado de la ciudad y pensado para que la gente tuviese que hacer un gran recorrido a pie para llegar a él, como una procesión que antecede al momento casi religioso de la representación operística. Hoy adaptado a los tiempos modernos, decenas de autobuses se agolpan en el estacionamiento llevando a gente de todo el mundo que ha esperado durante años para asistir. Incluso algunos esperan a la salida del teatro con carteles de «compro entrada» esperando tener suerte y poder recibir alguna al precio que sea necesario. Para mí, que vengo de Argentina, donde



solo se viven esa clase de pasiones por algunas bandas de rock o por el fútbol, experimentar este fanatismo en el ámbito de la música académica es algo sin precedentes. La fanfarria en el balcón anunció que faltaban 5 minutos para el inicio de la función, y nos dirigimos hacia nuestros asientos designados.

El interior del teatro de Bayreuth no se parece en nada a ningún otro. No posee ningún tipo de *lobby* ni *foyer*, está diseñado exclusivamente para que la gente se dirija a sus lugares, y todas las reuniones sociales se realizan en el exterior. La sala de concierto posee casi 2000 localidades y está construida en forma de abanico con sillas de madera particularmente incómodas, pero el escenario es visible desde cualquier punto de la sala. La sorpresa más grande fue cuando comenzó a sonar la orquesta. A parte de la increíble calidad de la interpretación por parte de los músicos, la misma se encuentra en un foso sumergido, por lo que el sonido de cientos de músicos se ve «asordinado» por la propia arquitectura del teatro permitiendo a los cantantes desempeñarse con mayor soltura por sobre la densa orquestación.

Revivimos todo esto durante los días subsiguientes a través de *Lohengrin* y *El Holandés Errante*, en producciones de altísima calidad. También pudimos disfrutar de una visita guiada por Bayreuth, y sumergirnos por nuestra cuenta en los distintos rincones de la ciudad. Todo este increíble viaje fue coronado el último día de nuestra



Agustín Gómez y Juan Cossío con Carmen Rodríguez, socia de la AWM y Antonio Hernández Nieto, crítico teatral y musical.

estancia con un concierto a cargo de algunos de los becarios, donde pudimos escuchar entre otros a mi compañero Juan Cossío, becado de Madrid, interpretando de manera brillante una pieza de Telemann. Finalmente fuimos invitados a una cena como cierre de nuestro recorrido, donde pudimos despedirnos de nuestros compañeros.

No alcanzan las palabras para describir este fenómeno en su totalidad: la experiencia del festival de Bayreuth tiene que ser vivida para poder entenderla. Agradezco infinitamente a Clara Bañeros, a Esther Lobato Bañeros y a toda la Asociación Wagneriana de Madrid por haberlo hecho posible, y espero que muchos otros jóvenes puedan seguir disfrutando de esta beca en el futuro.

AGUSTÍN GÓMEZ

Hotel Moderno

en la Puerta del Sol



Dibujo de la fachada del edificio

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

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

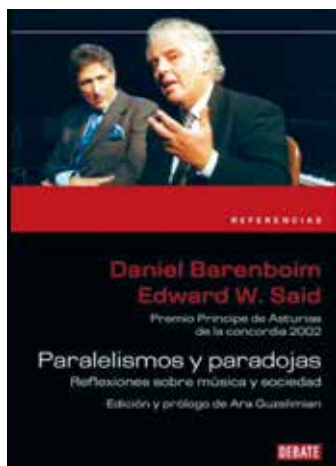
¡D. Ricardo se hubiera alojado aquí!

Consulte nuestra web www.hotel-moderno.com

Reservas a info@hotel-moderno.com

10% descuento sobre nuestra mejor tarifa.

Citar referencia *Hojas Wagnerianas*.



PARALELISMOS Y PARADOJAS

Daniel Barenboim y Edward Said

Editorial Debate, 2002, 198 páginas.

Reseña de Rommy Martínez Venegas

**Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación
Facultad de Educación y Humanidades,
Universidad de La Frontera, Temuco, Chile**

A partir de la reunión de tres amigos de orígenes multiculturales, se desprende una serie de diálogos que rondan la historia de la música, la literatura y la política.

Con variados ejemplos, cada uno de los protagonistas busca persuadir a sus oyentes de la virtuosa capacidad de la música a lo largo de su creación, como un puente de comunicación unificador —aun cuando no haya estado exenta de complejidades— durante su desarrollo hasta hoy.

Daniel Barenboim y Edward Said son grandes referentes contemporáneos en el mundo intelectual de las recientes décadas. Ambos poseen trayectoria y respaldos académicos que avalan las variadas discusiones aquí expuestas. El primero, de origen israelí, se convierte en destacado pianista y director de orquesta. Said por su parte, de procedencia palestina,

fue profesor y compositor de música. Ambos muy destacados pensadores y creadores al unísono.

El carácter de la obra resulta entonces, apasionante; cada capítulo exige una necesaria reflexión sobre los debates internos que sin duda no deja ajeno a ninguno.

Beethoven: la admiración común

El libro es iniciado por el prólogo del editor y amigo de ambos invitados, Ara Guzmán, quien narra la anécdota que le llevó a presentarlos, pues intuía que de tal encuentro resultaría una provechosa amistad.

El punto en común en primera instancia es la música, del cual se desencadenan una serie de conversaciones y diálogos que se proponen grabar y archivar por cada sesión que realizan: «...Nuestras conversaciones se entienden no como declaraciones musico-

lógicas y estéticas ex cathedra sobre la música en general y sobre Beethoven en particular, sino pues como un registro de la clase de intereses y temas estimulados por la audición y la ejecución... la mayor parte de la obra orquestal y de concierto de Beethoven.» (pp.17) Es decir, el texto resulta una excelente excusa para introducir al lector novato en música a los secretos históricos de las particularidades del gran músico alemán; no obstante, de manera diacrónica se conversa igualmente de otros compositores clásicos y/o vanguardistas. De esta forma, se dan permiso de realizar críticas a distintos músicos, de los cuales enfrentan incluso aquellos reveses ideológicos que en ocasiones presentan los artistas en determinados momentos históricos, como es el caso de Wagner y su controvertida forma de proponer la música / la discriminación racial que aparentemente contribuyó de inspiración al régimen hitleriano. De este modo, aun cuando ambos músicos reconocen su valor musical, ensalzan más la congruencia y consecuencia filosófica de Beethoven; sus distintos matices y dramatismos son descritos con eficacia literaria en este texto, pues uno sin ser experto musicólogo(a) es capaz de reconocer aspectos de la obra clásica de cada autor y compositor ejemplificado.

Identidad-casa-lugar

El planteamiento de la cuestión identitaria, es decir, *¿dónde está tu casa?*,

o en otras palabras, *¿en qué lugar te sientes en casa?* (...) es descrito inicialmente por cada autor en base a su experiencia:

E. Said: *«La idea de que la identidad es un conjunto de corrientes que fluyen, en vez de un lugar fijo o un conjunto estable de objetos. Sin duda alguna, eso es lo que siento respecto a mí mismo [...] Me siento en casa cuando toco música...»* (pp. 23)

Mientras que Daniel Barenboim explica:

«...precisamente, no solo es posible tener múltiples identidades, sino también, diría yo, que es algo a lo que se debe aspirar. La sensación de pertenecer a diferentes culturas solo puede ser enriquecedora.» (pp.24)

De este modo, se menciona la figura de Goethe, que habría escrito un conjunto de poemas sobre «el otro»; demostrando su aprendizaje del árabe, cuando un soldado alemán le regaló una hoja del *Corán* del siglo XIX, lo que a su vez se relaciona con el ejercicio orquestal en Weimar (1999) que extiende el interesante debate sobre la pseudo-propiedad identitaria, como en el caso de: *«¿Quién puede tener derecho a tocar Beethoven, sino en alemán de origen [...] La identidad no es exclusividad ni patente discriminatoria en la música. Todo músico —universalmente hablando— puede tocar lo que sea, sin importar de donde venga.»* (pp.26)

Ambas anécdotas son presentadas con el fin de analizar el verdadero desconocimiento sobre «el otro», pues se concluye que el encuentro de dos culturas o más —en el compartir— cambia para siempre la mirada entre sí. Cuestión que la música y los músicos vivirían de manera particular a diferencia de las demás manifestaciones artísticas, por la necesidad y/o gracia del interpretante: *«Es un reto. Lo interesante de Goethe —y también de nuestro experimento en Weimar— es que el arte, para él especialmente, era absolutamente un viaje hacia «el otro», no se concentraba en uno mismo, lo cual es una visión muy minoritaria en estos días. Hoy se hace hincapié a la afirmación de identidad, en la necesidad de raíces, en los valores de la cultura propia y del sentido de pertenencia. Se ha hecho muy raro proyectar el ser hacia fuera, tener una perspectiva más amplia».* (Said: 29)

Es entonces la identidad, para ambos autores, una necesidad vital de apertura hacia el otro, de permeabilizar más que de encerrarnos en nuestros propios orígenes. Es sin duda un desafío que ejemplifica eficazmente, pues tanto los ejercicios orquestales como la historia de cada uno de los compositores que han dado estructura a sus propias experiencias, demuestran que es casi una obligación la receptividad multicultural, antes que el encierro en sí mismos.

La singularidad de la interpretación. Lo efímero del sonido. El detalle lo es todo

Otra de las preocupaciones en este libro, es esclarecer la singular situación que vive el intérprete musical a diferencia de otras artes. Es decir, aspectos semióticos en sí. Edward Said compara la ausencia de equivalencia del INTÉRPRETE en la literatura, en relación con la música, donde este sería el resultado final: la interpretación (pp.45). Mientras que Barenboim relata el equivalente musical / literatura, donde el autor de un libro es como quien escribe la música (compositor), pero no el que la interpreta (Ibíd.) Y en esto, quisiera comparar de algún modo lo que sucede con un tipo de género literario que creo que tiene gran cercanía a la música: La dramaturgia. Esta tiene su opción virtual equivalente en: El teatro. No siempre un autor dramaturgo tiene la dicha de presenciar materialmente la obra redactada. Es más, al igual que la música, queda sujeta a la posibilidad de realizar «arreglos», acomodaciones del director de la obra teatral que escoge dicho texto dramático para representar. Entonces, tenemos el mismo caso del intérprete y sus interpretaciones infinitas, algo que nos recuerda a Umberto Eco y por consiguiente a Pierce.

Barenboim nos expresa lo efímero del sonido, considerando que en la

música se vive su temporalidad del siguiente modo:

«La actuación tiene una única posibilidad. En otras palabras, como la naturaleza del sonido es efímera, cuando acaba, ha acabado. Del silencio al silencio... de la nada a la nada...» (pp.45)

Este rasgo de la temporalidad actoral en la interpretación o ejecución musical —de una pieza determinada—, siempre sería hacia el futuro. No vuelve atrás ni se detiene como puede ser en la pintura o en otras obras literarias. Por eso es que la danza, el teatro y la música desencadenan en la ópera, resultando la máxima expresión escénica, no solo por su dramatismo trágico, sino por la virtualidad de ser interpretada y fenecer en el instante en que es cerrado cada acto. Solo puede trascender en la memoria del oyente. Su recuerdo será entonces, la señal de que no ha fungido en el cierre del telón.

Autenticidad: en la literatura y en la música

Este rasgo nuevamente es planteado por ambos autores desde la perspectiva dual que presenta la situación del compositor así como del escritor. Beethoven pensaba que en cierto modo la autenticidad de sentimientos era quien determinaba el sonido (pp.139). Lo que le conecta directamente con el mundo interior de las emociones en el caso del compositor. Pero en verdad, la autenticidad,

ya sea en literatura o música, es mucho más que la simple discusión sobre su origen en las emociones, lo intelectual o social. El tema da para que ambos autores realicen y expongan un problema de interés filosófico, ético, ontológico y epistemológico. Relacionando la autenticidad con su origen, podemos entenderla como la representación fiel de los sentimientos interiores que dan su expresión. Mientras que quien imita o copia carece de autenticidad por el hecho de reflejar su pobreza creativa. De este modo, también sale a la luz la opción de quienes en la música o la literatura por ejemplo, continúan representando una corriente sin modificaciones, por conservar la tradición, traicionando su presente, debido a que solo se vuelcan al pasado, lo que solo puede resultar una reproducción. Barenboim explica que por ejemplo la situación de los Modernistas es triste porque son presas del pasado. Siempre están intentando traer el pretérito al presente. Lo recrean y reconstruyen porque temen no poder superar el pasado desde lo contemporáneo. Por eso cuestiona fuertemente la reproducción como un acto de pobreza, donde no existiría avance, lo que es complicado también debido a que la autenticidad la entiende como signo de fidelidad, pero solo en el tiempo de su presente. Vemos que tan solo en este pequeño dilema, hay infinitas cuestiones semióticas que reflexionar, pues por ejemplo, si entendiéramos

mos la reproducción como lo plantea Barenboim, no cabría espacio a la intertextualidad e hipertextualidad en la que nos movemos a diario.

La autenticidad —musical, literaria, etc.— es nuevamente analizada como tema en cuanto «al otro» en el sentido de quien tiene el derecho sobre lo auténtico o —lo pasado—. Algo ya planteado anteriormente con el ejercicio orquestal en Weimar y Goethe. En este caso, se cuestiona frontalmente el asunto con el lema de **el derecho sobre el pasado** [...] ¿le pertenece acaso a las élites, a los ilustrados o simplemente a los snobs? Es un asunto que se complejiza cuando los ejes de poder, sociales o económicos perturban cuestiones que sencillamente podrían ser asumidas como cotidianas. Tal como los Puristas que con la música por ejemplo, son percibidos obviamente como «ultra-conservaduristas fundamentalistas» que solo negativizan el estado de las cosas. Esto inevitablemente desencadena en el análisis del público que ambos autores poseen sobre la música en general y hacia sí mismos que son sintetizados en: **1.** Los empresarios y ricos. Los que son vistos muchas veces como los mecenas del presente, pero que funcionan en base a una fuerte corriente conservadora y tradicionalista. **2.** Los menos: que saben de música y siguen lealmente a sus músicos donde sea que estén porque confían en ellos como proyectores del futuro.

Sobre este punto por cierto, se menciona la opinión que plantea Adorno,

respecto que la música actualmente no representaría a la sociedad debido a que esta se habría «osificado»; en otras palabras, lo que le hace completamente imposible de: **a)** interpretar, **b)** entenderla y, **c)** escucharla. De igual modo, la misma situación expone el estado del Consumidor en la sociedad urbana actual, donde la música continuaría siendo el reflejo de un lenguaje hermético e indescifrable en algunos grupos, con el fin de mantener o conservar lo exclusivo como sello distintivo lo que entenderían como «lo auténtico», aun cuando sea esto de manera superflua.

La comunicación nos seduce. Said lo ejemplifica de manera maestra cuando nos explica que esta nos invita a conocer siempre más «al otro», lo que percibiríamos genialmente en la *Novena Sinfonía* de Beethoven, especialmente en el episodio final, aun cuando en otras de sus obras sea inaccesible al público, pero especialmente en esta, ninguno resulta indiferente (pp.152). Lo que singularmente les hace comentar las auténticas diferencias de un político con el artista en la sociedad actual porque el primero debe identificarse con ella para hablar hacia ella y de ella. Mientras que el artista, hará absolutamente todo lo contrario a lo que le diga la sociedad.

Paradoja-s

Otra inquietud planteada es la diferencia entre la profesionalización de

la música que se desencadena en una forma de ganarse la vida, mientras que para otros es sencillamente la única forma de vida que podrían elegir por ser artistas desde su espíritu interior. Barenboim reflexiona sobre sus conciertos completos en Berlín, interpretando a Beethoven, recordando la paradoja que vivían algunos artistas en cuanto a dos polos: la reverencia —como una expresión pasiva— y, el valor reflejado en la actividad. Destaca él que el valor era necesario y aun lo es, porque les da un carácter de admiración y fuerza para sobreponerse a las adversidades. Esto hacía que la Staatskapelle de Berlín fuera única en su modo de interpretar orquestalmente. En primer lugar, porque sus músicos conllevan en sí mismos esa paradoja pues proceden de una historia de régimen Totalitarista la que les hacía actuar con «pasión musical» ya fuera para defender el único espacio de oxígeno (libertad) que tuvieran, o bien porque sentían tal orgullo por pertenecer a esa institución de la cultura y el arte (pp.159).

De este modo, sin apartarse del tema central de estos diálogos, en las páginas casi finales tenemos dos ensayos que cada autor explaya. El primero corresponde a Daniel Barenboim (pp.181-186), titulado: «**Alemanes, Judíos y música**» donde encontramos una perfecta exposición que mezcla memoria, música y culturas e identidades. Mientras que Edward

y el tabú de Wagner» (pp.187-196) en el que explica esa complicada situación ideológica y paradigmática que posee ya la música de Wagner para muchos judíos israelíes, para quienes resulta exquisita su música, pero cruel a la vez que simboliza los horrores del antisemitismo alemán (pp.187) demostrando además otras situaciones críticas entre mitos y conflictos reales.

El mundo de contrastes y perspectivas que ambos intelectuales nos invitan a compartir en su lectura es apasionante, variado y diverso. Se descubren nombres, lugares y decenas de secretos que van más allá de la historia de la música únicamente. Cada temática es debatida por ambos con gracia y elegancia.

Probablemente, para no olvidar que la motivación inicial que me movió a leer este libro fue la música, escogí estas palabras de Daniel Barenboim para cerrar este recuento, pues siento que en ellas se puede reconocer una de las razones poderosas por qué no dejar de estudiar este texto: «*Para mí solo existe una definición de la música, la de Ferruccio Buzón, que dijo: "la música es aire sonoro". Todo lo demás que se ha dicho sobre la música se refiere a las diferentes reacciones que la música suscita en la gente. La música puede ser la mejor escuela de la vida, y al mismo tiempo, la forma más eficaz de huir de ella.*» (pp. 185-186)

ROMMY MARTÍNEZ VENEGAS



MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DE 2022

WINTERSTÜRME

Die Walküre, Acto I.

Götterdämmerung, extractos.

Anja Kampe, Stephen Gould, René Pape.
Staatskapelle Dresden, Christian Thielemann.

Grabación en vivo del 31 de octubre de 2021
en la Großen Festspielhaus Salzburg.
PROFIL PH22038 (2 CD). 2022.

Crítica de Goran Forsling

www.musicweb-international.com

El Festival de Pascua de Salzburgo fue fundado por Herbert von Karajan en 1967, como complemento del Festival de Verano, que se estableció en 1920. El Festival de Verano tiene una duración de cinco semanas desde finales de julio, mientras que el hermano pequeño se limita a una semana en el tiempo de Pascua. ¿Por qué esta grabación se registró en octubre? Es ilógico, pero la mayoría de las cosas resultaron ser ilógicas como resultado de la pandemia que acabamos de atravesar. La temporada 2020 se perdió por completo, se hicieron nuevos intentos en 2021, pero al final todos los programas se cancelaron nuevamente, aunque de modo temporal. Por sorpresa surgió el «Festival de Pascua en otoño de 2021», por primera vez en la historia, y probablemente la última.

El programa de Wagner aquí grabado se abrió con una interpretación del primer acto de *Die Walküre*, con

la Staatskapelle Dresden bajo la dirección de Christian Thielemann. Tanto la orquesta como el director tienen una largo historial wagneriano, y en esta ocasión se les unen tres veteranos cantantes wagnerianos. «Veterano» aquí implica que son de mediana edad (han celebrado ya su 50 aniversario) y los años no han pasado en balde. Stephen Gould es probablemente el que más deterioro ha sufrido. ¡Pero todavía tiene el vigor y la resistencia para emitir unos *Wälse* de Siegmund en un *fortissimo* atrozador, y es más, aún posee la capacidad de suavizar el tono y encontrar matices. Pero la emisión de su voz es bastante seca, hay una gran cantidad de *vibrato* no deseado y a menudo su tono se vuelve tenso. Pero conoce a la perfección el papel. El Hunding de René Pape es un personaje severo y amenazante y su voz sigue siendo magnífica, aunque ha perdido algo de la belleza del tono de antaño. La

Sieglinde de Anja Kampe es la que suena menos afectada por los estragos del tiempo. La belleza de su tono es innegable, canta con un brillo juvenil en la escena final (por ejemplo, el *Du bist der Lenz*) y en todo momento está profundamente involucrada en el papel.

De *Götterdämmerung* se interpretan cuatro fragmentos: *Morgendämmerung*, solemne en un poderoso crescendo con un clímax atronador que termina en un *diminuendo* bellamente formado, que conduce a la perfección al *Rheinfahrt* de Siegfried con toques de trompa y alegría jubilosa, y al contraste de la *Trauermarsch*, a la que sigue el final profundamente conmovedor, *Starke Scheite* de Brünnhilde. Aquí, el tono de Anja Kampe es inicialmente más bien agitado, su vulnerabilidad es tangible, pero también es noble y fuerte. Hay un largo silencio tras la última nota, seguido de aplausos vacilantes, que poco a poco van aumentando en intensidad, y ovaciones que continúan y continúan...

También hubo sonoras ovaciones después del primer acto de *Die Walküre*, que para alguien que solo escuche la música en esta grabación, podría parecerle demasiado entusiasmado. Pero esta es una situación común. Sé por experiencia que una actuación que me apabulla en la sala de conciertos, puede sonar bastante mediocre al escuchar una grabación de la misma. La experiencia en vivo muchas veces

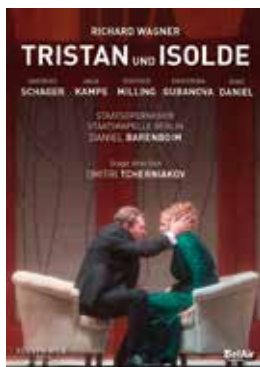
hace que el oyente sea más tolerante, por el ambiente, la visión de la orquesta y los solistas, las expresiones faciales, el tenor que lucha con un papel que lo sobrepasa...

Lo que sí es indudable es que la orquesta estaba en plena forma el 31 de octubre de 2021 y que Christian Thielemann plasmó la música a la perfección. Otros pueden haber inyectado más dramatismo en la obertura de *Die Walküre* (estoy pensando en Knappertsbusch en su grabación del acto primero con Flagstad y Svanholm), pero no tengo más que elogios para *Götterdämmerung*, que obviamente mantuvo a la audiencia con una fascinación tan total que no hubo ni un intento de aplaudir, incluso cuando hubo una clara pausa en el medio.

Hay dos pistas extra cortas: dos fragmentos del ensayo general, que no agregan mucho interés a la experiencia. Vale la pena adquirir este álbum aunque solo sea por *Götterdämmerung*. Quienes deseen una grabación del primer acto de *Die Walküre* pueden elegir entre varias alternativas, desde la legendaria grabación de Bruno Walter de finales de la década de 1930 con Lotte Lehmann y Lauritz Melchior hasta el Knappertsbusch mencionado anteriormente y una serie de grabaciones en vivo de varias épocas. La Sieglinde de Anja Kampe es admirable en la presente grabación, pero es mejor olvidar al Siegmund de Stephen Gould. La calidad de la grabación es extraordinaria.

GORAN FORSLING

NOVEDADES Y REEDICIONES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS



WAGNER: *Tristan und Isolde*

Andreas Shager (Tristan), Anja Kampe (Isolde), Boaz Daniel (Kurwenal), Stephen Milling (Rey Marke), Ekaterina Gubanova (Brangäne), Stephen Rügamer (Melot), Adam Kutny (Un timonel), Linard Vrielink (Un pastor).

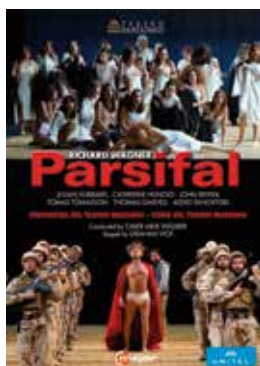
Staatsoperchor - Staatskapelle Berlin.

Director musical: Daniel Barenboim.

Director escénico: Dmitri Tcherniakov

Grabación en directo Staatsoper Berlin, 04/2018.

BEL AIR CLASSIQUES B09WP8R3XS (2 DVD). 2022.



WAGNER: *Parsifal*

Julian Hubbard (Parsifal), Tomas Tomasson (Amfortas), Catherine Hunold (Kundry), Alexei Tanovitski (Klingsor), John Relyea (Gurnemanz), Thomas Gazheli (Titirel).

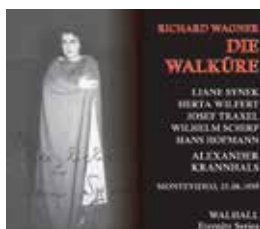
Coro y Orquest del Teatro Massimo.

Director musical: Omer Meir Wellber.

Director de escena: Graham Vick.

Producción de 2020.

C MAJOR UNITEL B09T8K84XK. (2DVD). 2022.



WAGNER: *Die Walküre*

Josef Traxel (Siegmund), Hertha Wilfert (Sieglinde), Hans Hofmann (Hunding), Riane Synek (Brünhilde), Wilhelm Schirp (Wotan), Marion Matthäus (Fricka).

Orquesta Sinfónica del Sodre.

Director: Alexandre Krannhals.

Producción de 1959

WALHALL WLCD0424 (3 CD).



WAGNER: *DIE WALKÜRE*

Lauritz Melchior (Siegmund), Hertha Wilfert (Marjorie Lawrence), Emanuel List (Hunding), Kirsten Flagstad (Brünhilde), Julius Huehn (Wotan), Karin Branzell (Fricka).

Metropolitan Opera Orchestra.

Director: Erich Leinsdorf.

Producción de 1940.

WALHALL VHL 14 (3 CD).



WAGNER: *Siegfried*

Matti Kastu (Siegfried), Jerker Arvidson (Wanderer), Franz Kasemann (Mime), Laila Andersson-Palme (Brünnhilde), Björn Asker (Alberich), Gunilla Söderström (Erda), Sten Wahlund (Fafner), Hilde Leidland (Pájaro del bosque).

Royal Swedish Opera Orchestra

Director: Sixten Ehrling

Grabación en directo, 1987.

STERLING CDA-1847/1849-2 (3 CD).



WAGNER: *Parsifal*

Lauritz Melchior (Parsifal), Friedrich Schorr (Amfortas), Kirsten Flagstad (Kundry), Arnold Gabor (Klingsor), Emanuel List (Gurnemanz), Norman Cordon (Titurel).

Metropolitan Opera Orchestra.

Director: Artur Bodanzky.

Producción de 1938.

WALHALL VHL 15 (3 CD).



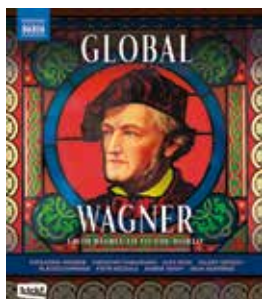
BOULEZ CONDUCT WAGNER

Oberturas y preludios de *Die Meistersinger*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, la obertura *Fausto*, *Siegfried-Idyll* y *Das Liebesmahl der Apostel*.

New York Philharmonic Orchestra.

Director: Pierre Boulez.

DUTTON CDLX7392 (1 SACD). 2022.



GLOBAL WAGNER - FROM BAYREUTH TO THE WORLD

Documental sobre Richard Wagner con entrevistas a Katharina Wagner, Christiann Thielemann, Alex Ross, Plácido Domingo, Valery Gergiev, Piotr Beczala o Barrie Kosky.

NAXOS NBD0146V (1 BLU RAY). 2022.



WAGNER: *Der fliegende Holländer*

John Lundgren (Holandés), Asmik Grigorian (Senta), George Zeppenfeld (Daland), Eric Cutler (Erik), Maria Prudenskaya (Mary).

Grabación en directo del Festival de Bayreuth 2021.
Directora musical: Oksana Lyniv.

Director escénico: Dmitri Tcherniakov.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 50736174 (2 BR/DVD).



KERSTIN MEYER: MEMORIAL EDITION (1956-1980)

Fragmentos de *Lohengrin*, *Das Rheingold*, *Parsifal* y *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Kerstin Meyer, soprano.

Berliner Philharmoniker y otras orquestas.

Director: Herbert von Karajan y otros directores.

STERLING CDA-1862 (2 CD). 2022.



WAGNER: *Tristan und Isolde*.

Peter Seiffert (Tristan), Nina Stemme (Isolde), Janina Baechele (Brangäne), Stephen Milling (König Marke), Jochen Schmeckenbercher (Kurvenal).

Wiener Staatsoper. Director: Franz Welser-Möst.

Producción de 2013

ORFEO C210123 (3 CD). 2022.



GEORGE LONDON

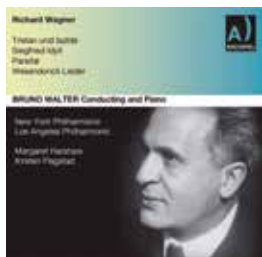
Fragmentos del tercer acto de *Die Walküre* y arias de Offenbach, Tchaikovsky, Borodin y Verdi

Georg London (bajo-barítono) y Astrid Varnay (soprano).

Symphonie-Orchester des Bayerisches Rundfunk.

Director: Hermann Weigert.

ORFEO C220051 (1 CD). 2022.



BRUNO WALTER DIRIGE WAGNER

Fragmentos de *Tristan und Isolde* y *Parsifal*, el *Siegfried-Idyll* y los *Wesendonck-Lieder*.

Bruno Walter (piano y director), Kirsten Flagstad (soprano) y Margaret Harshaw (soprano).

New York Philharmonic

Los Angeles Philharmonic

ARCHIPEL RECORDS ARPCD0723 (1 CD). 2022.



WAGNER: *Götterdämmerung*

Kostadin Andreev (Siegfried), Atanas Mladenov (Gunther), Biser Georgiev (Alberich), Petar Buchkov (Hagen), Yordanka Derilova (Brünnhilde), Tsvetana Bandalovska (Gutrune).

Orquesta de la Ópera Nacional de Sofia.

Director musical: Erich Wächter.

Director escénico: Plamen Kartaloff.

Grabación en directo, 2013.

DYNAMIC 37900 (3 CD). 2022.



HANS WERNER HENZE: *Tristan*

Wagner: Preludio de *Tristan und Isolde*,

Mahler: Adagio de la *Sinfonía nº 10*,

Liszt: *Liebestraum No. 3* y *Harmonies du soir nº 11*.

Igor Levit, piano.

Gewandhausorchester Leipzig

Director: Franz Welser-Möst

SONY 19439943482 (2 CD). 2022.



ENTRE BASTIDORES

Anécdotas en torno a Wagner y el Festival de Bayreuth

Yunques y martillos

Wagner recurrió al uso de martillos y yunques en varios momentos de *El Anillo del Nibelungo*. En el prólogo, *El oro del Rin*, el compositor especificó que debía haber 18 yunques de distintos tamaños afinados en fa, repartidos por el foso orquestal y el escenario para generar un efecto estereofónico, antes siquiera de que ese concepto existiera. En *Sigfrido*, el yunque sube a la escena para que el héroe fragüe en él su maltrecha espada Nothung. Y pudo existir una tercera ópera con presencia de yunques si Wagner hubiera completado su proyecto «Wieland, el herrero», del que llegó a escribir un boceto en prosa en 1850, y al que finalmente puso música, aun en vida de Richard, el compositor eslovaco Ján Levoslav Bella.

Cartas completas

A Wagner le gustaba escribir. Y en una época en la que la única forma de comunicarse a distancia era mediante carta, el género epistolar se convirtió en el más practicado por el compositor. Algunas de sus misivas

se publicaron en revistas incluso en vida de Wagner, y la primera recopilación metódica, cerca de 3.000, fue llevada a cabo en 1905 por el historiador musical Wilhelm Altmann. Actualmente se tiene constancia de unas 9.000 cartas escritas por Wagner, por lo que en toda su vida adulta escribió una carta cada dos días. En ellas daba rienda suelta a su pensamiento y creación artística, y suponen un fiel reflejo de la época en la que le tocó vivir. Todas ellas se han publicado en una colección de dimensiones nibelungas con 26 volúmenes y cerca de 17.000 páginas. Solo el índice cronológico llena un volumen completo de 728 páginas.

Una vida consagrada a Wagner

En el mundo wagneriano, la ciudad de Riga se asocia a la juventud del compositor, ya que en la actual capital letona ejerció como director. Pero allí también nació en 1847 el filólogo Karl Friedrich Glasenapp, que descubrió la música de Wagner cuando apenas era adolescente. Desde ese momento, y hasta su muerte en 1915, se dedicó a recopilar

e investigar cualquier documento relacionado con el compositor. Asistió al primer Festival de Bayreuth y allí pudo entregarle a Wagner un primer tomo de una biografía que había escrito sobre él. A pesar de que hasta entonces no se habían conocido personalmente, Wagner y Cosima se quedaron asombrados de los datos que allí figuraban, y que muy poca gente fuera del entorno del familiar sabían. Eso le abrió las puertas de Wahnfried y hasta fue propuesto como profesor del joven Siegfried. Tuvo acceso directo a los diarios de Cosima (que no serían públicos hasta 1972) y siguió escribiendo «La vida de Richard Wagner», que superaría las 3.000 páginas, siendo la más extensa biografía del autor. Todo el legado de Glasenapp engrosó los fondos del museo Wagner de Bayreuth.

El hombre de arena

Richard Wagner comenzó a leer a E. T. A. Hoffmann con tan solo 13 años y la fantasía de sus relatos dejó una honda presencia en el músico, que reflejaría en varias de sus obras musicales. En 1833, escribió su primera ópera, «Las hadas», probablemente inspirado en el relato «Los hermanos Serafín», de Hoffmann, y por la fábula «La mujer serpiente» de Carlo Gozzi. En este cuento se menciona también el Venusberg, clave de su posterior *Tannhäuser*. En 1842, escribiría el libreto de otra ópera, «Las minas de Falun» basado en el relato del mismo título que Hoffmann había publi-

cado años antes, pero al que Wagner nunca llegó a poner música. Y ya en su madurez, los «Maestros Cantores de Núremberg» pudieron tener su origen en el relato titulado «La contienda de los cantores». La pasión de Wagner por Hoffmann le venía de familia. En 1813, el mismo año en que nació el músico, el escritor había viajado con una compañía de teatro hasta Leipzig y allí conoció a un actor amateur llamado Carl Friedrich Wagner, el padre de Richard.

Crowdfunding

Cansado del control que exigían algunos empresarios teatrales, y de la pleitesía con la que debía tratar a la nobleza, Richard Wagner decidió acudir al *crowdfunding* para financiar su *Anillo de Nibelungo*. La idea era que con pequeñas aportaciones de cientos o miles de sus seguidores saliera adelante su empresa. La estrategia de captación de fondos fue doble. Por un lado, algo que ya había hecho a lo largo de toda su carrera, como eran los conciertos a beneficio del compositor. Y por otro, a partir de 1871, probó suerte con las «tarjetas patrocinadoras», una suerte de preventa que daría derecho, cinco años después, a un asiento para los tres ciclos completos de *El Anillo*. Aunque la fórmula no cubrió todos los gastos del primer Festival de Bayreuth, que acabó pagando Luis II, Wagner insistió con el *crowdfunding* en 1882, para el estreno de *Parsifal*, último año en el que se utilizaron las tarjetas patrocinadoras.

IMÁGENES PARA EL RECUERDO

Algunas actividades realizadas en 2022



EL OCASO DE LOS DIOS

Asistencia a la última representación de *El ocaso de los dioses* en el Teatro Real y posterior cena con parte del elenco en *La Taberna Real*: Pablo Heras-Casado (director), Andreas Schager, (Siegfried), Stephen Milling (Hagen), Lauri Vasar (Gunther)...







EL ANILLO DEL NIBELUNGO DE 1876

Tertulia en el Hotel Moderno con **Claudio Ortiz**, director honorario de la Fundación Richard Wagner de Chile y miembro directivo de la Asociación Richard Wagner Internacional.

La transcripción de la conferencia se encuentra en las páginas 4 a 23.







LO QUE YA SABEMOS DE WAGNER PERO SIEMPRE ES BUENO REVISITARLO

Tertulia en el Hotel Moderno con **Arnoldo Liberman**.

El texto de la conferencia se encuentra en las páginas 34 a 54.





PRESENTACIÓN DE LA TEMPORADA 2022/2023 DEL TEATRO REAL A CARGO DE SU EQUIPO ARTÍSTICO

Tertulia en el Hotel Moderno con **Joan Matabosch**, Director Artístico del Teatro Real, **Konstantin Petrowsky**, Director de Coordinación Artística, **Daniel López Calvo**, del Departamento de Producción y **Fernando Olives Gomila**, Director de Promoción Cultural y Nuevas Audiencias.



Juan Matabosch fue presentando título a título cada una de las novedades de la próxima temporada, en tanto que Fernando Olives trazó un panorama de las actividades del Real Junior.



Daniel López Calvo comentó las principales dificultades que conlleva la producción de determinadas óperas de la nueva temporada. Konstantin Petrowski se centró en los aspectos artísticos más destacados de algunos de los nuevos títulos.







CONCIERTO DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA Y ZARZUELA *PAN Y TOROS*

Por la mañana, asistencia en el Auditorio al concierto de la ONE dirigida por Pablo Heras-Casado, socio de honor de la AWM. Por la tarde, asistencia al Teatro de la Zarzuela para la representación de *Pan y Toros*. Por la noche, cena en el Círculo de Bellas Artes. Nos acompañaron varios socios de la Asociación Wagneriana de Bayreuth.



Fue una jornada especialmente intensa y emotiva, sobre todo por haber podido convivir con ese grupo de socios alemanes desplazados desde Bayreuth para estar con nosotros en ese día tan grato y memorable.







PARA QUÉ TRADUCIR EL *ANILLO* OTRA VEZ

Tertulia en el Hotel Moderno con Alfonso Lombana, nuevo vocal de la Junta Directiva de la Asociación Wagneriana de Madrid.

El texto de la conferencia se encuentra en las páginas 24 a 33-





RECITAL DE *LIED* DE RENÉ PAPE EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA Y POSTERIOR CENA

Un grupo de socios asistió al recital de *lied* de René Pape, socio de honor de la Asociación Wagneriana de Madrid. A su término cenaron con él y con su pianista, Michael Schütze.









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.

