

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 23 • DICIEMBRE DE 2019

**Niños
Wagner**



Wagner en familia
El Oro del Rin para niños

ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

M^a ESTHER LOBATO

SECRETARIO

LUIS BORDAS

VICESECRETARIO

ALEJANDRO ARRÁEZ GARCÍA

TESORERO

JOSÉ M^a SANTO TOMAS

VOCALES

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS (+)

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EVA WAGNER-PASQUIER

ANJA KAMPE



aw@awmadrid.es – www.awmadrid.es

 @AWagnerianaMad

 AWM-Asociación Wagneriana de Madrid

NÚMERO 23 • DICIEMBRE 2019

CARTA ABIERTA , POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	2
EL ORO DEL RIN: DIOS, GENIO Y TRANSGRESIÓN , POR ARNOLDO LIBERMANN	4
EL PRINCIPIO DEL FIN (Das Rheingold) , POR MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO	38
WAGNER Y LA POLÍTICA , POR ENRIQUE PIÑEL LÓPEZ	62
LA JUSTICIA DE LA VOZ: BILLY BUDD Y LOHENGRIN , POR CRISTINA ALBERDI Y ENCARNACIÓN ROCA TRÍAS	76
CONSIDERACIONES ESTÉTICO-FILOSÓFICAS CON MOTIVO DE UN VIAJE A BAYREUTH , POR J. I. ÁLVAREZ CALDERÓN	102
HEIDEGGER SOBRE WAGNER EN UNA DE SUS LECCIONES SOBRE NIETZSCHE , POR J. I. ÁLVAREZ CALDERÓN	108
TANNHÄUSER: MI PRIMERA EXPERIENCIA WAGNERIANA , POR XOSÉ-CARLOS RÍOS	118
WAGNER EN LA LITERATURA (III): TANNHÄUSER EN LA NOVELA LAS NOCHES DEL BUEN RETIRO , DE PÍO BAROJA	106
BUDAPEST: EL ORO DEL DANUBIO , POR MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO	122
LA TETRALOGÍA DE BARENBOIM EN BERLÍN POR JOSÉ M. IRURZUN	134
JOKER Y EL CUENTO DEL GRIAL , POR RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS	146
EL ANILLO DE LA VERDAD , DE ROGER SCRUTON, POR JOSÉ LUIS VAREA	159
ÓPERA EN PANTALLA , DE JAUME RADIGALES E ISABEL VILLANUEVA BENITO, POR JOSÉ LUIS VAREA	160
MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DE 2019: LOHENGRIN , POR LUCAS FROM	162
NOVEDADES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS	164
ENTRE BASTIDORES	166
HOJAS POÉTICAS	169
MI EXPERIENCIA EN EL FESTIVAL DE BAYREUTH 2019 POR EDUARDO ALEMANY RAMADA	170
BAYREUTH: ÓPERA, HISTORIA, CULTURA... Y SORPRESAS, POR PABLO DÍAZ SÁNCHEZ	172
NUESTROS VIAJES MUSICALES	174
IMÁGENES PARA EL RECUERDO: ACTIVIDADES 2019	182

CARTA ABIERTA

Como viene siendo habitual en los últimos años por estas fechas, os enviamos el nuevo número de *Hojas Wagnerianas*. Y como también viene siendo habitual, me dirijo a vosotros con la intención de hacer una pequeña presentación de lo que contiene el nuevo número.

En esta ocasión, debo anunciar los cambios producidos en la Directiva de la Asociación y, como representante de la misma y en su nombre, os comunico lo siguiente:

- Alejandro Arráez deja el cargo de Tesorero y es nombrado por unanimidad Vicesecretario.
- José María Santo Tomás toma el relevo de Alejandro y es el nuevo Tesorero.

Todo ello con efecto desde el pasado 28 de octubre, fecha de la última Junta Directiva, donde se efectuaron los nombramientos mencionados.

Desde esta *Carta abierta*, y me atrevo a pronunciarme en nombre de todos vosotros, agradecemos a nuestro querido Alejandro el compromiso, dedicación y entusiasmo que ha derrochado durante estos años por la Asociación en general y por cada uno de nosotros en particular, mientras desempeñaba la no siempre fácil labor de Tesorero. También desde esta Carta abierta y en nombre de todos, dejo constancia del respeto y admiración que en todo momento le profesamos, con la convicción de que nunca superaremos la paciencia, cariño y atención que él nos ha dedicado.

Le deseamos lo mejor en su nuevo cargo y, por supuesto, a José María Santo Tomás, a quien, además de agradecerle haber aceptado el cargo de Tesorero, le deseamos también todo lo mejor, y a la vez le pedimos que se llene de paciencia y comprensión para llevar a buen fin, la no siempre reconocida función de Tesorero. Gracias, José María.

La siguiente novedad se refiere precisamente a este nuevo número de *Hojas Wagnerianas*, el número 23. Este año (al menos de momento), no se editará en papel como en anteriores ocasiones. Podríamos decir que nos sumamos a la modernidad y al cuidado del medio ambiente y que, en consecuencia, las recibiréis sólo en PDF, como señal de nuestra pequeña aportación al cuidado de los bosques. Quedaría muy ecológica la postura, pero no sería verdad. Nos vemos obligados a prescindir del placer de recibir el ejemplar impreso de *Hojas Wagnerianas* por falta de tesorería. Creo haber comentado en alguna de las últimas tertulias que la Asociación no ha recibido este año ninguna aportación

extra. Para poder mantener de la misma manera el número e interés de nuestras actividades habituales, nos hemos visto obligados a tomar esta decisión.

En compensación, este nuevo número, el 23 de *Hojas Wagnerianas*, en PDF, nos ha permitido incluir algunos temas extraordinarios por no tener límite en cantidad de páginas. Entre estos artículos, mencionamos «Heidegger sobre Wagner en una de sus lecciones sobre Nietzsche» y «Consideraciones estético-filosóficas con motivo de un viaje a Bayreuth», escritos por Juan Ignacio Álvarez Calderón, a quien damos las gracias por su colaboración y animamos a seguir participando.

Además de los artículos anteriormente mencionados, en este número contamos, como es costumbre, con nuestro admirado Arnoldo Liberman autor del texto de la conferencia que nos ofreció al comienzo de este año, «*El Oro del Rin: Dioses, Genio y Transgresión*». También sobre el Prólogo del *Anillo*, transcribimos la conferencia que Miguel Ángel González Barrio pronunció en el Museo del Romanticismo. Asimismo, incluimos la colaboración de Enrique Piñel López, a quien todos conocéis, que nos habló sobre «Wagner y la Política» en su amena e interesante tertulia. Sin olvidar la más reciente de nuestras tertulias, protagonizada por Cristina Alberdi y Encarnación Roca Trías: «La Justicia de la Voz». Tertulia esta última que nos enseñó a mirar la ópera bajo el prisma de la Ley y que dejó la puerta abierta para otras posibles tertulias bajo este mismo enfoque.

Igualmente interesantes son las transcripciones de varias publicaciones, entre las que se encuentran las críticas relativas a varias de las representaciones wagnerianas a las que hemos tenido la oportunidad de asistir. José Luis Varea, José María Irurzun y Miguel Ángel González Barrio, entre otros, han sido los encargados de acercarnos a estas transcripciones.

En última instancia, tampoco os podéis perder el artículo de Rafael Agustí Martínez-Arcos, «Joker y el Cuento del Grial». Una película triunfadora y que Rafael asocia magistralmente con el quizá más famoso tema wagneriano, el Grial. Te animo desde aquí, Rafael, a que compartas con nosotros tus diferentes puntos de vista sobre cualquier tema que despierte tu curiosidad.

La experiencia de nuestros becarios en el Festival de Bayreuth, los viajes musicales, imágenes para el recuerdo y entre bastidores, cierran este completo, ameno y diverso número 23 de *Hojas Wagnerianas*.

Un año más, y a modo de amplio resumen, tenéis en PDF lo que a lo largo de este año 2019 hemos compartido bajo la magia de cualquier acorde wagneriano. Os deseo feliz Navidad y un Año Nuevo lleno de buenos momentos.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

EL ORO DEL RIN

DIOSES, GENIO Y TRANSGRESIÓN

Arnoldo Liberman

Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno
el 10 de enero de 2019



CITAS

→ «Hay compositores, muy pocos, que han cambiado el curso de la historia de la música. Uno es Bach; el otro, Wagner».

Daniel Barenboim

→ «Comprender a Wagner equivale a determinar y descifrar la ambivalencia, no a instaurar una opinión unívoca allí donde ella es negada. Es estar siempre sobre la cuerda floja, sin tocar nunca el suelo firme en su comprensión completa».

Theodor Adorno

→ «Siempre he pensado que la música no es un paraíso aunque la música verdadera hable de la necesidad de mirar el mundo y poner el oído como si ese paraíso fuera posible».

Arnoldo Liberman

→ «El artista es fuerza incontrolable. Ningún ojo occidental, después de Van Gogh, puede mirar un ciprés sin advertir en él el comienzo de la llamada».

George Steiner

→ «Es bien sabido que Wagner era un ser humano despreciable, racista, antisemita, engreído, un mentiroso y aprovechado (casado

con Cósima, que era incluso más racista que él). ¿Pero, deberíamos por esto dejar de apreciar su música? Caravaggio era un camorrista y un asesino y no oigo que se quiera destruir sus pinturas».

David Karlin

A veces el libreto de Wagner no es fácil de comprender en toda su significación, quizá por su prosa a veces farragosa. Les doy un ejemplo ameno de ello. En 1942 la Staatsoper de Munich puso en escena *El oro del Rin*. En el primer ensayo con piano, al llegar a la escena en que Wotan y Loge bajan al Nibelheim para tender una trampa a Alberich y quedarse con el anillo, el enano suelta este impropio: «Muere, malvado (*Vergeh freveinder Gauch*). George Hann —el intérprete de Wotan de ese momento— interrumpe el ensayo y pregunta al traspunte: «¿Qué quiere decir *Gauch*? ¡No he oído nunca esta palabra!». Tras las debidas explicaciones continuó el ensayo. Wotan suelta su maldición: «Muere, malvado!» (*Vergeh freveinder Gauch*) y Alberich responde según el

libreto: «¿Qué dice?». Hann, rápido se dirige al traspunte y declara en tono triunfante: «¿Yes? Él tampoco sabe lo que es *Gauch*». Es que para Wagner *El oro del Rin* **no** se llama ópera sino drama musical, teniendo en cuenta que en griego «drama» quiere decir acción. No hay ni obertura en el sentido tradicional ni arias ni división en cuadros separados por interludios: solo música y un texto a veces difícil de seguir, de comprensión compleja, aun para un público experimentado. Desde el punto literario es un libreto habitado de disquisiciones filosóficas, una obra de teatro trascendente donde la música sirve para subrayar sentimientos e ideas y no acciones, y donde, como dice Bachelard (recordando a Gurnemanz), «en sus mil alvéolos el espacio conserva el tiempo comprimido». Todos los personajes son mitológicos y a medida que el *Anillo* avanza se van transformando en humanos.

Por lo tanto quien se enfrente a esta experiencia debe saber antes, un poquito por lo menos, del arte griego, del sentido místico del arte cristiano, del clasicismo renacentista y sobre todo del romanticismo. Se trata de un teatro de pasiones, elevadas o ruines, pero siempre profundas. Y en un creador que en lugar de repetir códigos conocidos inventa nuevas formas de acceso a la realidad (incluidos desde su vertiente musical al texto, que deja de ser un mero pretexto para la música), Wagner

crea, digo, un proceso que se inicia –simplemente para darle un comienzo– en el *acorde de Tristán* y finaliza en la Segunda Escuela de Viena y su particular expresionismo que recorre el sendero que va de la disolución y el desmantelamiento de la tonalidad hasta ese *Parsifal* que semeja el gran vientre disparador del siglo XX. Ese pentagrama wagneriano que se extiende desde las citas musicales de la liturgia cristiana, la música barroca eclesiástica, los coros que despuntan ya en Giovanni Pierluigi da Palestrina y culminan en el final de *Parsifal*.

Wagner nos enseña algo sustancial: el estremecimiento del ser humano ante la realidad, a veces numinosa, a veces enigmática, **no** debe confiarse a la rigidez de las instituciones y sus falsos ritos envolviendo la aridez de unos dogmas estériles sino al corazón humano, donde se expresa la verdad más inexpresable. Por eso para participar de la liturgia wagneriana hay que admitir lo inconmensurable y salirse del tiempo ordinario para arrojarse en un tiempo que podríamos llamar místico, es decir un mensaje que habla a cada presente, un presente eterno, cualesquiera sean los obstáculos o ciertos naufragios que matizan la búsqueda y el encuentro. Strauss comprendió todo esto y por ello quiso dar respuesta a ese límite complejo y luminoso que une y separa la poesía de la música buscando la fuerza dramática sin convertir a una en servidora de la otra.

Esta cita, por fin, es un homenaje a Francisca Aguirre, Premio Nacional de las Letras 2018:

→ «Algunas tardes, cuando siento que todo
[me abandona,
cuando apoyo la frente en los cristales
mientras pasan las nubes por el cielo
oigo la voz de Dios sonando entre la música.
Oigo a Dios que se queja y que pregunta
quién ha puesto en sus labios tanta infamia.
El pobre Dios y yo escuchamos música
mientras llegan las sombras sin respuestas».

Deseo, antes, comentarles una anécdota del filósofo cristiano Gabriel Marcel, quien amaba la música por encima de todo, cuando en una charla con físicos y ante una pregunta imposible, respondió: «No sabría contestarle pero si tuviera un piano quizá podría decírselo».

Y por fin, algo que se tiende a olvidar con frecuencia y que es de una importancia esencial para los seres que piensan sin prejuicios. Son palabras de Theodor Herzl, autor de *El Estado Judío*, que dio nacimiento al actual Estado de Israel y que propuso que el *Coro de los peregrinos* de *Tannhäuser*, o su obertura, fueran el himno del futuro estado judío. Dijo Herzl:

→ «Enrique Heine nos dice que oyó el batir de las alas de un águila sobre su cabeza cuando escribió sus versos. Yo también creo que oí un aleteo de dichas alas mientras escribí *El Estado Judío*. Trabajé en él todos los días hasta el punto del agotamiento total. Mi única compensación era escuchar la música de Wagner en la noche, sobre todo *Tannhäuser*. Solo en

las noches que no escuchaba Wagner me ponía a dudar sobre la verdad de mis ideas».

Una aclaración previa. Supongo que la mayoría o todos vosotros conocéis *El oro del Rin* como también la *Tetralogía* completa de *El anillo del Nibelungo*. Por eso en varios momentos hablaré como si estuviéramos entre cofrades o entre seres que tienen un igual conocimiento válido y suficiente, es decir, con cierta complicidad (aunque, naturalmente, explicaré lo que creo que deba o pueda explicar). Gracias.

EL ORO DEL RIN: DIOSES, GENIO Y TRANSGRESIÓN

Comienzo con palabras de Erda a Wotan (Erda, *La canción de la Tierra*, que decía Gustav Mahler) que dan la pauta del desarrollo de esta conferencia:

→ «¡Escucha! ¡Escucha! ¡Escucha!
¡Todo lo que es... acaba!
Un día sombrío
amanecerá para los dioses...:
¡te lo aconsejo, evita el anillo!».

Quiero aclararles que voy a desarrollar esta conferencia por **identificación**, como dicen los psicoanalistas, es decir, como si fuera Wagner mismo quien la tuviera que decir y en un contexto **intemporal** (todas las mitologías tienen en común la ausencia del tiempo: la *Tetralogía* es una fábula sobre la naturaleza humana con un valor universal e intemporal y te arrastra a algo primordial, la eternidad y las

fuerzas elementales que empujan) y en este caso yo me transformaré en él: es decir, hablará Wagner en brochazos, no como un texto absolutamente orgánico y cerrado, como una sucesión que configura un relato, sino como islotes incrustados en la trama aunque creo que con una secreta y subterránea coherencia. Wagner mismo dice que componiendo él es de una continuidad absoluta, que Nietzsche llamó «melodía infinita». *El oro del Rin* por ejemplo son dos horas y media de música continua sin un solo segundo de silencio a lo que se suma la indeterminación tonal, la amplia libertad con la que Wagner usa las disonancias. Los acordes consonantes son raros en el *Anillo* y tanto en él como en *Tristán* los acordes disonantes son reconocidos mundialmente como hitos en el camino hacia la ruptura revolucionaria de Arnold Schönberg con la negación de la consonancia como principio organizador en la música. Pero Wagner hablando no tiene línea continua sino un salpicado de expresiones y vacíos desgajados en fragmentos espontáneos y sorprendentes que, más allá de los detalles, aspira a que tengan un magnetismo sobrecogedor.

Y hablaré (yo, Wagner, digo) del pasado, del presente y del futuro, de lo que vivimos antes de mí y lo que vivimos después de mí, y sobre todo considerando que vosotros sabéis de la *Tetralogía* lo suficiente. El *quid* de la cuestión es que las cosas sueñen

con nosotros y al final no se sepa si somos nosotros quienes soñamos con el Wagner que sueña o es Wagner quien sueña con nosotros. Me imagino que Wagner –he tratado de ponerme en su lugar, reitero, intentando ocupar ese espacio destacado donde un propósito de objetividad destaque en el lugar reservado al amor y al entusiasmo (no sé si ustedes saben que «entusiasmo» etimológicamente es «dios»)–, Wagner, digo, desde su pasión, desde su sensación de ser un elegido, formularía estas palabras o más o menos aproximadas bajo el lema de que no hay contemporaneidad sin él, justamente porque Wagner es un mito, es decir una lección, un intento global de explicación de la existencia, un universo siempre posible de nuevas significaciones, y por eso su concepción del arte como un todo, unión de música, drama, plástica, filosofía, psicología, cuestiones sociales y morales, en fin, leyenda y mitología, sobrepasa todo lo que podía concebir el siglo XIX que en muchos aspectos le quedaba pequeño.

Tampoco fue comprendido totalmente en el siglo XX y hubo quien lo utilizó de manera fragmentaria, errónea y hasta siniestra. Hoy está más vigente que nunca porque un poeta (así él se llamaba a sí mismo) repite a Platón: «Nosotros los poetas no podemos ser sabios ni dignos porque ¿cómo podría ser un educador cuando se posee una tendencia innata,

natural e irreversible hacia el abismo?». La humanidad no lo ha terminado de comprender, o, por lo menos, los poderosos de la Tierra. El oro (del color que sea) sigue siendo –a través de tremendos intereses económicos de los estados armamentistas y de la lucha por el poder– el oneroso incentivo esencial de la vida y quizá la causa futura de un desastre nuclear donde la destrucción del Walhalla será un cuento de niños si no encontramos el piano de Gabriel Marcel, es decir, a través del arte la posibilidad de resistir a la destrucción o al deterioro.

Wagner, que originalmente fue revolución, hoy es tradición, como sucede con Picasso, con Schönberg o con Franz Kafka: transformó el balbuceo del **mito** en un cuerpo orgánico de muros sólidos y significativos, y con una actitud que diferencia bien el exhibicionismo narcisista (Wagner era muy narciso) de lo que se podría llamar –como dice Antonio Muñoz Molina– «impudor verdadero», porque este segundo exige un esfuerzo extra de honradez que no es habitual.

La historia de los orígenes presentada bajo la forma de símbolos, tal y como la encontramos en la mitología de todas las épocas, es simplemente la tentativa en la que se sitúa la conciencia humana y donde se sitúa Wagner. Si no hay respuesta aceptable sobre el origen del mundo (y el pensamiento secular no lo es), el hombre siente la necesidad de dar una réplica aunque para ello deba abastecerse de divini-

dades amenazantes o demoníacas, luminosas o aciagas, representaciones imaginarias de los poderes de la vida y la muerte, arquetipos de energías cósmicas y psíquicas al mismo tiempo. Frente a sus limitaciones, el ser humano encuentra en el **mito** un pasaporte a sus interrogantes y a ciertas réplicas. Y esas respuestas Wagner habrá de buscarlas en los claro-oscuros del Rin, en las tinieblas del Nibelheim o en el sol que baña el Walhalla. Loge mira hacia arriba cuando los dioses se encaminan a través del arco iris a su palacio supuestamente inexpugnable, mientras Wotan mira hacia abajo para reconquistar el oro robado en las oscuridades del país de los nibelungos.

La corriente del río brilla con áureo fulgor, hasta que aparece Alberich, quien inaugura el deseo sexual –estimulado por las ninfas– y que al fracasar en su deseo se inclina por el ansia de poder. Piensa que el poder del oro le brindará como corolario la sexualidad satisfecha. Es preciso señalar que Alberich es ridiculizado por las hijas del Rin sin ninguna piedad, con tal nivel de crueldad, que su única salida es convertirse en un monstruo criminal. Estamos ante el origen mismo de la psicopatía, porque desde el punto de vista psicoanalítico el psicópata es el emergente de un mundo sin amor, aquello que él reclama de las ninfas. El psicópata –dice Freud– es un emergente del déficit de amor.

En un instante será Wagner quien hable. Es su palabra la que desde

ahora prevalecerá. Porque, como le decía a Clara, nuestra presidenta, allá en Berlín, es la palabra lo más exacta posible la verdadera comunicadora de sentimientos y emociones, y si es cierto que muchas veces vale más una imagen que cien palabras (como lo demuestra Schönberg en *Moisés y Aarón*), yo pienso que la destrucción de una palabra es más peligrosa que la de cien imágenes, porque sin ella, la palabra, deja de existir, sería una catástrofe humanitaria mucho mayor que la de cien imágenes.

En todo caso la música del *Oro* hace mofa del drama de los dioses y refleja notablemente la memez de ensoberbecidos seres que creen que la inmortalidad es sobornable. Loge sonreirá enigmáticamente (en algunas puestas en escena incluso se hace cómplice del operómano) burlándose de los dioses cuando cruzan solemnemente –al final de la jornada– el arco iris que los lleva al Walhalla hasta su desaparición en la última jornada de la *Tetralogía*. Desde este punto final en adelante, Wagner comienza su auténtica andadura por los ritos más destacados de la fe cristiana, porque desde su verdadero inicio, desde la *Balada de Senta* hasta las Nornas de *El ocaso de los dioses* o los relatos de Gurnemanz y Kundry en *Parsifal*, todo parece explicarse, visible o subyacentemente, a través de la conciencia cristiana de Wagner, camino que aún estamos transitando. Desde ahora habla, pues, Wagner.



Todos, vosotros, yo, somos protagonistas de la vida, de este sendero curioso y enigmático que nos ha tocado transitar. Ninguno, ni vosotros ni yo, sabemos a ciencia cierta el significado y el sentido del nacimiento del mundo y no nos corresponde decir ni la primera ni la última palabra porque solo entrevemos, no vemos, aunque sí sabemos –seamos creyentes o no– que algo de religiosidad, de exaltación religiosa, se manifiesta en ese aquí y ahora que no tiene límites.

A pesar de todos los avances logrados en el conocimiento en los últimos siglos todavía hay muchos profundos misterios que siguen esperando que los resolvamos. Cosas que **no** sabemos. Lo que sabemos que **no** sabemos supera a lo que sabemos que sabemos. Y esas cosas que **no** sabemos impulsan más nuestra ambición de saber. Gracias a las preguntas que **no** sabemos aún contestar (o que **no** sabremos nunca) está la inquietud o la necesidad de dar alguna respuesta que, provisional o definitiva, nos ayude a seguir avanzando.

Porque frente a estos enigmas nos quedan dos caminos: la vieja receta del *carpe diem*, disfrute ahora, pague después; o afrontar el misterio para, incursionando en él, darle una explicación sin reglas ni recetas previas. Mi *Tetralogía* es un intento de ello, imaginar un diagrama que nos explique el origen de los interrogantes. Porque desde *Arte y Revolución*, de 1849 y *Ópera y drama*, de 1851, mi objetivo único era crear la *Obra de Arte del Porvenir*, una forma de expresión artística completa, un *Drama Musical* que permita la

expresión más amplia y válida de los sentimientos humanos y, a su través, estimular la sensibilidad de mi prójimo y elevarlo hasta su previsible grandeza. Para lograrlo me he valido del **mito**, ese espacio donde lo no conocido y lo más intrigante fascinan con su ropaje de imaginación; el **mito**, que con su base religiosa asentada en el tiempo y la memoria colectiva, me permite una más profunda y trascendente expresión de mi propio mundo interior, facilita mi tentación adanista.

El período más concretamente revolucionario de mi vida fue en Dresden en 1849 y el libreto de *El Oro del Rin* lo acabé en 1852. Después tardé más de 25 años en finalizar la *Tetralogía*.

Podría decirlo así: está lo conocido sabido, o sea las cosas que sabemos que conocemos. También sabemos que está lo desconocido sabido, es decir las cosas que sabemos que **no** conocemos. Pero está también lo desconocido **no** sabido, que son las cosas que no sabemos que desconocemos. Slavoj Zizek, el filósofo y psicoanalista esloveno, dice que estas últimas son posiblemente las más peligrosas: el mundo de los enigmas, las ideas reprimidas, el subconsciente de Freud, los espejismos de Dios.

Nuestros antepasados consideraban ciertos misterios como obra de los dioses. Cuando la ciencia explicó algunos de esos fenómenos, algunos dioses se retiraron. A mí **no** me interesan tanto las cosas que ahora **no** sabemos como las que por su propia naturaleza **nunca** sabremos. Las cosas que siempre seguirán siendo trascendentes. En todo caso inicial-

mente pongo esas cosas en la *Tetralogía* en manos de los dioses hasta el nacimiento de lo que mi querido amigo-enemigo Friedrich Nietzsche llamó «el Hombre Nuevo». Escribí en una carta a mi amigo Roeckel

→ «Hace usted mal en desafiarme a que lo diga con palabras. Debe usted comprender que hay algunas cosas que se realizan y que no se pueden expresar con palabras».

Una inflexible e inexorable madurez me ha impuesto un mundo sin paraíso y una lucidez sin magia. La música insiste en elevarme a un más allá de mí mismo (creo ciertamente que nadie podría hacer lo que yo hago, aunque vivir más allá del bien y del mal es algo que se topa con una invencible resistencia), la música, digo, consigue habitarme y hacerme olvidar que somos muerte, que junto a la luz está la oscuridad y que junto a la elevación está la caída, que el claro-oscuro es el auténtico color de nuestra existencia. Recuerden el diálogo de Dante con Virgilio: «¿Cómo es posible que seas?» «Porque yo soy más que yo». Cuando Cioran habla de música dice: «Oigo la vida. De ahí arrancan todas las revelaciones».

No es posible creer en *El anillo del Nibelungo* simplemente porque demos una explicación suficiente del enigma del mundo: para ello es necesario vivir una Revelación, una voz trascendente, y no la simple afirmación como si se tratara de una pedestre hipótesis científica o, como en el caso de la diosa Fricka, reducir la complejidad de los sentimientos a normas rígidas y simplistas basadas en una moral

rigurosa como si en la vida dos más dos fueran siempre cuatro. Recuerdo en este momento a un gran escritor argentino, Roberto Arlt, que decía: «Yo sé que dos más dos son cuatro. ¡Pero qué rabia me da!».

La actividad creadora constituye un enigma tan insoluble como el de la vida. Sus procesos impregnan de manera tan íntima la totalidad de la existencia que en su comienzo y final coinciden con los de la vida del ser humano. La sombra de mi obra no finaliza en el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy ni en los *Gurrelieder* de Schönberg, sino que se extiende a algunas de las mentes musicales más eximias del período 1860-1940: Liszt, César Franck, Bruckner, Mahler, Hugo Wolf, Chabrier, Scriabin, Richard Strauss, Camille Saint-Saëns, Ernest Chausson, todos han sido de un modo u otro mis discípulos. Por eso he sido llamado el Cagliostro, el brujo, pero yo creo que debería llamárseme el rey, el sacerdote, el mesías, el maestro de un nuevo culto.

Como dice Duhamel, he forjado de magia a muchas generaciones, una alquimia irreversible e inexorable. Mi concepción de mi propia felicidad está completamente identificada con ese objetivo. El ser humano se define en esta síntesis del *Ulises* de Joyce:

→ «Más noble que la vida es la piedad de su corazón, más noble que la muerte es la libertad de su pensamiento. Y el amor, no la razón, es más fuerte que la muerte».

Siempre lo digo: la única legalidad humana válida es la que se basa en el lenguaje del corazón. Y si hay fuerzas incontrolables que esca-

pan a la existencia solo la ley del corazón puede darles un sentido. A lo que agregó que cuando olvidamos el grado de religiosidad que se expresa en las grandes preguntas del ser humano, empobrecemos nuestra existencia.

También es fundamental saber que las respuestas a los grandes interrogantes nunca son monosílabos. ¿Conocéis vosotros algo más inútil e indescifrable que una corchea? Sucede que un gran compositor la coge y hace de ella una turbación del alma. Con ella construye un espacio sagrado, verdadero, quizá inédito, o, como lo llama Rilke, «un asalto al cielo».

En esa lucha denodada buscando la verdad he estado dispuesto a dejar la piel en el campo de batalla y me he negado siempre a renunciar a mis pasiones, donde, naturalmente, la música ocupa el primer lugar. Debemos someter la realidad desde nuestro empecinamiento, empeñarnos en dibujar la corchea inédita, bucear en nuestro mundo subyacente hasta alcanzar ese pentagrama que me diga, la imagen que convenza, y muchas veces somos derrotados en nuestra inquietud pero sabemos, otras muchas veces, que una derrota tiene más dignidad que una victoria porque hay derrotas que se ganan.

Son justamente las fuerzas ocultas que habitan nuestro mundo interno, la caverna siempre generosa de nuestro inconsciente, las que nos darán la fuerza de la trascendencia. Y cuando todo gesto se transforma en ambiguo, todo entendimiento en un malentendido, cuando las palabras pronunciadas duelen

y las que se callan aún más, cuando el deseo de abrirse se transforma en reclusión hasta acabar enmudeciendo, es allí donde debemos insistir con toda nuestra fuerza para hacer del mundo y del vínculo humano algo habitable y digno. Es allí donde, aceptando la ambivalencia de la vida, debemos construir un mundo distinto. Sabemos bien que la ambivalencia actúa —como dice Argulló— en los intersticios de la moral, en el claroscuro de las creencias y por eso el motivo del doble se ha alojado tantas veces en nuestra cultura, esa bella oscuridad que atrae a los seres humanos irresistiblemente.

Además, yo nunca me he sentido un rehén de mis propios conceptos. Cuando debí cambiarlos, así lo hice, pensando en el bien de mi obra. Piensen en Alberich y Wotan, su similitud. Ambos cometen los mismos pecados: ambos atentan contra la naturaleza al obtener sus objetos mágicos amputando a la naturaleza (esta tesis está defendida inmejorablemente por Angel Fernando Mayo) y ambos atentan contra el amor: Wotan casi vende a Freia, luego sacrifica a su hijo, y finalmente condena a su hija Brunhilde). La única diferencia existente entre ellos es que Alberich lo hace en nombre del egoísmo y a cara descubierta y Wotan enarbola nobles ideales (la justicia, la supervivencia del orden creado) para justificar sus actos. Ese dualismo entre dos enemigos vuelve a probar una vez más la esencial unidad y la dependencia mutua que los vincula, como sucede también con Titirel y Klingsor en *Parsifal*. Titirel expulsa a Klingsor por no poder reprimir su deseo sexual y

condena a su hijo Amfortas por haber amado. Parsifal —otro de los personajes que amo— expresa su compasión, como le dije a Mathilde en una carta:

→ «No se trata de que otra persona sufra sino más bien de lo que soy capaz de sufrir a causa de su sufrimiento. Pues Parsifal siente el dolor de Amfortas como suyo propio: *¡La herida, la herida!; Me arde en un costado! ¡Vi sangrar la herida: ahora sangra en mí!*».

Es la misma compasión de Senta, de Elisabeth, de Sieglinde, de Isolda, la unidad *eros/caritas*: el principio más irrenunciable de mi dramaturgia. Escribí a Mathilde:

→ «La compasión humana tiene la potencialidad de redimir el mundo pero, por decirlo así, permanece sin desarrollarse y aún más, la humanidad parece negar deliberadamente su facultad de compasión y este hecho hace para mí del hombre una fuente de disgusto que reduce mi propia compasión hacia él».

Como ustedes saben yo no solo compuse la música sino los libretos, la escenografía, la puesta en escena, todos los matices de mi búsqueda y por ello me llamaron «megalómano». Sé perfectamente que hay gente que me adora y gente que me odia. Siempre respondí con una frase de Stendhal:

→ «Feliz aquel que tiene por oficio su propia pasión».

Yo di vida a la pasión humana de crear un ámbito de sentido que trasciende las limita-

ciones del tiempo y el espacio y nos conecta con ese mundo interior que palpita detrás de la pregunta fundamental de la existencia: ¿quién soy yo?, y quizá esta otra: ¿qué sentido tiene la vida? Porque si se trata de buscar los términos adecuados para hablar de música es inexorable habitar el misterio, utilizar el lenguaje de una manera que —¡vaya pretensión!— trascienda lo real y sea más real que lo real. En mi adolescencia escribí mi epitafio:

→ «Aquí yace Wagner, que llegó a la nada.
Ni tan siquiera lo condecoró la Orden
[más miserable.
No pudo ni sacar a un perro de atrás de
[la estufa,
ni tampoco obtener algo equivalente
a un doctorado universitario».

No creía en mí, hasta que llegué a convencerme que —como Beethoven— solo tenía sentido hacer cosas, poner en corcheas lo que me asediaba, decir de nuestra propia humanidad, instalar en el mundo una nueva voz y una nueva mirada en la música en la que yo creía. Y finalmente me convencí de que la compasión era condición insalvable para cambiar la suerte del mundo. Por eso no vacilé en ir contracorriente: asumir mis propias turbulencias y escribí esta cuarteta:

→ «En el maravilloso mes de mayo
Richard Wagner salió del huevo.
Casi todos los que lo aman
desearían que no hubiera salido».

Se preguntarán por qué invertí en *Parsifal* —ese evangelio para wagnerianos, como lo llaman algunos— y lo transformé en una eu-

caristía invertida, ya que en lugar de transformarse el pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo, sucede lo contrario con la sangre de Cristo contenida en el Grial. ¿Saben por qué? Porque no se trata de una misa católica sino de un perfil wagneriano (Cósima misma, fervorosa católica, se convirtió al protestantismo en contra de la opinión de su padre y para complacerme a mí).

Como los dioses de *El oro del Rin* no decidí preguntar —como hacen los seres humanos— sino actuar. Un ser humano que no se interroga no es un ser humano. Un dios que se interroga no es un dios. Siegfried —que es un ser mitológico soberbio— nunca se interroga a sí mismo.

La sustancia de un ser humano son las preguntas; las de un dios, las certezas (aunque luego veremos que en Wotan esto no es tan riguroso). Cuando leemos el *Quijote* somos conscientes de que Dulcinea del Toboso es, en realidad, Aldonza Lorenzo, y el yelmo es simplemente un orinal. Pero el mundo no está completo ni es verdadero si no se va en busca de ese yelmo hechizado y esa beldad luminosa. Por ello esas inquietantes y nostálgicas palabras de Sancho cuando el Caballero de la Triste Figura muere: «¿Y ahora qué va a ser de mí?». Solo podemos acceder a las cosas de una manera fecunda si el Quijote no deja solo a Sancho. De ahí la necesidad de no solo tener raíces sino alas. Gustav Mahler decía lo mismo ante mi muerte.

Se trata de problematizar aquello que de alguna manera dábamos por supuesto, sobre

todo si lo supuesto está habitado muchas veces por la majadería y el disparate. Por ejemplo, aquí mismo, en España, un gobierno regional ha considerado hace pocos días el amor como una idea rancia. ¿Se puede ser más regresivo y más mastuerzo, memo o mentecato? Son aquellos que creen más en el pecado que en la gracia. Son aquellos que tienen impedido pensar la posibilidad de que Kundry sea la esposa de Parsifal y que de esa unión nazca Lohengrin.

Y la gracia es el amor, ¿caso somos otra cosa?, aquel que no debe tener fronteras, ni siquiera las del adulterio y el incesto o la presencia de lo femenino y masculino unidos en una misma persona como en Parsifal, naturalmente todo determinado por el grado de autenticidad de los sentimientos y por los límites normativos y presentes de la conducta humana. Como vosotros sabéis, en el hinduismo y en el budismo el sexo no es pecado, a diferencia de las doctrinas judeo-cristianas. En ellos me basé en este aspecto para la *Tetralogía*.

Como decía un amigo de mi adolescencia: que Senta tenga novio pero se vaya con el Holandés, no pasa nada; que Tannhäuser esté entre Venus y Elizabeth, no pasa nada; que los hermanos welsungos se acuesten, vale; que Siegmund se vaya con su tía Brunhilde, lo mismo, y así hasta llegar a Kundry que trata de seducir a Parsifal, lo besa eróticamente diciéndole que es beso de madre en el momento en que Parsifal —ustedes lo deben haber vivido muchas veces— invoca la herida

de Amfortas en un acto amoroso de compasión. Dirá Kundry:

→ «Quien un día la vida te concedió
y vencer pudo la locura y la muerte
hoy te trae de aquella madre
el último don:
¡el primer beso de amor!».

Soy un anti-racionalista si se quiere hacer de la Razón un dios. Prefiero dejarme asistir por los estremecimientos de la emoción y en eso soy un romántico, seguramente esa es una de las razones por las cuales escribí más de 10.000 cartas en mi vida: necesitaba mostrar lo que soy. Vosotros sabéis bien que —según Rilke— la fama es la suma de un conjunto de malentendidos ante el desafío que siempre plantea la creación.

Una vez, otro de mis amigos-enemigos, Mario Vargas Llosa, escribió que mi música quizá nos acerque más al diablo y al infierno que a Dios y el cielo, pero gracias a ella salimos de la vida cotidiana a través de una revelación y una catarsis y supo reconocer que el *Anillo* fue una de las más ambiciosas empresas artísticas que ha conocido la Humanidad. Una empresa que exalta la convicción de que solo el arte da vida y vigencia a unos dioses y de un más allá tan frágiles, vulnerables y confusos como los mismos seres humanos.

Wotan es un dios humano, un dios sometido incesantemente a interrogarse sobre el bien y el mal. Sus diferencias con Alberich no son muchas aunque sí elocuentes: Alberich persigue fines egoístas pero tiene al menos la sinceridad —y en eso nos recuerda al

Mercader de Venecia de Shakespeare— de aceptar lúcidamente su precio: la renuncia al amor. Su pasión se vuelve con avidez y lleno de rencor concentrado hacia el oro porque — como es evidente— ¿qué le queda a ese pobre infeliz a quien se le ha negado el amor otra cosa que robar aquello que quizá lo dé? Para las ninfas Alberich es algo repulsivo para su sentido de la belleza, para su romántica concepción del heroísmo: es un tipo deforme, desgarrado, lleno de concupiscencia, ridículo, pero al que hacen creer —humillándolo— que alguna de ellas es capaz de entregarse, aunque al instante siguiente se burle atrocemente de él en un juego de vaivenes siniestro y humillante. Wotan, por el contrario, oculta y disimula sus deseos de poder a través de coartadas morales (de ahí sus momentos de hipocresía esencial) aunque finalmente evolucione hacia anhelos más redentores. Hemos necesitado muchos siglos para comprender que nuestra vida psíquica hunde sus raíces en la confrontación entre el instinto y la moral, el inconsciente y la razón, los sueños y las ideas, la imaginación y la palabra.

También sé que soy muy locuaz. Mi primera mujer, Minna, me decía que padezco de «garrulería persuasiva», pero nunca supe si eso quería decir que era un verborreico descontrolado o un charlatán convincente. Sí es cierto que mis pensamientos surgen como islotes. No soy un ser necesariamente lineal sino arbóreo. La fecundidad de mi pensamiento depende de la lucidez del tejido espontáneo que tiene como sustancia primordial que no aspiro a decir verdades absolutas

sino mi verdad, porque ya he aprendido que la verdad no es un sustrato inconvencible e intocable sino aquello que nace auténticamente de nuestras vísceras.

Alguna vez, alguien (creo que fue María Alfaro) me describió como un Tristán para muchas Isoldas. Si para Schopenhauer el dolor gobierna el mundo porque nuestros deseos más hondos quedan siempre insatisfechos, para mí —que creo en la redención por el amor— siempre mantengo la expectativa de un cambio y, en última instancia, de nuestra salvación por el arte. Cuando Isolda dice aquellas palabras definitivas, sabe que en realidad el siervo del amor soy yo:

→ «Me lleve adonde me lleve,
acabe la obra como la acabe,
resérveme lo que me reserve,
condúzcame adonde me conduzca,
en sierva suya me he convertido».

Escribí en *Religión y Arte* en 1880:

→ «Se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa, está reservado al arte el salvar el núcleo sustancial penetrando los símbolos míticos, la verdad ideal que en ellos se esconde».

Aquí abandono el dogma por una auténtica emoción religiosa, transformando el rito en una experiencia estética última. Por eso he vivido el **mito** como sustancial a mi creación e insistiré en ello. Quiero que mis oyentes puedan mirar el mito desde sus distintos rostros, desde sus diferentes acepciones, incluso como la base religiosa asentada a través del

tiempo en la memoria colectiva de un pueblo. Y para ello les remito a unas palabras de mi amigo Christian Thielemann:

→ «El mito no se puede politizar. Ha sido siempre el gran malentendido. Una elección de *tempo* en *Los maestros cantores de Nüremberg* no tiene nada que ver con la política. Se hace por el bien de la obra. Por eso nunca puede ser dañino ningún mito».

Thielemann —adorado o denostado como sucede conmigo— sabe lo que dice. No se trata como fórmula de felicidad vivir sin desear (como lo expresa Schopenhauer, que teme al deseo infinito) sino de amar hasta lo definitivo haciendo del deseo el motor de nuestra conducta. Una sociedad válida no debe renunciar a la búsqueda de su palabra original porque se arriesga de olvidarse de sí misma y esa palabra original —como también lo verán en mi alumno Richard Strauss— es una cuestión de ritmo musical (como en *Capriccio*), de esa interna musicalidad que nace de lo más íntimo del ser, ese trenzado de música y poesía que lo hace insustituible, se trata de convertir la «música callada» en «soledad sonora».

El poeta, yo lo soy, encuentra en el músico, también lo soy, el pasaporte para ir a un más allá de todo lo imaginable. Yo no soy un misántropo irredento como Schopenhauer, sino un poeta que quiere rescatar la primavera de la «gélida noche del mundo». Por eso gesté *Tristán e Isolda*, el poema de amor musical más conmovedor de la historia del arte.

Cuando en la *Tetralogía*, el oro regresa al lecho del Rin gracias al sacrificio de Brunhilde, el mundo readquiere su posibilidad de renacimiento. El amor incondicional de una mujer, su sentido de la compasión, es lo que le da al mundo en su catástrofe la alternativa del restablecimiento de un orden natural. Mi convicción de que música y poesía son hermanos siameses —como Siegmund y Sieglinde— identifica toda mi producción. Recuerden esa hermosísima novela de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio* —una de las obras más notables de la creación literaria— que está compuesta de cuatro secciones, cada una representando el movimiento de un cuarteto. Pura música.

Lo decía Richard Strauss:

→ «Nuestro arte es expresivo y una obra musical que no tenga ningún contenido poético que comunicarme es para mí cualquier cosa menos música. Naturalmente se trata de un contenido que solo puede ser representado por sonidos».

Yo, Richard Wagner, aprendí más que con Schopenhauer (al que llamaban «el gruñón de Frankfurt», el filósofo más pesimista de la historia, «para evitar el dolor hay que evitar el deseo», «el mundo es un asco, la vida es absurda y la felicidad no existe», ¿estaba borracho cuando dijo eso? Quizá Wotan es un personaje que se relaciona con esa borrachera), más que con él, digo, con Feuerbach (a quien dediqué *La obra de arte del futuro* y a quien debo realmente la influencia de su teoría, que más que una afirmación del ateísmo

o una negación de la existencia de Dios, es una defensa de la dignidad y de la libertad humana.

Escribirá Feuerbach:

→ «Dios no es más que un mito en el que se expresan las aspiraciones de la conciencia humana: el que no tiene deseos, no tiene dios».

Él es un representante de la Ilustración con raíces religiosas y coincidiré con él aunque sé bien que Dios es mucho más que un mito, como coincidiré con Kierkegaard, con Nietzsche (pese a que terminó diciendo que yo soy una «enfermedad» y quizá lo sea, por el contagio casi tóxico que despierto y el éxtasis que produce mi música) y, si ustedes lo permiten, con Don Miguel de Unamuno, porque siempre di preeminencia a la vida creadora. Además supe de la significación filosófica del amor a través de Feuerbach y de él hasta Rosenzweig, el padre de los filósofos judíos, quien sostenía que la fe y el saber no debían aislarse pues se dan conjuntamente en el ser humano.

La fe no puede surgir únicamente del saber (comprender la fe de los otros no me convierte automáticamente en creyente), así el saber no puede brotar meramente de la fe (hay contenidos de la fe que no se pueden traducir en términos de saber). Por eso las religiones no deben ser solamente criticadas sino comprendidas, y hubo otros pensadores que influyeron en ello: Martín Buber y Emmanuel Lévinas. De ellos mucho aprendieron quienes me defienden, aquellos que saben —como lo

dijo hermosamente Shimon Péres—que en la vida dos es más que dos y uno es menos que uno.

En la *Tetralogía* —cuyo libreto escribí enteramente— tuve la osadía de usar sin hesitar la *aliteración*, es decir la reiteración o repetición de sonidos semejantes a un texto literario, un instrumento admirable y de gran fuerza expresiva para unir el ritmo musical al literario, una especie de melodía de las palabras, una necesidad de fundar el drama sobre el **mito** a través de un nuevo lenguaje poético basado en lo que se llama la aliteración sistemática y en la constitución de una tupida red de motivos poético-musicales; prescindí de la estructura tradicional de la poesía reemplazando rimas ordinarias por rimas exclusivas, en las que numerosas sílabas fuertes comienzan con la misma consonante. Por consiguiente las sílabas ya no siguen el verso sino el sentido del poema.

Un buen ejemplo es Alberich cuando dice: «¡Fango, escuálido / liso y resbaladizo /! ¡Cómo me hace resbalar!». Es decir, buscar el efecto sonoro producido por la repetición consecutiva de un mismo fonema o de fonemas similares. Por ejemplo, les cito el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz: «Un no sé qué que queda balbuciendo», donde el «que» hace de aliteración. Otro ejemplo: «Mi mamá me mima», del acervo popular o «A las aladas almas de las rosas», de Miguel Hernández o el «Caminante, no hay camino, se hace camino al andar», de nuestro querido Don Antonio Machado. La *aliteración* es, pues, hacer música con la palabra, repetir el

vocablo buscando su significado sonoro y musical, a lo que sumo un extraordinario colorido orquestal.

El plan de Wotan de redimir el mundo fracasa. Es allí donde cualquier vestigio de optimismo termina por desaparecer. Wotan simplemente se aparta y se limita a ser un espectador. Comprende que la desaparición de lo existente y el crepúsculo de los dioses es el único camino posible para purgar la culpa. La raza divina, otrora eterna, sucumbirá (hasta aquí Schopenhauer, a lo que se suma que el camino del oro o el anillo es regresar a su lugar original. ¿Para qué? Para que la historia pueda empezar de nuevo y esto ya es Nietzsche), pero lo he mejorado de manera sustancial al asumir la idea de la redención por el amor y la compasión, esa posibilidad de superar la herida de Amfortas. He cristianizado mi búsqueda.

Años más tarde, Vladimir Jánkelévitch dictaminará que «la piedad es la forma superior de la inteligencia» y a lo que yo agregaría que es *la fuerza de la vida*.

Borges dijo alguna vez:

→ «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es».

Yo aprendí a ser quien soy. En una carta de Theodor Fondane me describen así:

→ «Wagner es en todo Wotan: quiere tener dinero y poder pero sin renunciar al amor y engaña constantemente a todos con este objetivo».

Aunque es cierto que yo soy Wotan, no soy esencialmente como me define Fondane : mi propósito esencial es el evangelio de la felicidad y mi indignación, a veces impotente, ante la maldad del mundo, y en eso soy muy terco. Basta que escuchen con atención la alegría de vivir del tercer acto de *Los Maestros Cantores* o la esperanza del Encanto del Viernes Santo en *Parsifal* con ese placentero y admirable estado de ánimo ante la Naturaleza, o la muerte por amor de Isolda o la jocosidad sensual y el júbilo alborozado del encuentro de Sieglinde y Siegmund, para comprender que mi idea de la redención no pasa solo porque Parsifal supere las tentaciones de Klingsor sino que se trata de redimir el mundo, y personajes como Hans Sachs o el Rey Marke en su renuncia al amor y su inclinación compasiva por los demás, son quienes dan el perfil de mi mirada y el anhelo de mi búsqueda.

La única felicidad permanente es la del espíritu. Y aunque Andrés Ibáñez me defina como un reaccionario, «un nostálgico de tendencias místicas con una personalidad y una ideología repugnante», fue el mismo Ibáñez quien escribió:

→ «Los héroes de Wagner no tienen carácter militar sino todo lo contrario. Lohengrin rechaza ser el líder de los alemanes en sus sueños de preeminencia militar. Tristán traiciona a su rey y rompe todos los códigos caballerescos por su amor a Isolda. Los caballeros del Grial viven en un mundo de paz en que está prohibido matar animales o poseer armas. Los héroes de

Wagner no buscan el poder ni la dominación sino, por lo general, la salvación a través del amor».

Esos son mis verdaderos temas: la lucha del individuo por tener vida propia contra las restricciones de la sociedad, el amor como única posibilidad de salvación, el enigma de la identidad, el mundo del sueño y del inconsciente, el oro como fuerza corruptora, la necesidad de un mundo de paz: ¿Se puede después de esto seguir afirmando que soy repugnante? No, soy un creador de convicciones revolucionarias y quizá utópicas, pero un incondicional del lenguaje musical como máxima expresión humana. ¿Se puede de otra manera gestar el mundo desprotegido de *El oro del Rin*, el prodigioso *tempo* de *La Walkiria*, el dibujo épico de Siegfried, las dimensiones redentoras de *El ocaso*, el estremecimiento de *Parsifal*? ¿Será por eso que Slavoj Žižek —«ese viejo cretino de extrema izquierda», como lo llama Latour— soñara como el mayor afán secreto de su vida dirigir *Parsifal* en Bayreuth? ¿Será por eso que, según el mismo Žižek, la tríada *Tristán*, *Los Maestros Cantores* y *Parsifal* se reproducen en tres óperas postwagnerianas: *Salomé* de Richard Strauss, *Turandot* de Puccini y *Moisés y Aarón* de Schönberg?

¿Hasta allí llegó mi influencia: el Rey Marke, Hans Sachs y Amfortas son profetas y por eso Cesar Frank adoptó el cromatismo wagneriano como alternativa a la creación? Cuando Wotan se transforma en errante, en *wanderer*, después de su desengaño moral en *La Walkiria*, renuncia a su poder —se transforma en el

«El judío errante» del *Holandés*, ese Ashaverus del mar— y esa actitud transforma un dios de dioses en un nostálgico del poder del amor. Pero Wotan, como personaje esencial de la *Tetralogía*, comienza con su conflicto muy tempranamente. No es el momento de ocuparnos de él en exclusividad —alguna vez me gustará hacerlo— pero sí quiero señalar que Wotan es, a lo hondo, un emergente de mis lecturas de Feuerbach (cuando comencé a gestar la *Tetralogía* no conocía a Schopenhauer) y es en Feuerbach, en su filosofía que diviniza al hombre humanizando a Dios, que aprendí que el materialismo tiene origen religioso, es fruto del amor de Dios por los hombres.

Dios es amor significa que ama con el mismo corazón que el hombre (piensen en Siegfried que se bajó de los hombros de los dioses para ser un héroe casi humano) y en esto resuena también, lo sé, la filosofía de Baruch Spinoza. La pena es que esa humanización de Dios le hace cometer errores que complican el desarrollo de la historia: el primer error de Wotan (de los varios que comete y que es la premonición de todo lo que luego sucederá) es posterior a otros dos que debemos señalar, para ser precisos (reflexiono sobre mi criatura más querida): Wotan sacrifica su ojo al saber y destruye el feno del mundo para conseguir una lanza. El error primordial es el instante en que para vanagloriarse en su sensación de poder pide a los gigantes Fasolt y Fafner que le construyan el Walhalla ofreciéndoles en pago algo imposible de cumplir y que no tiene la más mínima intención de

hacer efectivo: la entrega de la diosa Freia, su cuñada, cuando sabe que la ausencia de la diosa Freia significa la debilidad y el agotamiento de los dioses que viven lúdica y orgánicamente de sus manzanas. Por obtener un mayor poder Wotan anticipa el ocaso de los dioses. Lo dice el mismo Fafner:

→ «El goce de ese fruto procura a la raza divina su eterna juventud. Marchito el fruto decaerá el esplendor y si pierden a Freia sucumbirán viejos y débiles».

Wotan es, desde mi punto de vista y mis sentimientos, un ser apasionante. Se trata de un dios que sella sus pactos con su lanza, pero que, víctima de sus propias contradicciones y buscando un sentido superior a las cosas, se esclaviza en sus pactos y se ve impulsado y obligado a encontrar falsas soluciones a su propia palabra empeñada. Es esa, la irresponsabilidad de sus actos, la que llevará a él y a toda su raza a la pérdida del poder en favor del Hombre Nuevo, y luego a su posterior desaparición. Freud lo dirá años más tarde:

→ «Dios es un invento de la mente humana para apaciguar los miedos atávicos».

El hombre se habría inventado un padre celestial para tranquilizar sus miedos. No es exactamente así: yo, Wagner, creo que Dios no es solo una escalera de incendios y que no hay argumentos válidos para probar que no existe. En Wotan, ese dios a veces frágil, a veces imprevisible, se refleja el sentido de nihilismo de Nietzsche: una progresión de repetidas frustraciones en la búsqueda de un sentido que no se encuentra y que lleva a

ningunear los valores supremos que no satisfacen las necesidades del ser humano. Por ello Wotan sueña con su propia muerte:

→ «¡Húndase cuanto he creado! ¡Abandono mi obra! Un solo anhelo siento aún: el fin... el fin...!».

Y en su negatividad no es capaz de ver en Siegfried la llegada del Hombre Nuevo sino que cree que será Alberich el dueño del mundo. Dice Mime, hermano de Alberich:

→ «Con maligna astucia conquistó Alberich el oro del Rin y de él hizo un anillo cuyo sorprendente influjo admiramos temblando todos. Con él domina al ejército nocturno de los Nibelungos. En otros tiempos forjábamos sin cuidado y descansados, riéndonos en medio de tan insignificante fatiga, adornos y joyas para nuestras mujeres. Ahora ese perverso nos obliga a deslizarnos entre las peñas y a trabajar tan solo para acumular inmensos tesoros».

Cuando Siegfried — el ser que no tiene conflictos internos y no es que no tenga miedo, es que no tiene dudas, es un ser libre de mala conciencia pero anímicamente arrogante, él es quien ante el comentario del *wanderer*: «Paciencia, muchacho, ya que te parezco viejo debes tenerme paciencia», contesta Siegfried: «En toda mi vida siempre se me puso un viejo de por medio y lo he aniquilado», como ven un ser sin escrúpulos, que pasa de Brunhilde a Gutrune en un instante y sin ninguna duda ni recuerdo y aborda el amor a Gutrune con la misma pasión y decisión que

antes había tenido con Brunhilde—, cuando Siegfried, digo, rompe la lanza de Wotan —símbolo del poder establecido y fuerza del pasado— no siente la más mínima culpa (cuánto la figura de Siegfried se asemeja a la psicopatía de Alberich: ninguno de los dos siente culpa) y dice: «Con el arma rota huyó el cobarde». No hay en Siegfried la menor conciencia, la menor compasión por el vencido porque no duda un instante de sus motivaciones: Siegfried no vacila. Y se equivoca: porque Wotan no es un cobarde: es un ser vencido, un ser derrotado, un dios agónico.

Por eso — y eso es más evidente en *Parsifal*— admiro tanto los bellos rasgos de la tradición cristiana y sus leyendas humanísticas. Hay un recorrido extenso del Holandés, mi primer héroe, a Parsifal, el último, pero hay un sendero que conduce indefectiblemente del uno al otro. Ambos buscan la Redención y la hallan en el sacrificio de una mujer. Cualquiera sea el talento o la estupidez del director de escena, mis óperas no son un concierto musicalmente wagneriano sino la expresión más honda de una interpretación del ser humano y un intento de reflexión sobre lo inasible, un rito sagrado de comprensión y renovación del sentido de la vida. Como decía mi amigo-enemigo Nietzsche:

→ «Wagner ha llegado a hacer filosofía con el sonido. *El anillo del Nibelungo* es un tremendo sistema de pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento».

Por ello mi influencia en los pentagramas de Richard Strauss o Arnold Schönberg o la

que Beethoven —«debo buscar dentro de mí mismo, en lo más profundo, en lo más íntimo de mi ser» decía este—, Beethoven, digo, produjo en mí, activando mis resortes más lúcidos. Si **sol-sol-sol-mi** es la célula musical más famosa de toda la historia de la música, mi *acorde de Tristán* ha marcado el futuro de ella con caracteres indelebles. August Everding opina que este acorde marca el comienzo de la modernidad musical al igual que *Las flores del mal* de Baudelaire marcan el albor de la modernidad literaria.

Desde las irremplazables sinfonías del sordo de Bonn a mi *Parsifal* épico y ritual se desarrolla lo más fecundo y conmovedor de la historia del pentagrama. Y para ello tuve que asumir que yo era de una manera determinada y que debía respetarme con ese criterio. Y ese criterio pasaba esencialmente por la transformación de un mundo basado en el poder a uno basado en el amor y esa transformación solo sería posible por un mundo musical porque sin la música no hay redención posible. Además, yo sentía que el mundo me debe lo que necesito. Una vez dije:

→ «El mundo debería darme lo que necesito. ¿Es acaso una exigencia inaudita afirmar que me es debido el poco lujo que me gusta? ¿A mí, que proporciono placer al mundo y a miles de personas?».

Y de ello deduje que la presencia del Kaiser Guillermo II de Alemania, el Emperador Pedro II de Brasil, el Rey Luis II de Baviera en el

estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth —un hito en la historia del arte— junto a Liszt, Tchaikowski, Saint Saens, Grieg, Bruckner y los mismos Nietzsche y Mathilde Wesendonk, confirmaban la aceptación del mundo y mi derecho a ser quien soy.

Por ejemplo, mi relación con Cósima —hecha de pura autenticidad— no me impidió vivir otros amores que necesitaba expresar. No encontré sustento solo en lo real sino también en lo imaginario. Siempre fui polígamo y fiel. Lo evidencian Frederike Galvani, Jessie Laussot, Mathilde Wesendonk, Judith Gautier, la misma Cósima Liszt: todas mujeres casadas que me dieron su amor mientras gran parte de sus maridos me ayudaban económicamente a vivir. ¿Recuerdan en *El oro del Rin* a Froh, dios de la lluvia, de la luz, el sol y la fertilidad, que estaba casado con su hermana Freia, a la cual Wotan tomó después por mujer? Luego su matrimonio real será con Fricka.

En mi vida cotidiana el ejemplo más notorio es Otto Wesendonk, sin nombrar, claro, a Ludwig II. ¿Soy yo un corazoncito de cuestionable moralidad (como dice María Alfaro) o tengo derecho a vivir mis sentimientos —cualesquiera que fueren— porque he dado al ser humano una obra inigualable? ¿Soy un depredador de mujeres o simplemente un alma enamorada del amor? Soy consciente que dije a muchas mujeres el mismo verso: «Eres parte de mí y sin sentirte en mis brazos siento que algo me falta». O «Es un amor profundo que ningún remordimiento debe empañar». Pero sí es totalmente cierto que sin vivir

un amor era un compositor estéril. Llevaba cinco años sin componer cuando surgió en mi vida Mathilde Wesendonk y de allí salió *El oro del Rin*, *La Walkiria*, y los cinco *Wesendonk Lieder*. Y no digamos nada de *Tristán e Isolda* o de su influencia o mi fascinación por Calderón de la Barca y su halo religioso: ¿se puede negar el poder vitalizante del amor? Con la mujer descubrí el sentido profundo del *Sehnsucht*, ese algo inenunciable, ese deseo por algo que nos perfora, la añoranza de una profundidad e intensidad inigualables, quizá el anhelo siempre insatisfecho. Ya lo decía Goethe en un lied de Schubert:

→ «¡Solo quien conoce la nostalgia puede entender mi sufrimiento!».

En uno de sus poemas dice Mathilde:

→ «Tú me diste acceso a las alegrías del cielo mediante un santo beso.
¡Ay! Se convirtió en la fuente de las lágrimas que ya nunca podré dejar de verter».

«Wagner —escribió Mathilde— no me leyó solamente a mí el libreto de *Tristán e Isolda* sino que fue en una tarde en la que estaban presentes su esposa Minna y Cósima Von Bülow». Siempre recuerdo la carta que Von Bülow envió a Cósima:

→ «Has preferido dedicar tu vida e incomparable pensamiento y afecto a alguien que es superior a mí. Lejos de culparte por ello, apruebo todos tus actos desde cualquier punto de vista y admito que tienes todo el derecho a hacer lo que has hecho».

¿Registraron bien? Se trata del energúmeno y autoritario de Von Bülow que se rinde ante la fuerza del amor.

El ser humano está hecho de una doble instancia, de una ambigüedad sustancial. La unión de Sigfried, el sobrino (el hombre natural, salvaje, inocente, instintivo) y Brunhilde, su tía (la mujer sabia, compasiva y experimentada), fusión del principio masculino y femenino, dará como resultado Parsifal, el redentor. Escribe Rilke en sus *Elegías*:

→ «Escucha, corazón mío, como antaño solo escuchaban los santos, no para que soportes la voz de Dios ni mucho menos. El fracaso de la escucha está incluido».

Dios no es necesario para crear culpa ni para castigar. Nuestro prójimo basta para ello. El hombre es libre de vivir y amar como le venga en ganas y dándole las gracias a quien le venga en ganas por la existencia del mundo. Muchas veces pienso que hay que dejar a la vida fluir naturalmente, como la rosa de Sylesius: «florece porque florece» porque la rosa no tiene por qué. Ella no se pregunta si alguien la ve.

Muchas veces me han preguntado si me asusta el juicio de Dios y les he respondido que mucho más me asusta el juicio de los hombres: el torrente secularizador ha arrastrado consigo el deslumbramiento de lo misterioso y lo sagrado. Debemos aceptar que tanto yo como vosotros estamos habitados de una profunda duplicidad. Como ejemplo menor de tal situación dual recuerdo a aquel amigo que se le había metido en la cabeza

dejar de fumar y a fuerza de voluntad lo consiguió. Una mañana abrió el periódico y leyó que la primera bomba H había explotado, se enteró de sus consecuencias y se dirigió inmediatamente a un estanco a por tabaco. Ese amigo —como yo— no lograba creer en los compromisos que aceptaba.

Muchas veces me pregunté si tenía sentido seguir con lo que estaba haciendo. Me habitaba en lo hondo ese «sí, sí, no, no» del que habla Levinas. Nadie, ni vosotros ni yo, conocemos el propósito, si es que hay alguno, de nuestra presencia en el misterio de vivir. ¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Por qué soy? ¿Para qué estoy? ¿Qué hacemos aquí? ¿Qué nos está permitido esperar? ¿Cuál es el sentido del sentido? ¿Qué somos en el Universo?, o —y esta pregunta se refiere a la *Tetralogía* específicamente— ¿cómo hemos llegado a ser lo que somos, lo que estamos siendo y cómo he llegado a la convicción que es música para el futuro?, porque no siempre el mundo está bien hecho: son interrogantes sin respuesta suficiente, invitados a un mundo infinitamente complejo e irreductible a nuestro conocimiento, sin puntos de referencia fijos e inmutables, y aunque son preguntas que nos conciernen a cada uno de nosotros, son preguntas que poco se responden, frente a las que nos evadimos con suma frecuencia esperando tener tiempo, como si el mismo tiempo no se esfumara sin cesar. Quizá algunos espíritus pragmáticos piensan que son preguntas vanas, ociosas o metafísicas, que al no tener respuesta cierta pierden sentido, que no vale la pena ocuparse de problemas

insolubles. Pero el ser humano es el único ser que se interroga de manera radical sobre el sentido de la existencia y su indagación de los dioses y a veces la búsqueda de respuesta a ese interrogante es romper con la norma moral y jugársela, es decir, ir contra el sistema y su lógica, saltarse el código o, de otra manera, romper con la tradición, pulverizar literalmente nuestras categorías de pensamiento y nuestros criterios de juicio moral.

Mi música está impregnada de voluptuosidad, hipnotiza al operómano y le arrastra para llevarlo donde yo deseo. Más que la rebelión contra los dioses, lo que más tiene sentido es la prolongada obstinación en testimoniarlos, que se expresa en la oposición fecunda, en la re-significación permanente del conflicto entre el hombre y la ley, que es el modelo del hombre contemporáneo: de ahí la actualidad de la *Tetralogía*. Y especialmente de *El oro del Rin*: fue cuando le escribí a Liszt:

→ «Considera bien mi nuevo poema porque encierra el principio y el ocaso del mundo. Amigo, estoy maravillado. Un nuevo mundo se abre ante mí. Veo ante mis ojos una riqueza que jamás hubiera llegado a sospechar. Considero ahora mis facultades como inmensas, todo se agita y se musicaliza dentro de mí».

Vosotros sabéis bien que en el preludio de *El oro del Rin* juego con armonías para evocar las aguas del río prescindiendo de las melodías reconocibles. La pieza comienza con una única nota, un mi bemol grave, que ya no

dejará de sonar durante sus casi nueve minutos de duración, porque a lo largo de sus ciento cincuenta y siete compases la pieza entera consta de un solo acorde. Han oído bien: ciento cincuenta y siete compases. Algo bastante arriesgado y prácticamente insólito, ya que resulta imposible construir una melodía memorable sin que haya cambios de acordes. Pero esta osadía era mucho más que un intento mío de experimentación técnica o un intento de *epatar* al oyente. De hecho constituye un auténtico logro artístico de primerísimo orden: aun sin cambiar de acorde mantengo al operómano en vilo desde el comienzo al final de la pieza, una bellísima, absorbente, sobrecogedora representación de las aguas del río donde los arpegios —unas notas que van y vienen como imitando las ondulaciones del agua— nos hacen olvidar que en realidad nos hallamos ante una total ausencia de melodía principal en el sentido convencional del término.

Aprovecho para señalarles otro Preludio, el de *Tristán e Isolda*, donde hay momentos que pongo el corazón en un puño al más rocoso oyente. ¿Vosotros creéis que Verdi hubiera dicho el día de mi muerte «¡Triste! ¡Triste! ¡Triste! Wagner è morto» si no sintiera que la humanidad había sufrido una gran pérdida?

A veces me pregunto seriamente qué hay en los dioses que me seducen entre su presunta divinidad y su vulnerabilidad humana y no lo puedo responder. Si lo lograra, quizá dejarían de seducirme. Al darnos el misterio de lo sagrado quizá vale la pena dejarlo ahí, sin ulte-

riores complicaciones. Como lo dice Joan-Carles Mélich:

→ «No hay religión sin misterio. No hay religión sin angustia. No hay religión sin vértigo».

Y ante los fracasos de la razón que no logra darnos respuestas concretas y sí que —como dice Goya— produce monstruos, recordemos aquellas palabras de Wittgenstein:

→ «El impulso hacia lo místico procede de la no satisfacción de nuestros deseos por parte de la ciencia. Sentimos que incluso cuando quedan respondidas todas las cuestiones científicas posibles, nuestro problema sigue sin haber sido tocado en absoluto. Sin duda, ya no queda entonces ninguna pregunta más y justamente esa es la respuesta».

La significación de *El oro del Rin* es el testimonio del crepúsculo de los dioses, es la aurora de quien comienza a aprender a mirar al otro por compasión haciéndose cargo de su sufrimiento. Evoco «la mística de los ojos abiertos» de la que habla Johann Metz según la cual la experiencia de Dios solo puede concebirse como experiencia del otro. Yo, Richard Wagner, no sé si lo que he escrito sobre música y drama tiene valor pero sí sé que tengo una mística y una emoción que me relaciona con el viejo paganismo germánico, el germanismo nacionalista de los dioses bávaros, en la función cultural más importante: la música. Esencialmente soy un cristiano *sui generis* y busco, más que una verdad estética, una

verdad filosófica más allá del bien y del mal. Como dice Reyes Mate:

→ «Si eso nos lleva a hablar de la culpa, del perdón, del arrepentimiento y de reconciliación, que son conceptos religiosos cristianos, debemos convertirlos en virtudes cívicas, en palancas de construcción de la historia».

Kierkegaard habla del misterio, no en el sentido que le daba la Antigüedad como un culto secreto del politeísmo sino en el sentido que la palabra «misterio» tiene a partir del cristianismo: un objeto de fe contrario a la razón humana y por encima de esta. En su sentido corriente el misterio se asimila al secreto. La palabra humana — y ni qué hablar la corchea— dice lo que dice pero también siempre dice más de lo que dice, dice de otro modo. Y el decir de otro modo incluye algo no dicho, algo no dicho del todo. Por eso en *El oro del Rin* mi drama —como cita González Barrio— pertenece al presente y no a una fabulosa antigüedad remota. No somos portadores de verdades absolutas sino protagonistas de interrogantes, pero yo creo fervientemente en el poder transformador del arte y su influencia en la vida social y política. Ustedes saben bien que —como señala Guillermo García Alcaide— «no hay autor tan amado, odiado, fustigado y venerado» como lo soy yo. Y agrega:

→ «El *Anillo* es la obra más largamente analizada y debatida de la historia del teatro musical y puede ser contemplada como historia del mundo y puede focalizarse en el universo de cada persona».

Por eso creo —digo yo— que Nietzsche no comprendió *Parsifal* y no pudo verme como un continuador de Weber y Beethoven a través de una transmutación alquímica —allí, en *Parsifal*, yo repudio la ley del más fuerte— y por eso se enemistó conmigo: yo creía tener de amigo un griego y solo tenía un amigo alemán. Ambos admirábamos a Esquilo y Sófocles, los dos poetas trágicos de la Grecia antigua con una visión dionisiaca del mundo o, como diría Don Miguel de Unamuno, con un sentimiento trágico de la existencia. Ambos amamos la mitología, esa base religiosa asentada a través del tiempo en la memoria colectiva de un pueblo. Y digo bien, base religiosa, aunque Nietzsche se enfade. Como saben, Nietzsche escribió *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, una obra que supuso el lanzamiento de mis pentagramas a la fama universal y su expulsión, la de Nietzsche, del ámbito académico, su bautismo de fuego en el precario oficio de la filosofía intempestiva, pero mi concepción de *Parsifal* habitada de religiosidad lo enfadó.

Yo sé que mi *ego* es a veces insoportable y mi música embriagadora e hipnótica, pero muchas veces es fiel reflejo de mi amor y de mi certeza que las cosas más fantásticas pueden ser realistas. En esto soy categórico: la música, por ejemplo, de Schönberg, con su renovación del lenguaje musical en el que yo tuve tanto que ver, es mucho más representativa de los problemas del siglo que la hipotética música de un compositor que hiciera un Oratorio sobre los horrores del nazismo. Mi melodía infinita hace que la disonancia quede

sin resolución tonal —perdonen el exabrupto musicológico— a diferencia de lo que ocurría tradicionalmente. Y se produjo eso que los manuales de Historia de la Música llaman «la emancipación de la disonancia», eso que me hace ser como el padre o el germen de la Segunda Escuela de Viena. Y la liberación de la disonancia es uno de los momentos capitales de la música occidental.

Hay que vivirlo en toda su significación: no se trata solo de dioses, de pájaros parlantes, de espadas mágicas, de walkirias, de ondinas del Rin o de runas, de nibelungos o monstruos: se trata de una revolución inédita. *El Oro del Rin* es una especie de escenario virtual pre-ontológico que nos muestra puras potencialidades anteriores al surgimiento del mundo humano actual, dice Slavoj Žižek. Como ustedes deben saber bien, *El Oro del Rin* no es de la misma estructura que el resto de la *Tetralogía*: en el resto tanto Siegfried como Brunhilde como Fricka y como los demás, desarrollan un debate a ras de tierra y sus sentimientos tienen un cariz singularmente humano. En el *Oro* su base es esencialmente mitológica porque allí el desarrollo de los elementos legendarios tienen una fuerza mayor y su sentido es más simbólico.

Nietzsche dedujo que yo era un *tropo* —no un topo sino un tropo— es decir, una desviación del sentido original para adoptar otro contenido, un cambio de dirección, exactamente un desvío. Dijo que no soportaba mi doblez, como si existiera un ser humano íntegro totalmente, sólido como una roca, unívoco como un desierto. Nada en esta vida es para

siempre. Es cierto que soy muy tozudo. muy terco, y que no pongo límites a mi conducta para lograr aquello que ansío. No me importa el precio que hay que pagar para lograr lo mío. Dijo Schopenhauer.

→ «Solo la imaginación puede proseguir errante en medio de la oscuridad, forjando fantasmas».

Y justamente de eso se trata, de fantasmas, de expresar algo que no tiene encuadre lógico, ese *limite jadeante* (como dice Safranski) donde desaparecen el tiempo y el espacio y todo es voluptuosidad musical: ¿Recuerdan a Parsifal y Gurnemanz caminando por el parque? «Aquí el tiempo se transforma en espacio». Yo solo quería aislar ciertos valores del cristianismo y relocalarlos en su propia perspectiva intelectual, como un joyero que quiere engarzar unos brillantes en una montura más moderna. Nietzsche soñaba en esos momentos con su obra *Zarathustra* con música de Bizet para reírse de mi obra (eso sí que era un ditirambo). Como si no necesitáramos ninguna redención, como si cayéramos en esa advertencia de Robert Musil:

→ «Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño».

Nietzsche dijo además:

→ «Tuve una pasión a la que no pude encontrar nombre y de la que uno es misionero involuntario».

Claro, por supuesto esa pasión se llamaba Wagner. Y fui yo, Wagner, quien transformó esa pasión en lo que Schopenhauer llamaba

zèle compatissant, la pasión por la compasión. Allí Nietzsche dejó de ser el *magister ludi* de mis ilusiones para transformarse en un ser equivocado y adversario. La conversión de la criatura en figura mesiánica y de Dios en la criatura lo desorientó y no lo pudo tolerar. Los propios deseos configuran el vínculo con lo divino: la esencia de la fe es lo que el hombre desea y el deseo es inmortal porque Dios es la esencia absoluta del temperamento humano, como dijo Feuerbach. Dios no es una fantasmagoría: es una necesidad. Wotan, cuando toma conciencia de que no es una necesidad, se evade, se bloquea, se hace frágil y vulnerable. Al correr de mis días y quizá en mi último suspiro, elegí la trascendencia y la superación a través del cristianismo, valores más bien acotados y sentidos antes que una metafísica nietzscheana.

El ser humano es casi siempre un insólita aporía, es decir, una contradicción sustantiva, una disonancia metafísica, una melopea insistente y fracasada, aunque yo nunca dejé de ser cristiano. Albert Camus reconoce en esta loable elección la rebeldía y la obstinación. Dice:

→ «Hay que reconciliar el corazón del hombre con las primaveras del mundo».

El arte público de los griegos, que alcanzó su máxima cumbre en las tragedias, fue la expresión de la conciencia más profunda y noble del pueblo. Entre los griegos la representación de una tragedia era un festival religioso. Yo lo reactualicé. La lección que puedo darles, la lección de Wagner, tiene su

portavoz en Brunhilde y está más vigente que nunca: la humanidad no la ha entendido o, por lo menos, los responsables del mundo. Como nunca se lucha hoy por el oro sin saber que está maldito. El mundo actual como antes el de la *Tetralogía* se ha enfrentado en una lucha de grandes intereses económicos y políticos que pueden llevarnos a un incendio mucho más demoledor que el del Walhalla. La exuberancia y la belleza de la vida deben ser salvadas. El mundo se destruye y solo queda la esperanza de la redención por el amor. La destrucción nuclear es realidad posible y el mismo Loge, el dios del fuego, puede ser —depende de nosotros— la otra imagen, la del fuego creador y podrá revivir en medio de las llamas de la contaminación radioactiva el anhelo del ser humano por perdurar. Se trata de un paralelo absolutamente espantoso y profético.

No reduzcamos la *Tetralogía* al incendio del Walhalla y el ocaso de los dioses ni a una simplista reflexión política, sino a esa entrañable pavesa cuyo *leitmotiv* —que suena paralelamente al incendio— es la redención por el amor: Siegmund y Sieglinde, es decir, como si yo quisiera señalarles que el quebrantamiento del tabú y la trasgresión del incesto fuera requisito indispensable para que un nuevo orden sustituyera al antiguo; no el nuevo orden de la pestilente corrupción de los más bajos instintos del hombre representados por el nazismo y el stalinismo, sino por ese otro nuevo orden en el que Sieglinde no es una esperanza tronchada ni Siegmund

una ilusión asesinada, sino la inocente, atormentada y valiente conciencia del hijo nacido de ellos. El ser humano capacitado para recuperar la utopía aunque los dioses no estén dispuestos a consentirlo. Por eso escribí esta conferencia. Porque aspiro a ser lo que soy. Porque aprendí que las cosas se cantan pero a la vez se piensan y, sobre todo, para ver en qué momento de la historia nos perdimos. Oigan mi mensaje de la *Tetralogía* con el oído del alma. Ojalá no sea tarde.

Muchos me critican acerbamente por mi libro *El judaísmo en la música* y su carácter antisemita. No lo niego. No sé si fue un error pero sí fue un exceso inútil, un desmadre sin sentido. Pero ¿quién no era antisemita en Europa, para desgracia de todos, en aquellos años cuando nació la *Tetralogía*? ¿O se trata de todos los tiempos? Celine, Heidegger, Ezra Pound, Brassillach, Drieu de la Rochelle, Curzio Malaparte, Marinetti, Pemán, Camilo José Cela y tantos otros se dejaron tentar por la fascinación de la nueva doctrina totalitaria. Aunque bastaba abrir los ojos para saber de la violencia y la crueldad de los *progroms* y los hornos crematorios, los cerraron como si no entendieran, o no quisieran entender, nada. Antonio García Vila dice que Céline era un canalla pero que escribía como un dios; de mí dijeron lo mismo. Además —pese a que dicen que lo hice por envidia a Mendelssohn y sobre todo a Meyerbeer, ambos judíos y ganadores del favor público— el concepto de «judío» en mi libro no tiene referencias materiales, no se trata de una realidad concreta a la que referirse, sino a un concepto imaginario que

aprendí e hice mío en mi vínculo con Nietzsche, con Schopenhauer, con Feuerbach, con el entorno en que me crié (nací en el nº 3 de la calle Brühl, en la judería de Leipzig, y usé el apellido del amante de mi madre, Geyer, judío, hasta los casi veinte años. Además sé que de adolescente me parecía mucho a Geyer, quien era muy amigo de mi «otra» posibilidad de padre, Wagner) y por eso escribo «judío» entre comillas: viví un entorno claramente antisemita. Vosotros recordaréis el diálogo entre Cósima y yo en 1878:

- «WAGNER.—¿Has visto el parecido de Siegfried con Geyer?
Cósima.—Seguramente Geyer fue tu padre.
WAGNER.—No lo creo.
Cósima.—Pero, ¿qué dices del parecido?
WAGNER.—Mi madre ya lo amaba».

Como ven, mi respuesta es esquiva y deja entrever mis dudas. Nietzsche afirmaba: «El padre de Wagner fue un actor llamado Geyer. Un Geyer es cualquier cosa menos un Adler» (*Geyer* significa buitre y tiene connotación judía; *Adler* se traduce por águila; lo que Nietzsche insinúa es mi medio identidad judía). Y José Agustín Goytisolo escribe en su artículo *Polémica Wagner-Hitler en Israel*, publicado en *La Vanguardia* el 7 de febrero de 1992:

- «Wagner era un antisemita convicto y confeso. Y había una particular y extraña razón: cuando tenía pocos meses su padre murió y su madre se casó muy pronto con el actor y pintor judío Ludwig Geyer. Wagner no pudo nunca librarse de la sos-

pecha de ser hijo de su padrastro, no de su padre. Por otro lado el antisemitismo formaba parte de la corriente antijudía del siglo pasado, muy generalizada en Europa[. . .] Además, no se debe nunca confundir la ética con el arte».

Hasta aquí José Agustín con su mirada sobre mi vida. Pese a ello nunca dejé de cuestionarme y tan pronto como daba con una respuesta que armonizaba de forma cómoda o útil con mi propia visión del mundo, huía de ella y tomaba otro camino: por ejemplo escribir judío sin comillas porque no es un adjetivo peyorativo, es decir a la falta de veracidad del término, sino un adjetivo que mucho tiene que ver con la creación. Por eso rechacé suscribirme a una revista antisemita y les grité: «¡No me vengan a mí con ese camelo! Para ayudar a un amigo no me preocupa si es o no judío. No me importa su raza o su religión sino sus objetivos artísticos, su concepto del arte. Soy totalmente ajeno al actual movimiento antisemita».

Hay algo que se debe enfatizar muy bien: es cierto que Hitler amaba mi obra pero también la amaba, con la misma pasión, Theodor Herzl, el creador del *Estado Judío*, y también la abuela, la *bobe*, de mi amigo Arnoldo Liberman. Hitler, que en su hostilidad al cristianismo vió *Tristán* más de cuarenta veces y *Los Maestros Cantores* más de cien, recurrió frecuentemente al vocabulario cristiano para describir sus propósitos. En particular él típico —como dice Margaret Brearley— su vehementemente antisemitismo como que él mismo tuviera no solamente la aprobación póstuma

de Martín Lutero sino también la bendición de Dios Todopoderoso. Yo no soy una profecía de Hitler, sino que él fue mi más enconado enemigo al utilizarme psicopáticamente tantos años después de mi muerte. Cuando Jacob Katz, el notable profesor israelí, define mi antisemitismo como el perfil más tenebroso de mi genio, olvida de manera flagrante que no se trata de Wagner antisemita sino de Europa antisemita, de un nefasto sentimiento milenario. Mi ataque a Meyerbeer y Mendelssohn en mi libro no es la consecuencia inmediata de mi animosidad personal contra ciertas personas judías sino, sobre todo, del antisemitismo prevalente en la Alemania del siglo XIX. Eso no me justifica pero sí suma un elemento de reflexión al ataque que muchas veces sufro.

Europa, en una significativa mayoría, identificaba al judaísmo como la madre del cristianismo, esa ética cristiana que según los falsificadores de ideas era «el infierno más profundo de egoísmo sin pausa», como lo definieron aquellos que le enrostraban blandura y compasión. Europa había sido esclavizada por el Dios judío a través de la cristianización. Años más tarde yo compondría *Parsifal*, «la más cristiana de todas las obras de arte». Hitler me reconoció «como la mayor figura profética que jamás tuvo Alemania», pero prohibió *Parsifal*. ¿Habría yo compuesto *Parsifal* si la definición de Hitler fuera válida? Y siempre recordaré aquellas palabras de Leonard Bernstein, un gran músico y un judío militante: «Richard Wagner, te odio, pero de rodillas». Y será el mismo quien dirá: «El aroma

de la fijación en Wagner con su padre Geyer es demasiado intenso, tanto en su vida como en su arte. Sencillamente, no alcanza a disiparse». Hasta aquí Bernstein. Siempre, además, recuerdo nuestra semejanza con aquel joven francés que en el campo de exterminio nazi de Buchenwald se obstinó en presentar una reclamación ante un notario, también detenido en dicho campo. «¿Una reclamación?». El notario se echó a reír. «Es inútil, amigo, en este lugar no se presentan reclamaciones». «Pero mire usted, mi caso es excepcional», decía el joven francés: «Yo no soy judío: soy inocente».

Todos somos excepcionales y esto bloquea la posibilidad de comprender la cuestión en toda su complejidad. Por eso fui amigo de tantos judíos (de Hermann Levi a Heinrich Porges, de Anton Rubinstein a Samuel Lehrs, de Karl Tausig a Ferdinand Hiller, de Jacques Hálévy a Berthold Kellerman, de Angelo Neumann a Judith Gautier —de esta luego diré algo— a Maurice Schlesinger, mi editor, cuyo verdadero nombre era Moisés Aarón Schlesinger (ni que le hubiera puesto el nombre Schönberg) y sin mencionar a los que serán con los años algunos de mis mas grandes intérpretes: de Otto Klemperer a Daniel Barenboim, de Fritz Busch a James Levine, de Bruno Walter a Gustav Mahler y su incanjeable escenógrafo Alfred Roller). Siempre mi música alcanzó cimas rutilantes en manos de directores judíos. Sé que dicen que un antisemita siempre tiene un amigo judío, pero ¿tantos? Me remito a palabras de Bryan Magee en su libro sobre mi obra:

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

Siempre he poseído un pensamiento crítico y siempre en revisión. Y por eso nacieron obras tan disímiles como la *Tetralogía*, *Tristán y Parsifal*, aunque sé que un hilo invisible las une. Quizá, en el fondo, la conciencia de que el bien no es compasión, que el bien es un concepto metafísico y la compasión una respuesta ética. Y yo soy, pese a mis contradicciones, de respuestas éticas. Les doy un ejemplo muy válido: el blasón que adorna las páginas titulares de cada una de las secciones de mi autobiografía (*Mein Leben*) en su primera edición muestra un buitre (*Geier*) con escudo en el que figuran blasonadas las siete estrellas de la Osa Mayor o del Carro (*Der Wagen*): ¿no parece que en el fondo se trata de una doble paternidad (la idea me la dio Nietzsche), mis padres Wagner y Geyer (este quizá judío) y las profundas dudas que tengo sobre quién es realmente mi progenitor? Yo usé hasta casi los veinte años el apellido Geyer. Eso me quedó grabado toda la vida, tan inseguro estaba. El filósofo francés Gilles Deleuze escribe:

→ «Un creador es alguien que crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible. Hay que darse contra la pared porque si no se tiene un conjunto de imposibilidades no se tendrá una línea de fuga, esa salida constante que constituye la creación».

Respecto de Judith Gautier, hija del escritor Théophile Gautier y que se casó con un amigo mío, Catulle Mendés, todos judíos, debo señalar que me sentí muy atraído por ella que era muy joven y bella y en el Festival de Bayreuth de 1876 nació nuestro romance. Cualquiera sea la intensidad y autenticidad de mis sentimientos la transformé —porque estaba contemporáneamente gestando la ópera— en «la musa de *Parsifal*». Así que sumen esa judía a la etnia de Hermann Levi (hijo de rabino, el primero que dirigió *Parsifal* y fue fiel a Bayreuth hasta muchos años después de mi muerte) y a la etnia de Paul von Joukowsky (pintor judío, encargado de diseñar los decorados de *Parsifal* tomando como modelo la catedral de Siena). Debo agregar a esto por pura deferencia que el encargado de organizar la primera representación del *Anillo* fue Angelo Neuman, barítono y director de teatro, judío y gran difusor de mi obra en Europa (dirigió 135 veces mi *Tetralogía* en varios países) y quien dijo estas palabras:

→ «Durante los ensayos tuve la imborrable impresión de que Richard Wagner ha sido no solo el más grande dramaturgo de todos los tiempos, sino al mismo tiempo el mejor escenógrafo y director de escena. Aún hoy, después de más de treinta años, guardo un imborrable recuerdo de ciertas escenas en las que su mímica tenía algo de prodigiosamente expresivo».

Por eso y sin ánimo de reiniciar antiguas polémicas creo que la publicación de este palimpsesto invertido será útil para ayudar a

esclarecerlas, es decir, para sumar ambivalencias.

Mis personajes de la *Tetralogía* viven en esa incertidumbre —y no se dejen engañar porque sean dioses— y yo creo que es el paso previo al paso esencial que di en mi vida: pasar de la matriz griega a otra opción *aggiornada* por el cristianismo; pasé de los mitos griegos (Sísifo o el absurdo, Prometeo o la rebeldía, Némesis o la búsqueda de justicia) a los dioses mitológicos escandinavos y germánicos y de allí a la hierofanía (es decir la manifestación de lo sagrado) en *Parsifal*.

Son pasos esenciales que uno da en la vida, porque el mito es, en su esencia y como lo dice Thomas Mann: «el pozo sin fondo del pasado», es decir, sinónimo de fábula, ficción o mentira en unos casos, pero hierofanía —origen sagrado— en otros; por eso existe el *tiempo mundano* y el *tiempo espiritual* en cuanto las cosas de todos los días se transforman en benditas. Esa transformación siempre viene de parte de los dioses y por eso son mitos y no leyendas. Por ejemplo, la montaña es sagrada porque en ella habitan los dioses. Simone Weil escribe:

→ «En cuanto se analiza la vida humana, la más común y la más natural, se ve que está hecha en su totalidad de una trama de misterios completamente impenetrables para la inteligencia, que son imágenes de los misterios sobrenaturales».

¿Y qué otra cosa es un mito? Y suma y sigue Ludwig Wittgenstein:

→ «Voy a describir la experiencia del asombro ante la existencia del mundo diciendo que es la experiencia de ver el mundo como un milagro».

Yo, Wagner, he sido siempre un receptor del misterio. Dice Pablo D'Ors:

→ «Yo, de pequeño, soñaba con alguien que me enseñara a maravillarme [...] porque la maravilla es el auténtico sonido de las cosas».

Recuerdo siempre a Georg Solti —ese gran director judío— y su inolvidable grabación de la *Tetralogía* que, ya harto de oír siempre la misma pregunta sobre mi antisemitismo, respondió:

→ «Mire usted, a alguien que es capaz de escribir música como esta, puedo permitirle que me mate».

La definición de mito es difícil: los laicos entienden por mito algo que tiene que ver, insisto, con la ficción, el cuento o la invención: algunos tienen necesidad de racionalizarlo, pero a mí me interesan los significados escondidos en él, no por satisfacer ninguna curiosidad intelectual sino que es un relato que hace revivir una realidad profunda. No trato de enseñarle a la gente qué hacer con su vida. Por el contrario, intento que aprendamos a enfrentarnos a las grandes decisiones y a las situaciones difíciles. No se trata de encandilar a nadie —pese a que yo sé que mi música es encandilamiento— sino de cómo nacimos a nuestra cultura y cómo dibujamos la existencia. Se trata de recapturar la esencia

del ser humano y buscar la respuesta a los enigmas eternos. El mito es una verdad sin discusión. Y de ahí *El oro del Rin*. Y esto hay que puntualizarlo ante el concurso de acusaciones que se dan cita cuando se define un mito: su supuesta carencia de lógica. Justamente esa «carencia» lo convierte en adalid del inconsciente colectivo. «El mito revela la sacralidad porque narra la actividad creadora de los seres divinos o sobrenaturales. En otras palabras, el mito describe las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo. Esta irrupción de lo sagrado es la que funda realmente el mundo. Cada mito narra cómo una realidad ha venido a la existencia». El mito, en síntesis y desde el punto de vista que me importa por la historia que narra, es sagrado y lo que dice es absoluto porque anuncia la presencia del absoluto reconocible en dichas hierofanías y porque muestra al hombre que solo existe como tal en el mundo.

Los mitos hablan del origen porque es el tiempo de la fundación del mundo, muestran a los hombres la gesta de lo divino fundando la vida y que el hombre no puede existir como hombre sino realizando de nuevo esta gesta primordial. El gesto fundador no es un gesto cualquiera sino un arquetipo y un modelo para los hombres (un «paradigma» lo llama Eliade, siguiendo a Platón). Thomas Mann dirá que el mito es el fundamento de la vida, el esquema inmemorial de la humanidad. Exactamente la manifestación de lo trascendente. El mito es siempre el relato de una creación: narra cómo algo ha sido produ-

cido y ha comenzado a ser. Por eso lo he intentado en *El oro del Rin*. Es en el mito donde se narran las acciones arquetípicas que imitamos o de las que participamos: aquellas que dan sentido a nuestra existencia en el sentido de ser respuesta última. Dicho de otra manera, si una cosa es real y significativa para nuestra vida se la puede considerar como una experiencia de lo sagrado, con su descubrimiento: aquello que es sustancial y aquello que desprovisto de esa cualidad está a su vez desprovisto de sentido. Lo que tiene sentido es el comienzo de una iniciación —valga la redundancia— y en ella el iniciado aprende lo que dicen los mitos, cómo las cosas han llegado a ser lo que son. Dice Cesare Pavese:

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

Dice Eliade que el mito es la abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en un tiempo mágico-religioso que nada tiene que ver con la duración propiamente dicha. Constituye ese eterno presente del tiempo mítico. El mito reintegra al hombre a una época atemporal que en realidad es un tiempo «paradisiaco», allende la historia. Wotan reúne en sí todos los contrarios, es tanto dulce y entrañable como colérico y vengativo, pero Wotan —pese a la opinión de George Bernard Shaw— no es la representación del

Estado aunque en muchos momentos desee serlo. Pero Wotan va más allá y más acá. Más allá porque desea la eternidad y más acá porque sus decisiones y su conducta son falibles, equívocas e indecisa. Se debate entre la autoridad y el deseo, entre pasiones y deberes, entre el amor a las semidiosas y su sometimiento a Fricka, su esposa legalista. Le costará desprenderse del anillo pero al fin lo hará. Pero antes, él, ostentador de la espada de la justicia y la rectitud, viola sus propias leyes, engaña al enano Alberich y luego engaña a los gigantes, nada más que por finalizar su castillo, su morada divina lejos del mundo, el Walhalla. Allí comenzará la historia de ese derrumbe mundial.

Jung decía que es importante que tengamos el presentimiento de algo incognoscible. El hombre debe percibir que vive en un mundo enigmático. Que en él suceden y pueden suceder cosas que permanecen inexplicables. El mito y la ópera comparten, pues, el denominador común de que pueden ser abismales hasta la irracionalidad, que pueden hacer vibrar de violencia, consolar, exaltar, despertar al rey Lear de su loca oscuridad, impedir que Wittgenstein se pegue un tiro, hacer que Matilde Wesendonk se entregue a Wagner en el sofá de un crepúsculo o guiar a Siegfried en la búsqueda a través de los trinos de un pajarillo. Todos sabemos que hay cadencias, arias, coros o modulaciones que abruman o alivian el pecho, que nos reconcilian hondamente con la armonía de la creación o con la serenidad última o que nos precipitan súbitamente en la pasión o el éxtasis. Otras veces hay pen-

tagramas que hacen surgir en nosotros una *gioconda* instantánea, una sonrisa enigmática que es al fin una última y metafísica nostalgia. El hombre, animal de lenguajes, es a la vez un animal de óperas, es decir de poemas de amor y muerte. Por eso es bueno citar : «No quiero condicionar la escucha, la cita debe ilustrar la comprensión», escribe Vela del Campo.

Schönberg reconoció que yo fomenté un cambio en la lógica y en el poder constructivo de la armonía, lo cual dio lugar a un «destronamiento» de la tonalidad, al tiempo que confesaba haber aprendido de mí que es posible manipular temas con fines expresivos. La emancipación de la disonancia nació en la subversión armónica de *Tristán e Isolda*. Los que aman esta obra saben que hay un instante donde mi genialidad es evidente: asistimos maravillados que mientras Isolda afirma su odio por Tristán, antes de mirar en sus ojos, la orquesta ya sugiere que le ama.

Esta es la vuelta de tuerca de un maestro inigualable, como lo soy yo. No era suficiente dibujar un contra-destino, había que hacer de la música la expresión de un pacto que va más allá de las primeras palabras, un pacto que nace en la primera mirada. Ella ya sabe aunque no sabe. Y Tristán es también el que sabe aunque no sabe. La música rubrica estas fantasmagorías mezclando querella y desolación, plenitud y fugacidad, deseo e impotencia, aquello que nos conmueve profundamente porque es el encuentro con la ardiente y suave gloria del amor. Todo eso fue obra mía: nadie lo había gestado antes que yo.

Como lo es la liberación del alma más auténtica del cristianismo en *Parsifal*. O como es esta *Tetralogía* de la que hoy hablo. Yo conseguí hacer confluir en una misma obra a Siegfried, que encarna el Hombre Nuevo de la mitología antropológica de Feuerbach, y a la vez la presencia de conceptos típicos de la teología cristiana de San Pablo: el Hombre Nuevo. Él es la encarnación del más puro idealismo en contraposición a lo mundano de la nueva sociedad sometida a la revolución industrial. Brunhilde anticipa la sabiduría que se adquiere a través de la compasión y el viejo mundo corrupto es reemplazado por uno nuevo y puro que hallará en la figura de Parsifal su culminación.

La compasión —escribe Eugenio Trías— es la antesala del amor en sus formas más sublimes: se halla en la cima de lo ético. Se trata de instrumentar el mito como la manera más honda de incursionar en el alma de la existencia, y el mito no solo abarca historia, dioses y circunstancias singulares sino a la vez la estructura del mundo interno del ser humano, sus deseos oscuros y sus pulsiones instintivas, lo que Freud llamó «la pulsión de vida y de muerte». De eso trata *El oro del Rin*.

Y respecto del mito no se trata nunca de un saber fosilizado sino viviente, susceptible de diferentes interpretaciones. El error frecuente es intentar dar una interpretación racional de los mitos (tendencia de nuestra cultura: poner las cosas bajo el arbitrio de la razón) y con los mitos se trata de aceptación, de aceptarlos sin más, relatos legendarios para dar respuesta, a su manera, a los

grandes interrogantes que preocupan al ser humano. Debemos despojarnos de nuestros prejuicios racionalistas y aceptarlos simplemente como mitos, una puerta más de acceso al mundo del Ser. La mitología clásica me provee de un *corpus* de imágenes y situaciones mediante las cuales pensar sobre los problemas que develan al hombre que no son otros que los interrogantes capitales: el por qué de la existencia, la presencia del mal, el misterio de la muerte, cuestiones que al no tener respuesta cierta racional nos llevan a la perplejidad y a veces a la angustia. La conciencia nos sirve para neutralizar esa angustia porque la conciencia es la presencia de Dios en el hombre, como decía Víctor Hugo. Que me recuerda aquella frase de Chesterton: «La Iglesia nos pide que al entrar en ella nos quitemos el sombrero, no la cabeza». Los mitos están ahí para extraer de ellos enseñanza de vida interpelándoles y cuestionándoles si es necesario.

Alguien dijo —creo que fue Sartre— que el ser humano es una pasión inútil, que nada somos y nada nos aguarda. Pero, por el contrario, debemos reconocer que nuestra vida se sustenta en la ilusión de poder dar respuestas a dichos interrogantes, interrogantes que nos asaltan en cualquier momento y a veces en momentos insólitos; interrogantes que somos incapaces de responder de una vez y para siempre; interrogantes que querríamos dejar de hacernos pero que no podemos ignorar; interrogantes que resisten las respuestas de los racionalistas, de los técnicos y de los expertos porque lo que está en juego es el

sentido de la vida y la vida no es solo pensar sino vivenciar. La tradición judeocristiana es el origen de la dignidad humana, por eso quizá Adán y Eva ya sabían de esta opción, por eso Dios dijo «al morder la manzana ya comieron del árbol del conocimiento: no sea que ahora se les ocurra comer del árbol de la vida. Hay que ponerle freno a la omnipotencia porque si hay un ser omnipotente, ese soy solo yo».

Ninguna interpretación, ningún organigrama de respuestas posibles puede ya ser aceptado como único, verdadera e incuestionablemente válido. No hay definiciones inmutables, impares y definitivas, los horizontes absolutos se han borrado y tenemos que aprender a vivir —lo que no es fácil— en un mundo en el cual el sentido no está nunca definitivamente dado y donde las instituciones encargadas tradicionalmente de la transmisión de ese supuesto sentido están en crisis.

Vivimos en un mundo confuso y arbitrario, sin puntos de referencia fijos y la ansiedad nos empuja a los interrogantes. Pero una cosa sí sabemos: Dios nos dio a los humanos el gran don del libre albedrío: es dotados de voluntad que se nos crea a imagen de Dios. Si los seres humanos eligen utilizar mal esa voluntad es cosa de ellos, pero tenemos en nuestras manos la alternativa de elegir libremente y dirigirnos hacia donde nos parezca. Siempre he creído que el 80% de nuestros intelectuales y pensadores escribirían y alabarían el nombre de Dios si no tuvieran que firmarlo. Albert Camus escribía:

→ «Si no se cree en nada, si nada tiene sentido, y si en ninguna parte se puede descubrir valor alguno, entonces toda está permitido y nada tiene importancia. Entonces nada es bueno ni malo y Hitler no tenía razón ni sinrazón. Lo mismo da arrastrar al horno crematorio a millones de inocentes que consagrarse al cuidado de enfermos. A los muertos se les puede hacer honores o se les puede tratar como basura. Todo tiene entonces el mismo valor. Si nada es verdadero o falso, nada bueno o malo, si el único valor es la habilidad solo puede adoptarse una norma: la de llegar a ser el más hábil, es decir, el más fuerte. En este caso ya no se divide el mundo en justos e injustos sino en señores y esclavos. El que domina tiene razón».

Y yo agrego: liberar al hombre de toda traba para luego comprometerlo prácticamente en una necesidad histórica (se llame Revolución en la Unión Soviética o Nacionalsocialismo en Alemania o yidahismo en los países árabes) es lo mismo que quitarle en primer lugar sus razones de luchar para luego lanzarlo a cualquier partido a sola condición de que este no tenga más regla que la eficacia. Es entonces pasar, según la ley del nihilismo, de la extrema libertad a la extrema necesidad y no es otra cosa que dedicarse a fabricar esclavos en serie. Lo dirá Camus:

→ «He dicho, para quienes quieran leerlo, que el que solo cree en la historia se dirige hacia el terror y que el que no cree en ella en absoluto autoriza el terror».

La experiencia nos dice que hay que intentar conservar el mundo en lugar de intentar cambiarlo. Interpretar el mundo desde una sola mirada, poner el sentido de la vida en una sola interpretación o el sentido de la vida social en una sola ideología es servir al hombre —como dice Muñoz Arteaga— como plato trunco en un banquete de fieras.

Justamente porque me siento cristiano tengo el vicio de la verdad y por ella no vacilo en ir contracorriente, aunque consciente de su dualidad. He compuesto la *Tetralogía El anillo del Nibelungo* como una de las respuestas posibles a los interrogantes que he mencionado, partiendo de la base que lo que nos hace humanos no es la obediencia a un orden moral ni a un código universal, sino el reconocimiento de nuestra condición de seres vulnerables y necesitados de amor.

Comienzo a finalizar. Cuando se ama se puede responder a nuestras necesidades y a las necesidades del Otro, porque ¿a quién habíamos de responder en este mundo sino a los que amamos? En ningún caso se trata de una obediencia ciega sino de una reinterpretación —a la manera en que lo hicieron y hacen los estudiosos del Talmud— de lo que es la Ley o lo que entendemos por Ley. Por eso Wotan —el personaje principal de *El oro del Rin*— se autodestituye como amo. A veces ser ético es ir contra nuestra conciencia moral, como lo podrán observar en los personajes de mi *Tetralogía*, sobre todo, insisto, en Wotan, ese dios tan humano que no hace algunas cosas no porque no quiere sino porque no puede, ese dios que no responde a nuestra habitual

concepción de Dios como algo omnipotente e infalible. Ser ético es —y lo suyo me ha costado— no recluirme en el amor a la sabiduría sino en la sabiduría del amor, la sabiduría que nace del amor. Detrás de mí hay otros que ya no son y a los que he amado. Junto a mí están los que amo. El hombre es ese yo concreto preocupado por su destino, angustiado ante la muerte, que la mira a los ojos o huye de ella y la música es un modo de no sucumbir ante la amenaza de la muerte: lo que Nietzsche llamó «consuelo metafísico». Esa angustia y las experiencias que nos brindan los sentidos y las emociones son la tragedia de la existencia humana y constituyen un solo complejo dramático: en ese drama se manifiesta la espiritualidad. Por eso la ley se reafirma en la infracción más que en el sometimiento. Quizá dicho de otra manera, hay que distinguir entre lo sagrado y lo santo: cuidado con lo sagrado porque es un principio legitimador que puede justificarlo todo, en cambio la santidad es ocuparse totalmente del otro, rompiendo muchas veces marcos morales. ¿Para qué sirve pensar si no es para problematizar aquello que, de alguna manera, damos por supuesto? Las verdades inmutables son peligrosas y —como decía San Agustín— el que busca encuentra. *El oro del Rin* fue estrenado por orden del rey Ludwig el 22 de septiembre de 1869 contra mis deseos.



Creo que así habría desarrollado Wagner esta conferencia.

Muchísimas gracias.

ARNOLDO LIBERMAN



EL PRINCIPIO DEL FIN (*DAS RHEINGOLD*)

Miguel Ángel González Barrio

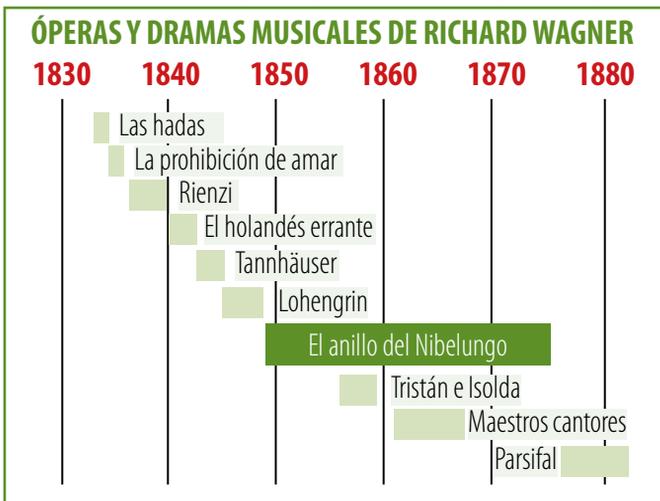
Conferencia pronunciada en el Museo del Romanticismo
el 16 de enero de 2019

«Nunca más volveré a escribir una *Ópera*. Como no tengo el deseo de inventar una denominación arbitraria para mis obras, las llamaré *Dramas*.»
(Una comunicación a mis amigos, 1851)

«En esta obra [El *Anillo*] ya no pensé ni en Dresde ni en ningún otro teatro del mundo. Mi única preocupación fue producir algo que me liberase de una vez por todas de esta sumisión irracional.» (Mi vida)

El *Oro del Rin*, como todos sabéis, no es más que el Prólogo de una *Tetralogía: El anillo del Nibelungo*. ¿Cuál era la situación en la vida de Wagner y por qué en ese momento (finales de la década de 1840) decide empezar este proyecto, que tardó cierto tiempo en madurar? Escribir *El anillo del Nibelungo*, cuyo Prólogo es *El Oro del Rin* –que es el tema de hoy– le llevó 25 años. Empezó a trabajar en él en 1848 y compuso la última nota en 1874. En 25 años pasan muchas cosas, todos cambiamos, los artistas cambian.

De hecho, cuando Wagner termina *Lohengrin* en 1848 (ópera que se estrena en 1850), él mismo dice que mira a su *Lohengrin* que acaba de terminar y que ya no se reconoce en él, como cuando uno ve en el campo la piel de una serpiente que ha



mudado y sabe que es el resto de algo que fue y que ya no es. Así se sentía él respecto al *Lohengrin* cuando solo había pasado un año. Podemos imaginar las cosas que le pasaron a Wagner en los 25 años que le llevó completar *El anillo del Nibelungo*; por eso se dice muchas veces que es la obra de una vida. Quiero enfatizar esa cifra, esos 25 años, porque, como digo, en 25 años todos cambiamos y un artista más todavía; y, sin embargo, aunque se nota, cuando se analiza con cierto detenimiento, con cierta profundidad, la partitura de *El anillo del Nibelungo*, que hay cambios estilísticos inevitables, al mismo tiempo hay una gran sensación de unidad. Wagner consigue «engañarnos», consigue convencernos de que, a pesar de los 25 años transcurridos, la *Tetralogía* es una sola obra, es un bloque y que todo tiene unidad. Uno se pregunta cómo consigue Wagner esa ilusión de unidad a pesar de los avances estilísticos que lógicamente tuvieron lugar.

Examinemos cuál era la situación del mundo artístico a mediados del siglo XIX, que es cuando Wagner empieza a trabajar en este proyecto. Tenemos una serie de títulos y compositores. Lógicamente destaca la figura de Verdi, el de los «años de galeras». Verdi todavía no es el gran Verdi, estaba buscando también su camino en el mundo de la ópera. Heredero de la gran tradición operística italiana, intenta buscar algo nuevo, lo que

luego se ha llamado «parola scenica», que es la solución italiana a la crisis operística, que Wagner aborda desde una perspectiva completamente distinta a la de Verdi. A grandes rasgos, cuando uno observa lo que ocurría en el mundo de la ópera a mediados del siglo XIX, se encuentra varias cosas: últimos coletazos del «belcantismo»; últimos coletazos de la «grand opéra», género que proviene de Francia, que hizo fortuna durante unos años y que tuvo un gran éxito (Wagner se apuntó a la moda). Son óperas históricas de larga duración, en 5 actos. El *Rienzi* de Wagner es como una «grand opéra»; hay quien dice que es como una obra de Meyerbeer. Se producen intentos de en-

LA ÓPERA ALREDEDOR DE 1850

- 1848** *Il corsaro* (Verdi), *Poliuto* (estr., Donizetti), *Halka* (Moniuszko), *La schiava saracena* (Mercadante)
- 1849** *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* (Verdi), *El profeta* (Meyerbeer), *Die lustige Weiben von Windsor* (Nicolai)
- 1850** *Lohengrin*, *Genoveva* (Schumann), *Stiffelio* (Verdi), *L'Enfant prodigue* (Auber), *La conquista di Granata* (Arieta)
- 1851** *Rigoletto* (Verdi), *Zerline* (Auber), *Sapho* (Gounod), *Medea* (Mercadante)
- 1852** *Marco Spada* (Auber), *Austin* (Marschner), *La poupée de Nuremberg* (Adam)
- 1853** *Il trovatore*, *La Traviata* (Verdi), *Pépita o La muchacha de Elizondo* (Offenbach), *Il Cid* (Paccini)

contrar vías nuevas. En 1853, que es cuando arranca *El anillo del Nibelungo*, de alguna manera Verdi ya había encontrado un camino que luego explotará de modo genial. En el cuadro se ven, sobre todo, muchos títulos que hoy están citados a pie de página en los libros de historia de la música y que han caído fuera del repertorio y hoy ni siquiera conocemos. *Pépita o La muchacha de Elizondo*, de Offenbach, no es precisamente de lo más conocido de su producción. *Il Cid*, de Paccini, hoy es un ilustre desconocido; en todo caso, se conoce el de Massenet.

Había una gran sensación de crisis, de que se tenía que alumbrar algo nuevo. Esto es algo que ha sucedido reiteradamente en el mundo de la ópera. Siempre ha habido crisis y siempre se ha progresado superando crisis.

En esa época, en los años cuarenta del siglo XIX, Wagner, que estaba siempre ideando historias, proyectando obras, trabaja en varios escenarios. Trabaja en una serie de temas que podemos llamar «dramas revolucionarios», que paulatinamente va abandonando en distintos estadios. De algunos compuso algo; de otros, nada, solo hizo un esbozo. Piensa hacer una obra sobre Federico I Barbarroja; probablemente una ópera sobre Jesucristo, un personaje que fascinaba a Wagner; también se plantea una ópera sobre Aquiles, o sobre Wieland el Herrero, un personaje de

LOS DRAMAS REVOLUCIONARIOS

- **Friedrich I. In fünf Akten. WWV 76 → Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage**
Federico I. En cinco actos. Esbozo en prosa. C.: Dresde, octubre 1846; agosto 1848, 1849 (Zurich)
- **Siegfrieds Tod → Götterdämmerung**
La muerte de Sigfrido. C.: Dresde, otoño 1848
- **Jesus von Nazareth. In fünf Akten. WWV 80**
Jesús de Nazareth. En cinco actos. Esbozo en prosa y un apunte musical. C.: Dresde, primavera 1849
- **Achilleus. In drei Akten. WWV 81**
Aquiles. En tres actos. Esbozo en prosa, desaparecido. C.: Dresde, primavera 1849; París/Zúrich, feb.-jun 1850
- **Wieland der Schmied. Heldenoper in drei Akten. WWV 82**
Wieland el Herrero. Ópera heroica en tres actos. Esbozo en prosa. C.: Zúrich/París, dic. 1849-marzo 1850.

la mitología germano-escandinava. Va abandonado todos estos proyectos en sus estadios iniciales. Otro de los proyectos que pasan por su mente es *La muerte de Sigfrido*: hacer una ópera sobre el personaje de Sigfrido. Escribe un borrador de ese proyecto en otoño de 1848. De todos esos proyectos, el único que quedó fue precisamente el de Sigfrido. Primero lo llamó *La muerte de Sigfrido* y fue el germen de la *Tetralogía* de *El anillo del Nibelungo*.

Todos los proyectos en los que Wagner estaba trabajando en esa época versan sobre héroes, sobre personas cuya ejemplaridad ilustra e ilumina a la sociedad; y, sobre todo, héroes que terminan mal, trágicamente. Los temas que preocupaban a Wagner giraban en torno a la figura del héroe,

muy en sintonía con el pensamiento de Thomas Carlyle, el héroe como motor de la sociedad, y figuras trágicas. Todo el mundo sabe que Wagner escribió un esbozo de una ópera sobre la muerte de Sigfrido, que fue el germen de la *Tetralogía*, pero antes de eso había escrito un ensayo titulado *El mito de los Nibelungos como proyecto para un drama*, que es un resumen de todo *El anillo del Nibelungo*. En ese ensayo está todo: los personajes de Alberich, los gigantes, Mime, Wotan, los walsungos... Todavía faltan muchos detalles, pero hay ya un resumen de toda la *Tetralogía*. Previamente había dedicado años a estudiar, a leer, a empaparse de la mitología germano-escandinava, tanto fuentes primarias como fuentes secundarias, estudios mitológicos. La manera de poner en orden, en su mente, la manera de hacer un resumen de todo lo que había aprendido de la mitología germano-escandinava fue escribir este ensayo interesantísimo, el germen de toda la *Tetralogía*.

Como era una persona que, cuando se ponía a trabajar, tenía una capacidad impresionante, el mismo mes en que redacta este resumen de toda la *Tetralogía* escribe el borrador en prosa de *La muerte de Sigfrido*, que sería finalmente *El ocaso de los dioses*, el último drama de la *Tetralogía*.

¿Cómo es que hoy, que vamos a hablar de *El Oro del Rin* hemos empezado por *La muerte de Sigfrido*? Porque

LA MUERTE DE SIGFRIDO: EL ORIGEN (O CASI) DE TODO

- 4.X.1848: *Der Nibelungen-Mythus: als Entwurf zu einem Drama* (El mito de los Nibelungos como proyecto para un drama). Resumen de todo el *Anillo* (Alberich, gigantes, Mime, Wotan, walsungos...), aun a falta de muchos detalles; estudio sobre la mitología germano-escandinava.
- X. 1848: *Siegfrieds Tod* (La muerte de Sigfrido) Borrador en prosa de lo que, más tarde, acabaría siendo *Götterdämmerung* (El ocaso de los dioses).

la *Tetralogía* creció en orden inverso por necesidad. La idea inicial de Wagner fue escribir una ópera sobre Sigfrido; nada más, algo modesto. Los amigos le dijeron que ahí faltaba información, que había cosas que no se sabían, detalles de la historia que se desconocían, que la historia estaba coja. Decidió entonces ir hacia atrás y escribió *El joven Sigfrido*, como una «precuela» de *La muerte de Sigfrido*, que luego finalmente fue *Sigfrido*, lo que hoy en día es *Sigfrido*, la segunda jornada o tercer drama de *El anillo del Nibelungo*.

De nuevo, por falta de información, fue hacia atrás y escribió *La Walkiria*, y finalmente acabó escribiendo *El oro del Rin*. La escritura del texto fue desde el final hasta el principio. En 1848 escribe el borrador de *La muerte de Sigfrido* –finalmente *El ocaso de los dioses*– y termina el texto de *El oro del Rin* en enero de 1853, casi en paralelo con el texto de *La Walkiria*.

FECHAS DE COMPOSICIÓN DE EL ANILLO DEL NIBELUNGO				
TEXTO	Das Rheingold	Die Walküre	Siegfried (Der junge Siegfried)	Götterdämmerung (Siegfrieds Tod)
Esbozo en prosa	(Octubre) 1851	(Noviembre) 1851	3 – 24 mayo 1851	
Borrador en prosa	23 – 31 Marzo 1852	17 – 26 Mayo 1852	24 mayo – 1 jun. 1851	20 Octubre 1848
Borrador en verso	15 Sept. – 3 Nov. 1852	1 junio – 1 julio 1852	Junio 1851	12 – 28 Nov. 1848; Rev.: 1848/49, 1852, 1856
Texto final	Dic. 1852 – Enero 1853	Dic. 1852 – Enero 1853	Diciembre 1852, 1856	
MÚSICA				
Primeros bosquejos			1851	Verano 1850
Primer borrador	1 Nov. 1853 – 14 En. 1854	28 Junio – 27 Dic. 1854	Sept. 1856 – 14 Jun. 1869	2 Oct. 1869 – 10 Abr. 1872
Segundo borrador			22 Sept. 1856 – 5 Ag. 1869	11 En. 1870 – 22 Jul. 1872
Borrador partitura	1 Feb. – 28 Mayo 1854	En. 1855 – 20 Mar. 1856		
Primera partitura			11 Oct. 1856 – 5 Feb. 1871	
Segunda partitura (Actos I y II solo)			12 Mayo 1857 – 23 Febrero 1869	
Partitura a limpio	13 Feb. – 26 Sept. 1854	14 Julio 1855 – 23 Marzo 1856		3 Mayo 1873 – 21 Noviembre 1874

Cuando empieza a componer ya lo hace desde *El oro del Rin* hasta *El ocaso de los dioses*. Se da la circunstancia paradójica y curiosa de que la última música, la de *El ocaso de los dioses*, la compone para el primer texto que escribió, y eso da lugar a una tensión muy rica entre un texto que redactó siguiendo unos postulados estéticos de los que luego hablaré (se ve que aún no estaba muy ducho y todavía hay lastres de la estética anterior) y la música más avanzada, que es la que está en *El ocaso de los dioses*.

Paréntesis histórico-literario

Tenemos que hacer un paréntesis histórico-literario. Todo esto sucede en 1848, un año extraordinariamente interesante. Se produce una revolución en París, que en cuestión de meses se extiende por toda Europa y llega a Dresde, que es donde vivía Wagner.

Allí había conocido a Mijail Bakunin, célebre pensador anarquista. Wagner, a quien ahora se asocia con todo lo contrario, en aquella época era un socialista revolucionario. Se implica en ese alzamiento revolucionario de

1848 Febrero: Alzamiento en París.

4 de octubre: Resumen en prosa del Anillo «original»: *El mito de los Nibelungos (Der Nibelungen-Mythus)*.

Otoño: Convierte [parte de] ese resumen en un libreto titulado *La muerte de Sigfrido (Siegfrieds Tod)*.

1849 24–28 de mayo: Huye a Suiza, con la ayuda de Liszt, y de ahí a París (2 de junio).

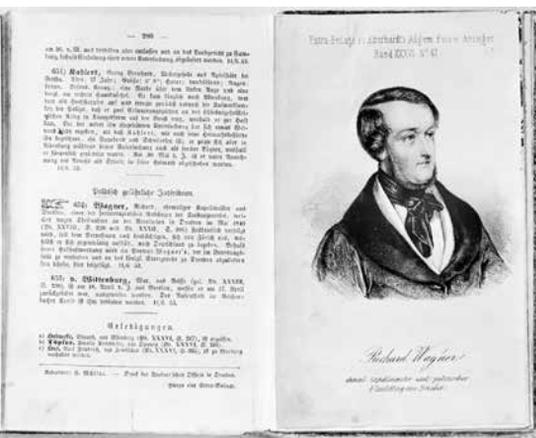
Julio: Se establece en Zurich; escribe *Arte y revolución (Die Kunst und die Revolution)*.

4 de noviembre: Termina *La obra de arte del porvenir (Das Kunstwerk der Zukunft)*.

1850 Invierno: Escribe *Ópera y drama (Oper und Drama)*, (terminado el 10 de enero de 1851).

Dresde, se pone precio a su cabeza y tiene que exiliarse. Con la ayuda del que luego sería su suegro, Franz Liszt –que era el director musical en Weimar y que estrenó *Lohengrin* en 1850– huye a Zúrich y se instala allí.

Ahí tenéis una revista de la policía, un ejemplar de junio de 1853, con la orden de busca y captura de Richard Wagner. Se le buscaba, pero él estaba a buen recaudo, escondido en Zúrich. Lo curioso de este dibujo es que se trata de una copia de un dibujo que le hicieron a Wagner en 1842. En once años, aunque las facciones de Wagner son muy características, el aspecto físico había cambiado.



Suplemento extra del *Eberhardt's Allgemeiner Polizei-Anzeiger*, junio de 1853.

Wagner se exilia en Suiza y se pone a escribir. Hay ideas que bullen en su cabeza. Era un grafómano empedernido, escribió muchísimo, su obra escrita es mucho más extensa que su

obra musical, ocupa mucho más que sus partituras. Necesitaba poner en orden sus ideas y la manera que tenía de hacerlo era ponerlas por escrito. Además pensaba vender esos escritos y ganar algo de dinero y, como se había ido de Alemania, creía que así la gente no le olvidaría. Aunque no pudieran representar su música, por lo menos leerían sus obras y sabrían de él.

Durante cinco años, Wagner se dedica a escribir y no pierde el tiempo. Lo más importante son tres ensayos, escritos en poco mas de año y medio: *Arte y revolución*, *La obra de arte del porvenir* y *Ópera y drama*.



Richard Wagner en 1842. Dibujo a lápiz de Ernst Benedikt Kietz.

Están todos traducidos al castellano. En estos ensayos expone su credo estético e introduce una idea (de la que luego hablaré), la de la obra de arte total, que

Arte y revolución (*Die Kunst und die Revolution*) (julio 1849)

- 15.000 palabras.
- *Gesamtkunstwerk*.
- Dura crítica del cristianismo.

La obra de arte del porvenir (*Das Kunstwerk der Zukunft*) (term. noviembre 1849)

- 55.000 palabras.
- Visión dialéctica del devenir histórico: helenismo, sociedad moderna, sociedad del futuro (estado ideal, corrupción, retorno a un ideal perfeccionado).
- Evolución de las tres formas humanas de arte: danza, música y poesía.
- El arte del futuro es el drama musical (*Gesamtkunstwerk*), en el que se recupera la unidad de todas las artes.

«La obra de arte total como reflejo estético de una humanidad unida en el amor fraternal («Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!»), el arte como espejo de la sociedad perfecta. Utopía estética como reflejo de la utopía social.»

en alemán es *Gesamtkunstwerk*. Curiosamente, es un término que Wagner utilizó muy poco, igual que apenas usó la palabra *Leitmotiv*; y, sin embargo, siempre que hablamos de Wagner y de sus dramas musicales, nos referimos a «los *Leitmotive*». Pero como muchas veces pasa, la terminología se normaliza mucho tiempo después del autor y su obra, y el autor a veces no tiene nada que ver con los «palabros» que se utilizan para hablar de su obra.

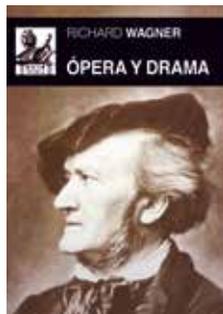
El ensayo más importante es *Ópera y drama*. Es un poco farragoso, sobre todo en las dos primeras partes, pero en la tercera parte da una pista de en qué va a consistir técnicamente su renovación del género operístico. ¿En qué consistía eso de la obra de arte total?

La tragedia griega como modelo

Wagner se miraba en la tragedia griega, pero decía que había que superarla y que tenía las herramientas a su disposición para superar el ideal de la tragedia griega. ¿Por qué toma como

ÓPERA Y DRAMA

«Bueno, dinero no tengo, pero sí un enorme deseo de practicar un poco de **terrorismo artístico**.»
(Carta a Liszt del 5 de junio de 1849).



Traducción de Ángel-Fernando Mayo Antoñanzas.
Prólogo de Miguel A. González Barrio.
Editorial Akal,
Madrid 2013.

«La peculiaridad característica de este método temático y sus importantes consecuencias para la comprensión emocional de un propósito poético, las he descrito y justificado minuciosamente, desde el punto de vista teórico, en la tercera parte de mi libro *Ópera y drama*.»

(Richard Wagner, *Una comunicación a mis amigos*, 1851)

modelo la tragedia griega? En todos sus ensayos estéticos siempre habla del ideal griego y cómo a partir de ahí todo es decadencia y corrupción. En la tragedia griega había una unión armoniosa, insuperada, de poesía, teatro, vestuario, mimo, música, baile y canto. Luego, con el tiempo, esas artes, que estaban unidas en la tragedia griega, se independizaron y dieron lugar a distintas disciplinas artísticas. Pero Wagner decía que como mejor estaban eran todas juntas, porque la unión tenía mayor poder expresivo.

Otro aspecto que le llamó la atención a Wagner es que en la tragedia griega el tema proviene del Mito. El Mito es universal, habla de problemas que han interesado y preocupado a todos los seres humanos desde el principio de los tiempos. Todas las culturas tienen sus mitos y es sorprendente que muchas veces los mitos se parecen aunque hayan sido generados en culturas muy separadas en el espacio. El Mito es universal, es intemporal y, de alguna manera, habla a todos los hombres en cualquier momento y lugar. Eso era algo muy interesante. En vez de hacer una ópera sobre algún tema concreto que tiene fecha de caducidad, es preferible hacer algo sobre el Mito.

Wagner no va a volver sobre el Mito griego, eso ya lo hacían los operistas barrocos, que escribieron un montón de óperas sobre temas mitológicos griegos. Wagner se fija en la mitolo-



Richard Wagner en 1853. Acuarela de Clementine Stockar-Escher.

gía germano-escandinava, y eso le lleva directamente al asunto de *El anillo del Nibelungo*, porque se da la curiosa circunstancia de que en los años 40 del siglo XIX, estaba en el ambiente hacer una ópera sobre el *Cantar de los Nibelungos*, que es un cantar de la épica medieval alemana. En esa época los Estados alemanes estaban buscando una identidad común y un proceso de unificación, que tardaría unas décadas en consumarse. Se estaba forjando una identidad nacional y por eso se les ocurrió que una buena manera de hacerlo era mirarse en el pasado común, en la mitología germano-escandinava.

Hubo varios compositores que en algún momento de su carrera pensaban escribir una ópera sobre el *Cantar de los Nibelungos*, pero el proyecto no prosperó y el único que lo consiguió fue Wagner.

Las fuentes que Wagner estudió, incluso leyéndolas varias veces son: fuentes directas, como las dos *Eddas* (mayor y menor), la *Saga de los Völsungos*, el *Cantar de los Nibelungos*, la *Saga de Teodorico de Verona*, menos conocida pero muy interesante; y fuentes indirectas, como son los tratados de los hermanos Grimm que, además de escribir cuentos para niños, escribieron un tratado sobre la mitología escandinava. Era uno de los libros de cabecera de Wagner, estaba en su biblioteca, todavía se conserva y ahora está depositado en Wahnfried.

Otro aspecto que le interesaba a Wagner de la tragedia griega, además del Mito, era la representación teatral que, en la antigua Grecia, tenía un cierto carácter religioso y se hacía coincidir con festividades religiosas. Los temas de la tragedia solían ser celebraciones de la vida, de lo puramente humano, y la representación era un ritual, público y solemne, con participación de la comunidad. Eso a Wagner le interesaba mucho y es lo que le llevó a su idea de levantar un teatro para representar sus obras, otra de sus metas que alcanzó en 1876 cuando inauguró el Festival de Bayreuth, teatro que sigue en pie ce-

FUENTES LITERARIAS

- ***Edda mayor (Edda poética)***. Compuesta en Islandia en noruego antiguo (s. XIII).
- ***Saga de los Völsungos***. Obra islandesa en prosa (s. XIII). Sigmund, Sigurd, Brynhild, Odín (con un solo ojo), espada clavada en el fresno, dragón Fafnir. . .
- ***Edda menor (Edda en prosa)***, de Snorri Sturluson. Escrita en Islandia en noruego antiguo (s. XIII). Odín/Wotan (*Das Rheingold*), Walhall, Normas, Walkyrias, gigantes, enanos, Ragnarök (*Götterdämmerung*). . .
- ***Cantar de los Nibelungos***, en alto alemán medio (h. 1200). Hechos heroicos de Sigfrido, Hagen, Gunther, sangre del dragón. . .
- ***Saga de Teodorico de Verona***, anónimo de h. 1260-70, escrito en Bergen (Noruega). Joven Sigfrido, Mime, enano Alfrico, Pájaro del Bosque. . .
- ***Die deutsche Heldensage***, de Wilhelm Grimm.
- ***Deutsche Mythologie***, de Jakob Grimm.

lebrando todos los años representaciones de obras de Wagner.

Así pues, Wagner tenía un modelo, pero argumentaba: «Esto hay que superarlo. ¿Y cómo lo vamos a superar? Tenemos los medios para superar las herramientas de la tragedia griega; porque sí, en la época de los griegos había música, pero no había un Beethoven y hoy en día tenemos a un Beethoven», que era el ídolo musical de Richard Wagner. Él piensa: «Beethoven ha llegado a un grado de expresividad no igualada antes en la Historia de la Música; tenemos una orquesta con un poderío abrumador, cosa con la que los griegos no contaban; sumemos todo eso que tenían los griegos con

la orquesta y el poder expresivo de un Beethoven.» Aparte, el teatro había llegado a su culminación con Shakespeare, uno de los héroes literarios de Wagner. Como era así de «modesto» pensaba, aunque no lo dijo con estas palabras, que él era el único artista que iba a aunar el poder expresivo de un Shakespeare, escribiendo libretos (Wagner escribió los libretos de todas sus obras) y de un músico como Beethoven. La unión de Shakespeare, por un lado, con Beethoven, por otro, se iba a dar en él mismo: iba a escribir un libreto y a componer la música.

La concepción sinfónica de los dramas musicales de Wagner

Un aspecto muy interesante y nada baladí es que Wagner suena muy distinto a otros operistas contemporáneos. Verdi –lo he comentado antes de pasada– arranca de la tradición lírica italiana, del *belcanto*, de Donizetti, de Bellini. Wagner no arranca de la tradición romántica, del *Singspiel*, que intentó imitar en sus óperas primerizas, sino que toma como modelo a Beethoven, en particular el final de la *Novena* sinfonía. Wagner razona del siguiente modo: La música puede ser muy poderosa, pero si no hay palabra, no puede expresar sentimientos concretos, solo puede expresar sentimientos abstractos. Una música nos puede emocionar, pero no sabemos por qué nos emociona, no nos dice nada concreto, a no ser que

conozcamos la intrahistoria de la obra. Una música nos puede gustar, nos puede emocionar, pero la única manera de que nos emocione o de que nos provoque un sentimiento concreto es acompañada de la palabra. El drama musical wagneriano arranca del último movimiento de la *Novena* de Beethoven. La concepción musical de Wagner en sus dramas es una concepción sinfónica. La orquesta hace mucho más que acompañar a las voces. La orquesta, progresivamente, en los dramas de madurez de Wagner, alcanza una independencia sin precedentes, es omnímoda, es una orquesta que se convierte en comentadora de la acción; a veces la orquesta incluso niega lo que está expresando el texto.

Esta concepción no tiene nada que ver con la tradición lírica. Por eso, las óperas de Wagner, sobre todo las de madurez, suenan a otra cosa distinta. Para comprobarlo, vamos a oír el primer ejemplo, el descenso de Wotan y Mime al Nibelheim. Aunque *El oro del Rin*, por distintas vicisitudes, se estrenó en 1869, en Munich, por insistencia de Luis II de Baviera, en contra de lo que hubiera querido Wagner, que era estrenar el *Anillo* completo, como se hizo en 1876 en Bayreuth, se compone en 1853-54. Para esa época, es música «marciana». Recordemos las óperas que se oían en los teatros de ópera por aquel entonces, comparémoslo con esto y compro-

baremos que la música del Oro es una barbaridad, es casi una banda sonora de cine. No se parece nada al Verdi de esa época. Es una orquesta exuberante, excesiva, «prevaricante», en palabras de Rodolfo Celletti, un celebre crítico italiano.

La orquesta de Wagner es descomunal. En *El Oro del Rin* tenemos 6 arpas, una cuerda nutrida, 16 violines primeros, otros tantos segundos y, además, como la orquesta que había era poco para Wagner, notó que había brechas en las tesituras de los instrumentos de metal y se inventó instrumentos nuevos. Mandó fabricar una trompeta más grande de lo normal, con una tonalidad más grave, lo que se llama la trompeta baja, y la célebre tuba Wagner, que también usó Bruckner en sus últimas sinfonías. Wagner quería rellenar los huecos que había en la orquesta de entonces, en particular en la familia de los instrumentos de viento-metal. También añadió los yunques, nada menos que 18, que habéis podido oír en esta grabación y que pide la partitura. Wagner, para dar realismo a la escena, pide 18 yunques de distintos tamaños, de distinta afinación. Esta orquesta descomunal no cabía en los fosos de entonces y tampoco cabe muchas veces en los fosos de un teatro normal de hoy, por lo que hay que quitar varias filas del patio de butacas para acomodar a todos los músicos que pide la partitura.

ORQUESTACIÓN DEL ANILLO

Das Rheingold

- Maderas a 3, flautín, corno inglés, clarinete bajo, 8 trompas, 2 bombardinos, **2 tubas Wagner**, 3 trompetas, **trompeta baja**, 4 trombones, 1 trombón contrabajo, 1 tuba contrabajo, timbales, platillos, triángulo, gong, **6 arpas**, **cuerdas (16, 16, 12, 12, 8)**.
- *Fuera/dentro de escena*: **18 yunques de diversos tamaños**, 1 martillo, 1 arpa.

Die Walküre

- Como *Das Rheingold* + 1 flautín adicional, tambor tenor, glockenspiel.
- *Fuera/dentro de escena*: cuerno, máquina de truenos.

Siegfried

- Como *Das Rheingold* + 1 flautín adicional, **cuarta madera**, glockenspiel.
- *Fuera/dentro de escena*: corno inglés, trompa, martillo de forja, máquina de truenos.

Götterdämmerung

- Como *Das Rheingold* + tambor tenor, glockenspiel.
- *Fuera/dentro de escena*: cuernos, trompas, 4 arpas.

El Leitmotiv como unidad estructural

Decía antes que la singularidad de Wagner (nos suena diferente a otras óperas de compositores contemporáneos) es por la concepción sinfónica de sus dramas musicales. Para diferenciarse de sus colegas, decidió que lo que él hacía no eran óperas, si no «dramas musicales».

Wagner estaba muy preocupado por aspectos formales. En una ópera normal hay una música que fluye, acción, pero la música no es necesariamente unitaria, como lo es estruc-

turalmente la música de una sinfonía. Wagner quiso dotar a la música de sus dramas musicales de cierta unidad. Para ello recurrió a un truco, que tampoco lo inventó él, pero él le sacó muchísimo más partido que los compositores que antes de él habían utilizado este truco, que es el *Leitmotiv*, aunque ya he dicho que Wagner casi nunca emplea este término. A Wagner le horrorizaban los catálogos de *Leitmotive* que elaboraron sus colaboradores.

La idea del *Leitmotiv*, una célula musical breve que está asociada con un objeto, con un personaje, con una idea, con un estado de ánimo, era algo que ya habían utilizado otros compositores: Verdi, Berlioz en la *Sinfonía fantástica*, Marschner (compositor alemán de la época romántica muy admirado e imitado por el primer Wagner) en *El vampiro*. Pero nadie lo utiliza como Wagner, él lo emplea de una manera especial. No solo lo utiliza en el sentido peyorativo que le dio Debussy, como una *tarjeta de visita*. En *La Bohème*, entra Rodolfo y suena un tema asociado a él, entra Marcello y sucede lo mismo. Cada vez que aparece un personaje, suena un breve tema que va íntimamente asociado a ese personaje de la ópera.

Sin embargo, Wagner va más allá y utiliza esas células musicales como los hilos de su tejido musical. Cuando Wotan golpea su lanza contra el suelo, suena el *tema de la lanza*, pero no

solo lo utiliza en ese sentido. Utiliza los motivos para hilar unos con otros y hacer música, como luego veremos en un ejemplo.

Vamos a ver algunos motivos, para explicar cómo funciona la gramática de *Leitmotiv* en *El anillo del Nibelungo* y en particular en *El oro del Rin*. Me voy a ceñir a los motivos de *El oro del Rin* por una razón muy sencilla: solo en su primera escena hay más motivos que en todo *Lohengrin*, la ópera precedente, que dura más de 3 horas. Y muchos de los motivos que utiliza Wagner en *El anillo del Nibelungo* –15 horas de música– los introduce ya en *El oro del Rin*, aunque luego los volvamos a escuchar de una manera ligeramente transformada o adornada y nos parezcan distintos, más elegantes que la primera vez que los oímos en *El oro del Rin*. Esa es la manera que tiene Wagner de dotar de unidad a su obra, mediante una serie de células musicales que se van repitiendo y que son perfectamente reconocibles. Y además, construye muchas veces su música hilando esas células musicales. Para hacer esto utiliza una gramática muy ingeniosa. Era un mago a la hora de elegir los *Leitmotive*; elige células musicales muy sencillas que le permiten transformar unas en otras mediante sutiles cambios. Eso le da una flexibilidad y una riqueza pasmosas. Es apasionante entender un poco esas reglas internas.

Por ejemplo, *El oro del Rin* comienza con una nota pedal, que es un Mi bemol, que luego se convierte en un acorde de Mi bemol mayor.

Ese acorde, si se despliega en horizontal, se transforma en un arpeggio, que es el primer motivo que se oye en toda la ópera y que es lo que se suele llamar el motivo de la Naturaleza. El primer motivo que se oye es ese, una música que fluye en horizontal.

Naturaleza

Luego, adornado convenientemente con figuraciones en la cuerda grave, adopta la forma definitiva. Las trompas hacen el motivo y los chelos entonan una figuración ondulante. Si a ese motivo tan simple, que deriva de un acorde de Mi bemol mayor, se toca al doble de velocidad, se convierte en otro motivo, el del río Rin.

Naturaleza definitivo

Así de simple: de un acorde pasamos a un motivo, un motivo que adornado adopta la forma definitiva y que tocado al doble de velocidad se transforma en otra cosa. Algo que es naturaleza abstracta se convierte en algo concreto, en este caso agua y más concretamente en el agua del río Rin, que da título a la obra.

El Rin = Naturaleza en movimiento = 2 x Naturaleza

Vemos de qué manera tan económica, de un material tan sucinto, se construye todo un Preludio que elude magistralmente la sensación de monotonía. Es absolutamente fascinante.

Veamos otro de los motivos fundamentales, que es el del Oro. El Oro, en su estado original, como mineral, es Naturaleza, es algo inocuo. El hombre transforma la Naturaleza en cosas que pueden ser perversas y que pueden mover a la codicia o alentar la voluntad de poder. Por eso, el motivo asociado al Oro es una transformación libre del motivo de la Naturaleza. Le cambiamos el ritmo y convertimos un motivo en otro motivo.

Oro (modificación libre de Naturaleza)

Erda es un personaje importantísimo en *El Oro del Rin*, es como la voz de la sensatez, aunque ni unos ni otros la hagan caso. Es la diosa de la Tierra y está fuertemente asociada con la Naturaleza. El motivo de Erda no es otro que el motivo de la Naturaleza transformado de modo mayor a modo menor y de compás de 6/8

en compás de 4/4. Suena completamente diferente, pero es exactamente el mismo material, el mismo motivo cambiado de tonalidad y de velocidad.



A partir de aquí, Wagner se las ingenia para construir otro motivo con una lógica aplastante. Erda dice que todo lo que es termina, y lo que termina acaba volviendo a la Naturaleza. Invertimos este motivo, le damos la vuelta, en vez de un motivo ascendente es un motivo descendente, y el motivo de Erda se transforma en el motivo de *El Ocaso de los dioses*, en la escena de la inmolación de Brunilda, que oímos 15 horas después.



El Anillo es el Oro transformado por el hombre, que convierte el mineral y pasa de ser algo inocente a ser un objeto perverso. Todos acabarán peleándose por la posesión del Anillo, un Anillo maldito en *El oro del Rin*. Los sucesivos poseedores del Anillo acabarán muriendo violentamente. Nadie escapa a la maldición del Anillo.

Inicialmente, cuando Wagner elabora su teoría del *Leitmotiv*, afirma que la música por sí sola es incapaz de expresar emociones concretas y tiene que estar unida a la palabra. La manera que tiene Wagner de dotar de significado al *Leitmotiv*, de que la etiqueta funcione, es asociar el *Leitmotiv* con una línea vocal. Cuando se introduce el motivo, viene acompañado de una línea de texto donde se menciona el personaje o el objeto al que va asociado este motivo. Ya queda configurado semánticamente y a partir de ese significado de texto ya puede funcionar autónomamente. Ya sabemos cada vez que reaparece que es el Anillo o la Lanza, etc. Eso es lo que se llama motivo de reminiscencia. Sin embargo, ya en *El oro del Rin* hay motivos que no son así. El motivo de la Naturaleza suena en el Preludio y ahí no hay nadie cantando y sabemos que es el motivo de la Naturaleza. Paulatinamente, a medida que Wagner evoluciona artísticamente fue relajando su dogma y fue abandonando la idea de los motivos de reminiscencia. En el Preludio de *Tristán e Isolda*, aparecen varios de los motivos fundamentales de la ópera y sin embargo no hay una sola línea de texto. Ahí los motivos funcionan autónomamente. Hay muchos motivos que son música pura por más que diversos autores hayan insistido en identificar el motivo (por ejemplo, la mirada: el motivo que suena en el Preludio de *Tristán e Isolda* suena en la escena

del primer acto cuando se encuentran Tristán e Isolda, pero ese motivo ya ha sonado al principio en el Preludio). No necesariamente los motivos van unidos a una línea vocal. Sí ocurre eso al principio, hay muchos en *El oro del Rin*, pero progresivamente eso cambiará.

Veamos ahora el motivo del Anillo.

<p>WELLGUNDE Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht [ihm verlieh]!</p>	<p>WELLGUNDE ¡La herencia del mundo ganara en propiedad quien del oro del Rin hiciera el anillo que inmenso poder le confiriera!</p>
---	---



Anillo



Anillo (Voluntad de Poder)
 (clarinetes, clarinete bajo, fagotes)

Antes decía que Wagner era un mago creando los motivos. A veces los diseñaba por consideraciones un tanto peregrinas, pero resultonas. El motivo del Anillo tiene una primera parte descendente y una segunda parte ascendente, y ese movimiento algunos autores lo han relacionado con la forma circular del Anillo.

Unos pocos motivos son la semilla de muchos otros. El motivo de la Naturaleza tiene toda una familia de motivos relacionados que parten de él. Uno de los motivos más importantes, que deriva de una manera bastante sencilla del motivo del Anillo, es el de la maldición del Anillo, que es como un reflejo especular de él.



Maldición del Anillo (4 primeras notas Anillo invertido)

Uno de los ejemplos que más me gusta es el motivo del Walhall, que está muy relacionado con el motivo del Anillo. El Anillo es de Alberich, que es quien ha robado el Oro y manda forjar el Anillo, que confiere un poder absoluto, aunque luego se lo quitan. El Walhall es la fortaleza que Wotan manda construir a los gigantes. En pago, como le convencen de que no es bueno dar lo que le han pedido, que es Freia, la diosa del Amor, les entrega el tesoro de los nibelungos, que tiene que robar. Es muy curioso que en el fondo tanto Alberich como Wotan son dos seres que cada uno a su manera persiguen el poder, Alberich de manera directa, movido por el odio y por el temor, Wotan, como es el político, está atado por las leyes, que están grabadas en el asta de su lanza, tiene que hacerlo de una manera más taimada. Pero ambos son dos personajes que buscan el poder y, por

tanto, no es casual que los motivos relacionados con ambos personajes sean muy parecidos, porque nos están diciendo que son dos caras de la misma moneda. De una manera mágica, mediante sutiles transformaciones armónicas, Wagner pasa del motivo del Anillo al del Walhall. Es asombroso comprobar cómo en unos pocos compases consigue cambiar completamente el motivo del Anillo y convertirlo en otro completamente diferente, pero que, a la vez, es muy parecido. Pasamos del modo menor (el Anillo), que tiene una connotación negativa, al modo mayor (el Walhall) que tiene una connotación positiva.

Anillo de Alberich

Walhall: Forma inicial

Vc. div.

Walhall: Forma intermedia

Tb, Hp.

Walhall: Forma definitiva

Detailed description: This block contains three musical excerpts. The first is the Ring motif in 4/4 time, circled in red. The second is the initial Walhall form in 3/4 time, also circled in red. The third is the intermediate Walhall form in 3/4 time, with a piano accompaniment for Violin (Vc. div.). The fourth is the definitive Walhall form in 3/4 time, with a piano accompaniment for Trombone and Harp (Tb, Hp.).

Otro motivo es el de la Espada, que tiene una aparición inesperada al final de *El Oro del Rin*. Este motivo tiene un papel fundamental en *La Walkiria*, en la que está sonando casi

todo el tiempo. El motivo de la Espada es una derivación del motivo de la Naturaleza. ¿Cómo averiguamos eso? El motivo de la espada lo suele anunciar la trompeta. Pero en *El ocaso de los dioses* se oye en la trompa, en una escena del tercer acto. Si buscamos a lo largo de toda la *Tetralogía* momentos en los que los dos motivos suenan en un mismo instrumento y en una misma tonalidad, vemos cómo el motivo de la trompeta es calcado al motivo de la Naturaleza. Oímos una primera nota que da un salto ascendente al principio, cambiamos el ritmo... y ya está. De uno pasamos a otro.

Espada (Gran idea de Wotan / Trompeta fortissimo)

Siegmund: No - thung! No - thung! so nenn ich dich Schwert (Walküre)

Detailed description: This block shows the musical notation for the Sword motif, starting with a trumpet (Tr.) part. Below it is the vocal line for Siegmund with the lyrics: 'No - thung! No - thung! so nenn ich dich Schwert (Walküre)'. The score is enclosed in a green border.

El motivo de la Espada, que aparece de manera inesperada al final de *El oro del Rin*, está asociado a Siegmund, en el primer acto de *la Walkiria*. Busca desesperadamente un arma hasta que Siegliende le indica que hay una espada clavada en el tronco del fresno. Pero Wagner, al final de *El oro del Rin*, introduce el tema de la Espada y no hay ninguna referencia ni a espada, ni a Siegmund ni a nada. ¿Qué es lo que sucede? Wotan ha tenido que devolver el Anillo como pago por el Walhall a los gigantes, pero está

maquinando cómo recuperarlo. Él, como se debe a las leyes, no puede hacerlo por sí mismo y tiene que buscar un agente que haga el trabajo por él, y ya está pensando en la estirpe de los welsungos, que es de lo que trata *La Walkiria*. Por un lado, sutilmente, Wagner nos está revelando lo que pasa por la cabeza de Wotan en este momento al final de *El oro del Rin* y, por otro lado, nos está anticipando lo que va a pasar en el primer acto de *La Walkiria*. Suena el motivo del Walhall, pero ahí irrumpe, dos veces nada menos, el motivo de la espada.

WOTAN Es naht die Nacht— von ihrem Neid biete sie Bergung nun.	WOTAN Se acerca la noche... ¡de su envidia ahora nos proporciona refugio!
(Como arrebatado por un pensamiento grandioso, muy resuelto)	
So grüss ich die Burg, Sicher vor Bang' und Grau'n!	¡Así saludo a la fortaleza, a salvo de temor y aflicción!
(Se vuelve solemnemente hacia Fricka)	
Folge mir, Frau! In Walhall wohne mit mir!	¡Sígueme, mujer! ¡Vive conmigo en el Walhall!

En el fondo, *El anillo del Nibelungo* trata sobre la confrontación entre el Amor y el Poder. Los que buscan el Poder tienen que renunciar al Amor. Alberich, para conseguir forjar el Anillo, tiene que renunciar al Amor y lo hace explícitamente; y Wotan lo hace simbólicamente porque encarga a los gigantes la construcción del Walhall y a cambio les promete a Freia, que es la diosa del Amor. En el fon-

do, Wotan, simbólicamente renuncia también al Amor, pero de una manera más sibilina. No lo dice, pero en el fondo está haciendo lo mismo que Alberich. Le convencen de que no es conveniente ceder a Freia porque se quedarían sin sus manzanas doradas, y los dioses se debilitarían y envejecerían. El Amor es un tema fundamental en el *Anillo del Nibelungo*. En *El oro del Rin* hay motivos asociados al Amor, tanto en sentido negativo como positivo. El motivo negativo es el de la renuncia al Amor, introducido por Alberich cuando renuncia al Amor conscientemente para poder llevarse el Oro y acabar forjando el Anillo que le va a conferir el Poder absoluto.

Nur wer der Min-ne Macht ent-sagt, nur wer der Lie-be Lust ver-jagt,
Renuncia al Amor (Oro del Rin, escena 1)
Hei-lig-ster Min-ne höch-ste Not,
Renuncia al Amor (Walküre, Acto I)
sch-nen-der Lie-be seh-ren-de Not,

do el motivo positivo del Amor es el de la diosa Freia, un personaje un tanto secundario en *El oro del Rin*. Su motivo pasa casi desapercibido. Wagner lo introduce de manera discreta, pero, con el tiempo, una parte del motivo asociado a ella se acaba convirtiendo en el gran motivo de toda la *Tetralogía*.

Freia = AMOR (en positivo)

Antes comenté que la manera de dar unidad a la música de los dramas musicales era utilizar estos motivos, como hebras del tejido musical, en- garzando unos motivos con otros. Con esa técnica, que Wagner fue perfeccionando con el tiempo en los dramas de madurez, consigue escribir largos pasajes de música que no son más que una concatenación de motivos que ya ha introducido previamente. Un ejemplo magistral es el Preludio de *Sigfrido*; si uno conoce los motivos, sabe perfectamente lo que está pasando por la cabeza de Mime, lo está contando todo la música, porque no es más que un motivo detrás de otro: la espada, la forja, los nibelungos... Parece fácil, pero hay mucha técnica detrás.

Con el tiempo, Wagner llegó a hacer la técnica mucho más complicada. En los dramas de madurez, llega incluso a superponer contrapuntísticamente distintos motivos. Y eso ya es rizar el rizo. Como los utiliza como material musical, no le basta ponerlos uno detrás de otro, sino que hace algo más complejo, los superpone contrapuntísticamente de manera magistral.

Esta gramática del *Leitmotiv* es fascinante, propia y exclusiva de Wagner. Yo diría que, aunque en menor medida, tan solo un compositor como Richard Strauss llega a hacer algo por el estilo. Ningún otro compositor ha hecho nada igual.

La música surge de la palabra (*Versmelodie*)

Otro de los pilares del drama musical es la palabra. Wagner se quejaba de que en la ópera habitual, en especial la italiana, la música y la palabra no estaban muy unidas. De hecho, en la ópera barroca y posterior, hay ejemplos de arias de éxito de una ópera, cuya música se utiliza en otra ópera, con otro texto. Wagner no admitía esto. Para él la música y el texto tienen que estar íntimamente unidos. La música no puede ser una percha para cualquier texto, ni la palabra una excusa para el lucimiento de unos cantantes. La música tiene que surgir de la palabra de una manera orgánica. Wagner da una importancia superlativa al texto y dice que la música debe surgir del texto. Se pregunta cómo hacerlo y llega a una solución. Igual que en su búsqueda de la verdad contenida en el Mito mira al pasado, decide utilizar un recurso métrico de la poesía medieval y escandinava, que es la aliteración (*Stabreim*). La aliteración es la repetición de sonidos consonánticos. En estos sistemas métricos no se utiliza la rima consonante al final de verso, sino que el ritmo lo da la repetición de un sonido consonántico. Wagner considera que este sistema le va a permitir una mayor libertad a la hora de componer la música basándose en el texto.

Aquí tenemos dos textos de Wagner, el primero es de *Tannhäuser*; y el segundo, de *La Walkiria*. *Tannhäuser* es anterior a *Ópera y drama*, a sus nuevas ideas estéticas. *La Walkiria* ya fue compuesta en sintonía con sus nuevos postulados estéticos.

Si observamos el texto de *Tannhäuser* vemos que los versos son casi todos de la misma longitud y tienen rima consonante; o sea, se trata de un verso más bien rítmico. Si intentamos poner música a ese texto nos lleva a frases musicales, dependiendo de la longitud del verso, de dos o cuatro compases y a cierta monotonía, porque el énfasis siempre está puesto en la rima consonante de final de verso.

TANNHÄUSER (Acto I, Escena II)

VENUS

Geliebter, komm! Sieh dort die **Grotte**,
 von ros'gen Düften mild durchwallt!
 Entzücken böit' selbst einem **Gotte**
 der süßten Freuden Aufenthalt.
 Besänftigt auf dem weichsten **Pfühle**
 flieh deine Glieder jeder **Schmerz**,
 dein brennend Haupt umwehe **Kühle**,
 wonnige Glut durchschwelle dein **Herz**.
 Aus holder Ferne mahnen süße **Klänge**,
 daß dich mein Arm in trauer Näh' umschlänge:
 von meinen Lippen schlürfst du Götter**rank**,
 aus meinen Augen strahlt dir Liebes**ank**:
 ein Freudenfest soll unsrem Bund entst**ehen**,
 der Liebe Feier laß uns froh beg**ehen**!
 Nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weihn - **nein!**
 mit der Liebe Göttin schwelge im **Verein!**

Si observamos ahora el texto de *La Walkiria*, vemos que el verso es libre, la longitud de los distintos versos es irregular, y el vínculo rítmico se establece con aliteración; es decir, el sonido que se repite lo ponemos donde queramos, al principio, al final, en medio. Eso se traduce en mayor flexibilidad rítmica, que se transmite a la música cuando intentamos poner música a ese texto.

LA WALKIRIA (Acto I, Escena III)

SIEGLIENDE

Traurig saß ich,
 während sie **t**ranken;
 ein Fremder **t**rat da herein:
 ein **G**reis in blauem **G**ewand;
 tief **h**ing ihm der **H**ut,
der **d**eckt' ihm **d**er Augen eines;
 doch **d**es andren **S**trahl,
Angst schuf es **a**llen,
 traf die **M**änner
 sein **m**ächtiges **D**räu'n.
Mir **a**llein
 weckte das **A**uge
 süß **s**ehnenden **H**arm,
Tränen und **T**rost zugleich.
 Auf mich **b**lickt' er
 und **b**litzte auf Jene,
 als ein **S**chwert in Händen er **s**chwang;
 das **s**tieß er nun
 in der **E**sche **S**tamm,
 bis zum **H**eft **h**aftet' es drin:

Esto es lo que hace Wagner. Busca en el pasado y utiliza un verso aliterado. Si leemos el texto de *El anillo del Nibelungo*, suena a antiguo, pero suena deliberadamente antiguo, porque

Wagner quiere que suene así. Usa palabras que no se utilizaban ya en el siglo XIX, pero en su búsqueda del realismo mitológico y en su deseo de emplear todos los recursos a su alcance para componer con mayor libertad, él mismo hace sus libretos y los escribe en un estilo deliberadamente arcaico. Y ese recurso funciona y es magnífico. A veces se critica la calidad de los textos de los libretos de Wagner, pero se debe tener en cuenta que no son textos teatrales, sino para ser puestos en música. Desde esta perspectiva, funcionan extraordinariamente bien. Son unos textos magníficos, muy trabajados. De hecho, Wagner escribía los libretos y luego, cuando les ponía música, a veces cambiaba cosas porque se daba cuenta de que era mejor cambiar una palabra o un verso entero porque así le era más fácil ponerle música. De hecho, tenemos acceso al libreto definitivo, el que figura en la edición de la partitura, y al libreto original, que es el que está editado en las *Obras Completas* de Wagner, porque editó los libretos antes de ponerles música. Imprimió una edición privada de *El anillo del Nibelungo* donde está el texto, que luego, cuando le puso música, modificó ligeramente.

Para apreciar cómo funciona la aliteración, fijémonos en el primer texto que se canta y con el que nos topamos después del Preludio de *El oro del Rin*. Este comienzo fue muy criticado porque cuando entra Woglinde

y canta los primeros versos, lo que dice no parece tener mucho sentido. Wagner argumentó el porqué de este texto y lo que quería decir. Las Hijas del Rin representan la inocencia del estado natural, son las custodias del Oro que, como ya hemos dicho, como mineral es algo inocente, es Naturaleza. El texto de estos versos iniciales se parece al de ciertas nanas de la Alemania de la época. Las nanas nos conectan con la infancia y eso es la inocencia. Wagner lo tomó de ahí. Luego había otra razón más sofisticada, porque Wagner siempre tenía que teorizar y argumentar sólidamente, e hizo unas consideraciones bastante farragosas sobre cómo esto tenía que ver con ciertos sonidos y ciertas palabras que estaban relacionadas con el concepto de divinidad en las antiguas épicas medievales escandinavas. De alguna manera, quería transmitir un doble sentido, por un lado, el carácter sagrado de la Naturaleza en su estado primigenio y, por otro lado, la inocencia del estado natural. La manera en que a Wagner se le ocurrió transmitir esto fue con estos versos iniciales, que parecen como un juego de palabras sin significado alguno que luego, paulatinamente, se va transformando en palabras y frases que ya tienen sentido. En el primer texto cantado de la primera escena de *El oro del Rin*, Wagner nos expone al mismo proceso que con solo música ha efectuado en el Preludio.

El Preludio primero empieza con un material musical bruto (la nota Mi), luego oímos un acorde (Mi bemol mayor), luego se despliega en una melodía y paulatinamente el material bruto, rudo, primitivo, se va transformando en una melodía que va cobrando significado: la Naturaleza, el Rin..., etc.

Ese proceso de creación a partir de un material bruto al que hemos asistido en el Preludio, con solo música, Wagner nos lo repite aquí con las palabras. Primero oímos el sonido «W» que se va repitiendo, cosas sin sentido, y paulatinamente lo que dicen las Ondinas va adquiriendo significado. Es como si pasasen rápidamente de la infancia, del balbuceo sin sentido a articular frases que tienen sentido.

VORSPIEL

ERSTE SZENE

WOGLINDE

Weia! Waga!

*Woge, du Welle,
walle zur Wiege!*

Wagalaweia!

Wallala, weiala weia!

WELLGUNDE

(Stimme von oben.)

Woglinde, wachst du allein?

WOGLINDE

Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.

WELLGUNDE

(Taucht aus der Flut zum Riff herab.)

Laß sehn, wie du wachst!

(Sie sucht Woglinde zu erhaschen.)

WOGLINDE

(Entweicht ihr schwimmend.)

Sicher vor dir!

(Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen.)

FLOSSHILDE

(Stimme von oben.)

Heiaha weia!

Wildes Geschwister!

WELLGUNDE

Flosshilde, schwimm!

Woglinde flieht:

hilf mir die Fließende fangen!

FLOSSHILDE

(Taucht herab und fährt zwischen die Spielenden.)

Des Goldes Schlaf

hütet ihr schlecht!

Besser bewacht

des schlummernden Bett,

sonst büßt ihr beide das Spiel!

PRELUDIO

PRIMERA ESCENA

WOGLINDE

¡Weia! ¡Waga!

¡Onda, tú, ola,
muévete ondulante!

¡Wagalaweia!

Wallala, weiala weia!

WELLGUNDE

(Desde arriba.)

Woglinde, ¿velas sola?

WOGLINDE

Con Wellgunde sería yo dos.

WELLGUNDE

(Nada desde la corriente alta hacia el peñasco.)

¡Déjame ver cómo velas!

(Intenta atrapar a Woglinde)

WOGLINDE

(La esquivo, nadando)

¡A salvo de ti!

(Bromean e intentan alcanzarse jugando.)

FLOSSHILDE

(Desde arriba.)

¡Heiaha weia!

¡Salvajes hermanas!

WELLGUNDE

¡Flosshilde, nada!

Woglinde se escapa:

¡ayúdame a coger a la escurridiza!

FLOSSHILDE

(Desciende nadando y se interpone entre las juguetonas.)

¡Mal veláis

el sueño del oro!

¡Guardad mejor

el lecho del dumiente,

si no, ambas os arrepentiréis del juego!

En el terreno de la música empezamos con la nada, que sería ese Mi bemol. La nada cobra existencia, pasamos a la tríada de Mi bemol mayor. y de ahí al motivo de la Naturaleza,

Eso evoluciona, va cobrando forma y se concretiza en el motivo del Rin, que ya es algo particular, el agua del río Rin. Al mismo tiempo –eso lo dice el libreto, aunque no siempre

**«W»: EL SONIDO DE LA NATURALEZA
CREACIÓN DEL UNIVERSO**

Patrón	No existencia	Existencia	Caos	Orden
Sonido	Mi bemol	Tríada Mi bemol	Motivo de la Naturaleza	Motivo del Rin
Vista	Oscuridad	Luz	Movimiento	Ondinas
Pensamiento	Nada	Sustancia primordial	Agua	Rin
Habla	Silencio	«W»	«W» sin sentido	«W» con sentido

se respeta— cuando oímos el Preludio, se pasa de la oscuridad a la luz. Luego vemos movimiento (agua) y aparecen las Ondinas. Es un proceso paralelo desde el sentido de la vista. En el plano de las ideas, primero no hay nada, luego está la sustancia primordial, que en música es ese acorde de Mi bemol, luego ya tenemos algo que cobra forma (agua) y finalmente, algo que cobra forma concreta, que es el río Rin. Y en el terreno del lenguaje, primero hay silencio, no oímos más que el Preludio, luego oímos la repetición machacona de esa «W» aliterada en los versos iniciales, algo que no tiene sentido, y finalmente eso deriva en palabras y en un texto que ya va cobrando un sentido. En distintos estratos asistimos a un proceso similar en el que a partir de la nada se van creando cosas.

En *El oro del Rin*, ese sonido que se oye al principio, esa «W», está relacionado con el sueño. En la primera escena, aparece este texto. Son las ondinas hablándole al Oro:

W ache, Freund, w ache froh!	¡Despierta, amigo, despierta feliz!
W onnige Spiele spenden wir dir.	Deliciosos juegos jugaremos en tu honor.

En la segunda escena, Fricka le dice a su esposo Wotan:

W otan, Gemahl, erwache! ¡Wotan, esposo! ¡Despierta!
Erwache, Mann, und erwäge! ¡Despierta, esposo y reflexiona!

Todo, con los mismos sonidos, esa «W». Wagner elige las palabras deliberadamente, para que la fonética sea muy parecida y siempre nos recuerde algo que ya hemos oído.

Y en la cuarta escena, Erda le dice a Wotan estas palabras cuando le aconseja que se desprenda del Anillo y se lo dé a los gigantes, y muy a su pesar lo hace para rápidamente darse cuenta de cuánta razón tenía y asistimos a uno más de los actos violentos que hay en la ópera:

W eiche, Wotan! W eiche!	¡Cede, Wotan, Cede!
W ie alles w ar - w eiß ich;	Todo lo que fue... lo sé;
w ie alles wird,	todo lo que será,
w ie alles sein wird,	y llegará a ser
seh' ich auch, -	también lo hice:
der ew'gen Welt	yo, protosabía
Ur-Wala...	del mundo eterno... .

Como vemos, todo el tiempo este sonido está asociado al acto de despertar, que también está emparejado al acto de la reflexión. Wagner trabaja en múltiples direcciones y en



Entrada de los dioses en el Walhall, final de *El Oro del Rin*. Producción de Otto Schenk (MET, 1986).

muchos estratos simultáneos. Como he dicho varias veces, no da puntada sin hilo y todo esto no es casual, no es algo que hayamos inventado nosotros. Todo tiene mucho sentido.

Unas palabras finales para terminar. En *El oro del Rin*, Wagner todavía no tenía dominada la técnica y se nota, se advierte que todo tiene un cariz un tanto rudo (una historia de dioses, de gigantes, de enanos...). Prácticamente no hay ninguna frase musical que nos cause gran impacto, porque el contenido melódico es relativamente pobre. La aliteración en *El oro del Rin* es espesa y muy brusca. Hay diálogos que son prácticamente un *parlato* donde con esa repetición de sonidos consonánticos parece que se está discutiendo en vez de estar ha-

blando. Es todo muy rápido. Hay muy pocas ideas melódicas interesantes. Pero como Wagner era Wagner, esto pasa solo en *El Oro del Rin*, que es la primera ópera de la *Tetralogía* que compone, aunque como he dicho antes, es el texto que escribe al final. Sin embargo, cuando ya llegamos a *La Walkiria*, la cosa cambia. Tenemos los mismos elementos y motivos, muchos de los cuales ya los había introducido Wagner en *El oro del Rin*, el verso sigue siendo fuertemente aliterado, pero el contenido melódico es completamente distinto. *La Walkiria* es otra cosa. Wagner ha adquirido experiencia y abandona la relativa aridez de *El oro del Rin* y compone una de las cimas de la *Tetralogía*. Ahí Wagner ya ha dominado la técnica

y la utiliza de manera magistral.

Con el tiempo, el poderoso armazón teórico que sustenta el drama musical irá ganando en versatilidad, se irá relajando. Resulta fascinante constatar el progreso artístico que Wagner experimentó durante su trabajo en *El anillo del Nibelungo*, y cómo a un tiempo logró, con voluntad férrea, mantener la coherencia y la sensación de unidad.

Vamos a oír el final de la obra, que termina con un final engañosamente feliz. Ya nos dice Loge que «Ahí van ufanos camino de su destrucción», y él elude acompañarles camino del Walhall. El texto de la derecha termina con el lamento de las Hijas del Rin. Como sabéis, esto no es más que el principio del fin, un fin que se desarrollará en las siguientes obras.

**MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ
BARRIO**

DIE DREI RHEINTÖCHTER

(Unsichtbar.)

Rheingold! Rheingold!

Reines Gold!

Wie lauter und hell

leuchtest hold du uns!

Um dich, du klares,

wir nun klagen:

gebt uns das Gold!

gebt uns das Gold!

O gebt uns das reine zurück!

WOTAN

(Im Begriff, den Fuß auf die Brücke zu setzen, hält an und wendet sich um.)

Welch' Klagen klingt zu mir her?

LOGE

Des Rheines Kinder

beklagen des Goldes Raub!

WOTAN

Verwünschte Nicker!

(Zu Loge)

Wehre ihrem Geneck!

LOGE

Ihr da im Wasser,

was weint ihr herauf?

Hört, was Wotan euch wünscht!

Glänzt nicht mehr

euch Mädchen das Gold,

in der Götter neuem Glanze

sonnt euch selig fortan!

(Die Götter lachend und beschreiten mit dem Folgenden die Brücke.)

DIE DREI RHEINTÖCHTER

Rheingold! Rheingold!

Reines Gold!

O leuchtet noch

in der Tiefe dein laut'rer Tand!

Traulich und treu

ist's nur in der Tiefe:

falsch und feig

ist, was dort oben sich freut!

(Während die Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten, fällt der Vorhang.)

LAS TRES HIJAS DEL RIN

(Invisibles.)

¡Oro del Rin! ¡Oro del Rin!

¡Puro oro!

¡Cuán límpido y claro

nos iluminabas propicio!

Por ti, luminoso,

nos lamentamos ahora:

¡dadnos el oro!

¡dadnos el oro!

¡Oh, devolvednos el puro!

WOTAN

(En el momento de poner el pie en el puente, se detiene y se vuelve)

¿Qué lamento llega hasta mí?

LOGE

Las Hijas del Rin

lloran el robo el oro.

WOTAN

¡Malditas ondinas!

(A Loge.)

¡Evita su importunar!

LOGE

¡Vosotras, ahí, en el agua!

¿Qué lloráis aquí arriba?

Oíd lo que Wotan os desea...:

¡si nunca más brillará

para vosotras, muchachas, el oro,

en el nuevo esplendor de los dioses

solareos dichas en adelante!

(Los dioses ríen y entran en el puente durante lo que sigue.)

LAS TRES HIJAS DEL RIN

¡Oro del Rin! ¡Oro del Rin!

¡Puro oro!

¡Oh, alumbrara aúnen

las profundidades tu límpida futilidad!

Franqueza y fidelidad

están sólo en las profundidades:

¡falso y cobarde

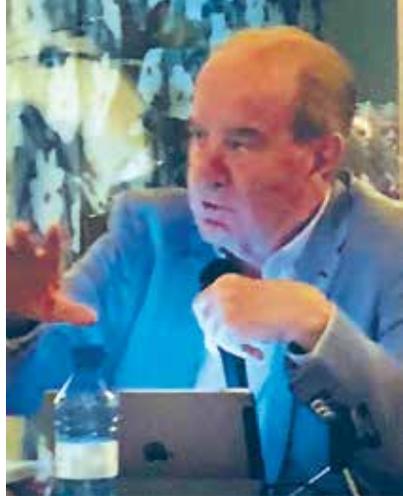
es lo que allí arriba se alegra!

(Mientras los dioses avanzan por el puente hacia la fortaleza, cae el telón.)

WAGNER Y LA POLÍTICA

Enrique Piñel López

Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno
el 28 de junio de 2019



1. INTRODUCCION

Mis primeras palabras tienen que ser necesariamente de excusa por mi atrevimiento de ocupar esta tribuna para hablar de Wagner a una audiencia que sabe de Wagner infinitamente más que yo.

Únicamente quiero decir que no se trata de una iniciativa mía, sino del pago de un favor envenenado: nuestro Tesorero me llamó hace unos meses, casi un año creo, diciéndome que les había llegado un libro titulado *Richard Wagner como Político*, que parecía muy interesante, pero estaba en alemán por lo cual me lo mandaba a mí para que lo pudiera leer. Se lo agradecí, pero a continuación añadió el veneno, diciéndome que quizás en una de nuestras reuniones podría tener una intervención resumiendo el contenido del libro.

Yo me pregunté entonces por qué no se lo habría mandado a José María Santo Tomás, que sabe más alemán que yo.

Creía que era un tema olvidado, pero recientemente recibí otra llamada diciéndome que el día de la Junta General de este año era un buen momento para que tuviera aquella olvidada intervención, lo que añadía más veneno al coincidir la intervención con un concierto de Gustavo Dudamel en el Teatro Real; pero yo no puedo dejar de obedecer a Alejandro, lo llevo haciendo desde hace cincuenta y cinco años cuando estábamos los dos destinados en la Delegación de Hacienda de Lérida, él como Intendente de Hacienda, encargado de la inspección de las actividades económicas, y yo de Abogado del Estado.

Recuerdo un día que estaba trabajando en mi despacho y entró Alejandro diciéndome: *Enrique deja ya de trabajar, no paras; hace un día estupendo, es la una, momento perfecto para irnos a tomar el aperitivo*. Me fui con él y cuando bajábamos por la escalera subía un grupo de gente, porque a Alejandro se le había olvidado que tenía una cita con un sector

económico para firmar los acuerdos de evaluación global que entonces existían; lo resolvió en la propia escalera haciéndoles una oferta, que no debía ser mala, pero que quedaba sin efecto si la discutían, tenían que reunirse y —pensaba él— no podíamos tomarnos el aperitivo. Todos lo aceptaron, el Abogado del sector a regañadientes porque se quedaba sin minuta, y nos fuimos a tomar el aperitivo. A Alejandro ya entonces le sobraba el dinero para conseguir los objetivos de recaudación que tenía marcados.

Y ese veneno supone para mí una carga importante porque, de verdad, de Wagner lo que me interesa es la música, todo lo demás me parece sin importancia, sin interés. Menos mal que hay grandes wagnerianos que comparten mi opinión:

Cuando voy a ver una ópera de Wagner busco los antiguos programas del Teatro Real, que era magníficos: así lo hice en abril de este año cuando iba a Salzburgo a ver los *Maestros Cantores* de Thielemann. Cogí el programa de los *Maestros* que se representaron en Madrid el año 2000 y me encontré con un texto de Arnoldo Lieberman que me viene al pelo; dice que

→ «Este comentario no se propone reducir a una exposición claramente analizable las ambiciones y las motivaciones de un genio, porque semejante propósito me parece inabordable. Esforzarse por llegar a clarivencias intelectuales en el espíritu de Richard

Wagner es una empresa absurda y totalmente prescindible. Sin duda, la objetividad puede y debe ser la norma de las ciencias descriptivas pero es imposible superponerla provechosamente a las ciencias del espíritu».

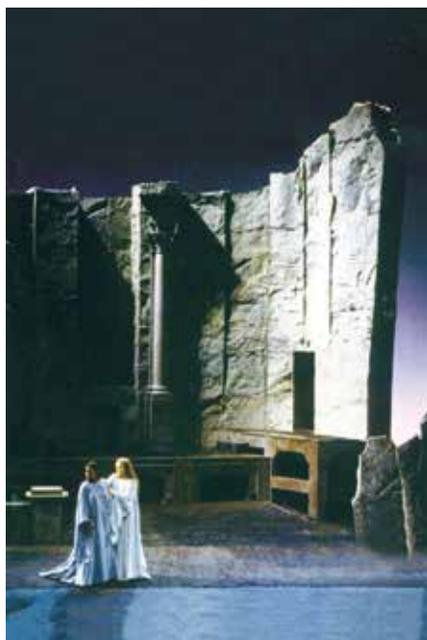
Desde luego, es lo que yo hago, escuchar, disfrutar, incluso analizar la música maravillosa, única de Wagner, sin duda alguna el mejor compositor de ópera que ha existido nunca: cuando discuto del tema con no wagnerianos, siempre les digo que para calificar a los compositores de ópera hay que seguir el criterio que siguió el torero Rafael el Gallo en la primera parte del siglo XX: le preguntaron quiénes consideraba él los mejores toreros y respondió, primero yo, luego «naide» y después Joselito. Yo digo, primero Wagner, luego «naide» y después Giuseppe Verdi. Se indignan pero yo les recuerdo que, cuando vio una ópera de Wagner, Verdi se pasó más de diez años sin componer y cuando volvió a componer, la revisión de *Don Carlos*, *Otelo* y *Falstaff*, compuso a lo wagneriano.

Y esta postura mía viene de lejos, del momento en que empecé a conocer a Wagner: yo estudié en el Colegio Alemán de Madrid el Bachillerato alemán y en él la Música era una asignatura obligatoria, se consideraba que un Bachiller igual que tenía que saber lo que es un seno en trigonometría, localizar un río en geografía o recitar una poesía de los grandes poetas en literatura, tenía que saber leer música y conocer su historia.

Tuvimos un profesor magnífico que, además, localizó a los tres o cuatro que realmente disfrutábamos con la música y nos recomendó ir los domingos a los conciertos del Monumental de la ONE en la maravillosa época de Ataúlfo Argenta; durante la semana él nos explicaba las obras del programa. Luego en la carrera mi padre me consiguió un abono de principal en el Palacio de la Música para los viernes y tenía un tío abuelo profesor de guitarra que me enseñó a tocar, como sigo haciendo.

Hubo un paréntesis en mi vida musical por las oposiciones y porque mi novia no había pisado una sala de conciertos, pero cuando desde mi destino de Málaga vinimos a Madrid, ella se dio cuenta de lo importante que para mí era la música y se matriculó en el Conservatorio para estudiar la carrera de guitarra clásica terminando por saber mucha más música que yo y tocando la guitarra infinitamente mejor que yo; tenía como profesor no a un tío abuelo sino a José Luis Rodrigo, el catedrático y guitarrista muy conocido entonces.

Vino ella un día del Conservatorio y me dijo que el profesor de Historia de la Música les había dicho que por primera vez Bayreuth había autorizado que las televisiones emitieran el vídeo de una de sus representaciones, concretamente el famoso *Anillo* del centenario de Pierre Boulez y Patrice Chéreau, que se iba a proyectar en la 2 —entonces no existían más que los



El *Anillo del Centenario*, de Pierre Boulez y Patrice Chéreau, *Die Walküre*, Acto III, escena II.

dos canales de TVE— los siguientes cuatro sábados. Al profesor le parecía interesante dedicar ese mes a Wagner y, sobre todo, al *Anillo*, siempre que hubiera interés y un grupo suficiente de alumnos viera la televisión para luego seguir las clases. Acepté naturalmente, pidiendo a mi mujer solo que pasara a limpiar los apuntes del Conservatorio para que los pudiera leer y allí estuvimos los cuatro sábados siguientes —entonces no se podían grabar los programas— en lugar de irnos a cenar y bailar como hacíamos normalmente los sábados.

Fue inolvidable, analizó la música de Wagner maravillosamente, pero

la música sin entrar en detalles extra-musicales, y nos convirtió en wagnerianos. Bayreuth surgió como nuestra ambición y finalmente localizamos una agencia de viajes, Viajes Norda, enfrente de las Cortes, en la que una empleada nos consiguió entradas para Bayreuth.

Allí fuimos el año 89 —había caído el muro pero la reunificación no llegó hasta octubre— y vimos el *Anillo* de Barenboim y Harry Kupfer y el *Parsifal* de James Levine y Wolfgang Wagner. Nos hicimos miembros de la Asociación de Amigos, soportamos los cinco años sin entradas que aplican a los nuevos y desde entonces vamos regularmente cada dos años, porque nos dan entradas para tres óperas o para cada *Anillo* que se estrena; desde 2003 en que murió mi mujer, he ido con tres de mis hijos, este año, por primera vez, con mi nieta mayor que está hoy en esta reunión porque

la he hecho socia de nuestra Asociación.

Con ello, hemos visto todo lo que desde 1994 se ha representado en Bayreuth, incluso varias veces, aunque cada vez más hay algunas versiones, más bien escenografías, que no hemos repetido.

Naturalmente he leído libros sobre Wagner, incluso algo de lo escrito por él, que me han interesado poco cuando se dedican a temas no musicales que es lo que ocurre cada vez más: por poner un ejemplo, en nuestra última Hoja Wagneriana, la nº 22, por cierto magnífica en lo musical, se dedica una parte muy importante a los aspectos no musicales de Wagner y se llega a decir que

→ Wagner ha sido acusado de egoísmo, oportunismo, ambición excesiva, racismo, codicia, celos, de ser mujeriego, rencoroso etc.,

lo que se trata de desmentir.

El *Parsifal* de James Levine y Wolfgang Wagner, Acto I, Festival de Bayreuth de 1989.



Y hasta nuestro Tesorero nos dice que

→ el martillo de *El Oro del Rin* refleja la postura política de Wagner, que perteneció a la Alianza Internacional de la Democracia Socialista, del anarquista ruso Bakunin, lo que le llevó al exilio de Dresden muchos años.

Y, perdonadme, mi postura ante todo ello es decir: «Y a mí qué me importa, si lo que me gusta es su música».

Curiosamente, cuando hablamos de su música, de sus composiciones, las críticas desaparecen aunque, en teoría, habría mucho que decir, pero la música lo tapa todo:

— Los argumentos de las óperas wagnerianas son malos, la parte más importante de los mismos no aparece en escena, tiene que hacerse un recuerdo del pasado para que nos enteremos: el relato de Gurnemanz en el primer acto de *Parsifal*, el de Wotan en el segundo acto de la *Walkyria*, lo que cuenta Senta en el *Holandés*...

— Están llenos de personajes un tanto absurdos: un marinero que por aliarse con el diablo para librarse de una tormenta es condenado —por cierto, junto a sus pobres marineros— a navegar indefinidamente por el mar, pudiendo bajar una semana cada siete años para ver si una mujer se enamora de él y es capaz de ofrecerle su muerte, lo que le permitirá por fin morir. Una mujer, Kundry, que, por reírse de Cristo durante su Pasión,

es condenada a no morir hasta que un hombre puro se enamore de ella y mientras tanto alterna sus viajes para conseguir medicinas para Amfortas con acostarse con los caballeros que pasan por el castillo de Klingsor y así no pueden ser caballeros del Santo Grial; o Lohengrin, uno de esos caballeros, que lo único que no puede admitir es que se le pregunte su nombre, incluso por su esposa, con la que acaba de contraer matrimonio.

— O el uso de bebedizos que son distintos de los pedidos por los que los beben y generan la tragedia de Tristán e Isolda; o caducan, Sigfrido recobra su amor por Brünnhilde, y eso le cuesta la vida.



El *Tristán e Isolda* de Daniel Barenboim y Jean Pierre Ponnelle, Acto I, escena III, Festival de Bayreuth de 1983.



El caso de los dioses de Daniel Barenboim y Harry Kupfer, Acto III, escena II, Festival de Bayreuth de 1989.

Pero todo ello no importa, porque la música lo puede todo, como también debía poder con las ideas y convicciones políticas de Wagner.

Pero bueno, me callo y a partir de ahora ya no hablo yo sino el Libro que me he tenido que leer y voy a tratar de resumir.

2. RICHARD WAGNER COMO POLÍTICO

Es la recopilación de las intervenciones que se produjeron en un Simposio organizado por la Asociación Wagneriana de Munich en octubre de 2016, cuyo resultado final es resumido por el Vicepresidente de dicha Asociación en el prólogo diciendo:

→ Bajo el título de «Richard Wagner como político» se pretenden aclarar diversos aspectos, que ponen de relieve que el Maestro de Bayreuth en sus años de juventud como revolucionario de Dresden no solamente seguía impulsos juveniles.

Las intervenciones de prestigiosos expertos demuestran que Wagner se ocupó intensamente de pensamientos del primer socialismo y concibió —basándose en el ejemplo de la democracia ática (ateniense)— un modelo social nuevo, utópico, en el que el arte estuviera en el punto central. Un aspecto importante del mismo es destacar que la enemistad que el compositor suscitaba en la corte del rey durante su estancia en Munich no se debía a que arruinaba al joven Luis II, sino porque influía de manera importante en

dicho rey políticamente lo que perturbaba al círculo de los influyentes y de los que ocupaban cargos.

El primer trabajo que el libro incluye, escrito por el profesor griego Alexandros Diamantis, se titula:

2.1. La obra global de Wagner y el drama griego antiguo

En él se reflejan una serie de elementos que ponen de relieve la influencia que en las obras de Wagner ha tenido la vieja tragedia griega destacando diversos aspectos, entre los que cabe mencionar los siguientes:

- La identificación de personajes: considera por ejemplo que Wotan se inspira en Zeus, Fricka en Hera, la esposa de Zeus, Erda en Gaia y Brünnhilde en Hermes, en este caso como enlaces entre el cielo y la tierra que llevan a los héroes muertos al cielo.
- La estructura del Festspielhaus de Bayreuth, siguiendo el modelo de los teatros griegos de Epidauro y Dyonisios, que le lleva a situar a la orquesta en el lugar donde en los teatros griegos se situaba el coro, que jugaba un papel fundamental en las representaciones comentando, incidiendo en la tragedia que los actores y cantantes representaban, pero sin participar en la acción.

Me ha resultado interesante el comentario que se hace de que Wag-

ner sustituye en esa función el coro por la orquesta, que asume ese papel un tanto independiente de lo que se canta. Porque el coro tiene en las óperas de Wagner una función secundaria, destacando que, por ejemplo, *Tristán* carece de coro e incluso en el *Anillo* solo hay coro en el segundo acto del *Crepúsculo*, en relación con el cual el propio Wagner dijo que no era un coro sino más bien «*hombres aislados de las estancias cercanas que aparecen*».

- Pero quizás el aspecto que más se destaca es la aplicación por Wagner de la técnica del «mito» que utilizó la tragedia griega antigua. Esto es, utilizar figuras de todos conocidas, personajes míticos famosos, que el público conoce, no hay que contarles quienes son, qué hacen; pero utilizándolos de forma parcial o sesgada, contando solo la parte de su historia que interesa al autor o incluso modificando parcialmente su historia conocida con lo cual consiguen la meta pretendida por el autor o autores: en el trabajo que comento se señala que, en la tragedia griega antigua, esa meta era la consecución del régimen democrático que se implantó efectivamente en Atenas y para Wagner, que utiliza profusamente personajes de la mitología germánica, nórdica, el cambio del sistema político en Alemania con la reunificación y la democracia social por él pretendidas.

Ello lleva al autor del trabajo que comentamos a terminar el mismo señalando que:

→ igual que Sigfrido reduce las ruinas de la espada destruida a sus elementos esenciales y después vuelve a forjarla, también Wagner reduce la clásica tragedia griega antigua a sus elementos esenciales y los vuelve a reunificar para convertir su obra artística global en una obra para el futuro.

Esa globalidad de la obra artística de Wagner y las influencias griegas se recogen también en el segundo trabajo a comentar, escrito por el Dr. Udo Bernbach, profesor de Historia de las Ideas y Teorías políticas, que ha participado en el concepto dramático de escenografías de Bayreuth; el trabajo se titula:

2.2. Wagner y su orden mundial estético

2.2.1. Y se inicia destacando que ningún otro músico ha dejado una obra literaria tan amplia como Richard Wagner, una obra que aborda no solo problemas puramente artísticos, del teatro musical, sino que trata ampliamente la filosofía, la política y la sociedad, eso sí junto a su relación con el arte en general y específicamente con la ópera o el teatro musical.

Cuando se examinan estos escritos wagnerianos, se da uno cuenta —dice el autor— que quieren describir las condiciones sociales y políticas de su propio trabajo. Y de nuevo se destaca que Wagner se retrotrae a los

orígenes de la historia y cultura europeas situando a Grecia como punto de orientación de su visión, analizando desde ese punto de vista la historia europea, que considera un fracaso porque en ella el arte no ha tenido la influencia que tuvo en Grecia y ha determinado que la política solo se preocupe de obtener y conservar el poder por parte de las elites llevando a la ruina al continente europeo y, sobre todo, a Alemania, durante un proceso de 2.000 años.

En este sentido, las ideas políticas y sociales de Wagner se sitúan en el terreno del anarquismo, esto es, en una crítica total de la situación política y social, que debe determinar la desaparición de la misma, pero sin que defina claramente cuál debe ser la situación que debe prevalecer, se trata de destruir lo existente y la sociedad por sí sola construirá un sistema mejor. Dice literalmente uno de los escritos de Wagner que:

→ la revolución anunciará al mundo entero el nuevo evangelio de la felicidad.

Eso sí, para llegar a esta conclusión no deja de tratar temas concretos, por ejemplo, atacando a la propiedad privada al decir que «el origen de nuestro dolor radica en que el trabajo no recibe la remuneración que le corresponde», a la aristocracia que recibe ingresos sin trabajar y se sitúa entre el pueblo y el rey e impide cualquier reforma y a la iglesia no por negar la existencia de Dios sino porque

por su estructura organizada actúa como un aparato del poder.

En definitiva, su idea vuelve a ser la «polis» griega en la que los ciudadanos vivían como iguales, encontraban su canon de valores en la religión común no organizada y en los dramas y tragedias teatrales donde veían reflejadas su situación vital, sus conflictos y su solución.

O, lo que es lo mismo, que el arte debe jugar un papel preponderante en la vida social, que hay que suprimir la política como medio de vida social y debe ser sustituida por el arte como medio de socialización. Literalmente dice Wagner que:

→ un político nunca puede ser poeta sino cuando deje de serlo, cuando no existan políticos. Y el poeta no puede ser tenido en cuenta hasta que ya no tengamos más políticos.

Y todo ello de nuevo sin concretar lo que hay que hacer, porque en una carta de 1849 a su amigo Theodor Uhlig señala Wagner que:

→ Mi cometido es hacer la revolución allí donde vaya, es lo único que tiene sentido y objetivo verdaderos: la obra de arte del futuro no se puede conseguir, solo se puede preparar y ello revolucionando, destruyendo, haciendo pedazos lo que merece ser destruido, hecho pedazos. Solo la destrucción es necesaria ahora, construir en estos momentos sería una arbitrariedad.

2.2.2. El autor del trabajo sin duda debió ser consciente —y aquí hablo yo— de que esa actitud negativa y

nada constructiva de Wagner, desde luego no aplicada en su propia vida personal, familiar y económica, parece poco aceptable y, por ello, añade un estudio sobre *Los Maestros Cantores* porque —y vuelve a hablar el autor— quiere mostrar en ese ejemplo cómo Wagner concebía ese orden mundial estético, sin política, como Wagner se ha imaginado esa «ordenación estética del mundo» porque esa obra es la concreción de su utopía de una comunidad basada en el arte, de una sociedad democrática fundada en la poesía y en la que no existe la política.

Naturalmente para ello tiene que prescindir de la realidad de Nüremberg, en la que existía una estructura política que no aparece en la ópera con dos excepciones: Beckmesser —el malo— que es funcionario municipal, pero no actúa como tal y el sereno con sus dos breves intervenciones en el segundo acto.

Lo importante es el canto, es lo que une a los ciudadanos pero el mismo está sujeto a unas reglas, la famosa tablatura, que en el primer acto David explica a Walther y que hay que cumplir si uno quiere ser admitido en la estructura de los cantores. Estructura que no es rígida porque anualmente se pueden admitir nuevos miembros como se hace con Walther y tampoco lo son esas reglas, la tablatura, y buena prueba de ello es que en la ópera se cambian y se admite a quien no las cumple como Walther.

No existe nobleza, Walther tiene que renunciar a ella si quiere ingresar en los Maestros y todo está sometido a la decisión del pueblo, es una estructura democrática, es el pueblo el que en el último acto aprueba a Walther y a sus nuevas reglas.

Y esos Maestros, sujetos únicamente a reglas artísticas, son la clase dirigente, es el arte lo que decide: tanto en la canción que hace a Walther conseguir el premio, como en el monólogo final de Hans Sachs se considera el arte como el elemento esencial de la vida. Parnaso y Paraíso son lo mismo. Vida y arte van juntos y Sachs destaca al final cómo allí donde la política fracasa, el sagrado arte alemán permanece. Con ello queda completado el modelo del orden mundial estético.

2.2.3. El autor se refiere al final a cómo desde esta pura utopía, Wagner, en sus últimos escritos, los publicados en la época de la composición de *Parsifal*, pretendió concretar más su visión de ese orden mundial estético: esos escritos tardíos se han calificado de chifladuras de un viejo músico que no hay que tener en cuenta.

Curiosamente incide en consideraciones ecológicas: considera Wagner que ese apartamiento de las reglas que regían en la Grecia antigua se debe a que, al emigrar el hombre hacia el Norte por el frío, ha tenido que alimentarse de animales sacrificados, cuando estos han sido creados para convivir con los hombres. Por ello,

plantea un mundo totalmente vegetariano y llega a decir que si verdaderamente el frío lo impide, lo que hay que hacer es emigrar hacia el Sur, hablando de Latinoamérica y de África. Y también considera que el otro gran mal a eliminar es el alcohol, la bebida.

El autor del trabajo termina defendiendo todas estas utopías que parecen absurdas. Traduzco literalmente sus últimas palabras:

→ Que la realidad desgraciadamente sea completamente diferente lo sabemos, pero ello no es ningún argumento contra las utopías. Si no hubiéramos pensado nunca contra la realidad, estaríamos todavía sentados en los árboles y el progreso hubiera sido imposible. El que Wagner tuviera el valor de pensar una utopía, de llevar su utopía incluso al escenario en los *Maestros Cantores*, para un historiador de las ideas constituye una parte no despreciable de su relevante importancia, Y el que la utopía del «orden estético mundial», además, sea una de las más hermosas, al situar como centro de la misma un alcance, un objetivo, inalcanzable (*zwecklosen Zweck* en alemán) —el arte— la hace aún más valiosa.

El tercer trabajo plantea el tema de:

2.3. La misión de Parsifal – Luis II y su confidente político

Nada de extrañar porque lo escribe la Dra. Verena Naegele, una profesora suiza cuya tesis ya llevó ese mismo título: inicia el trabajo destacando que esa unión entre Wagner y Luis II se manifiesta materialmente en que,

delante de «Wahnfried», la casa de la familia Wagner en Bayreuth, lo que hay es un busto de Luis II y que en el cuadro de Wagner que este regala a Luis II años más tarde, aparece también al fondo ese mismo busto reproducido, aunque con la cara más avejentada.

Naturalmente, rechaza que en esa unión haya un interés puramente crematístico por parte de Wagner, lo que existen son unas circunstancias que explican y fundamentan esa unión: el viernes santo de 1864, cuando Munich celebra el duelo por el fallecimiento de Maximiliano II, contempla Wagner por primera vez al sucesor Luis II, con 19 años, lo que le causa tal impresión que más tarde reconoce que le surgió en ese momento la idea de *Parsifal*, dedicada a Luis II, que representa en la figura de Parsifal, el joven inexperto que tiene que asumir un poder para el que no estaba preparado, precisamente un viernes santo.

Y ese encuentro tiene atractivos irresistibles para ambos: Luis II hereda un trono inesperadamente, siendo casi un niño y en un momento muy comprometido en el que se está planteando la unificación de Alemania. Y allí están las personas que ayudaban a su padre y que pretenden seguir mandando. Y aparece Wagner con un gran atractivo personal, con unas ideas novedosas, diferentes de las que hasta ahora ha conocido.

Por su parte, Wagner se encuentra un reino con un responsable nuevo, inexperto, fascinado por su música y su personalidad, lo que le abre la posibilidad de tener una influencia en el gobierno de ese reino y de poder realizar su utopía de que el elemento esencial de ese gobierno sea ese arte alemán del que habla al final de los *Maestros Cantores*.

De la intensidad y la honestidad de esa relación es una buena muestra un texto que se reproduce en el trabajo y en el que Wagner señala:

→ En el jardín —*se refiere a Wahnfried*— existe un patio libre con un círculo de hierba en el centro, en el que he puesto una columna de granito que por ahora no tiene nada encima. Pero ya me he puesto en contacto con el Maestro Zumbusch y estamos discutiendo sobre el busto de bronce del héroe de mi vida, al que desde hace diez años reconozco como el amado protector de mi existencia;

se refería naturalmente al ya citado busto de Luis II.

El problema es que la aportación de Luis II en esa relación fue muy positiva, nada menos que la construcción del Palacio del Festival de Bayreuth y hasta la inspiración de *Parsifal*, la obra dedicada a Luis II y que Wagner quiso que nunca se representase más que en Bayreuth. Pero la aportación política de Wagner fue muy negativa: en la lucha por la reunificación de Alemania se enfrentaban el emperador de Austria y el rey de Prusia, políticamente a Baviera, para permanecer

independiente, lo que le interesaba —según el autor del trabajo— era Austria, pero para Wagner ello suponía integrar en la nueva Alemania los muchos territorios no alemanes que el Emperador de Austria regía —Hungria por ejemplo— y por ello recomendó entenderse con Prusia, la cual lo que hizo es imponerse militarmente, reunificar ciertamente Alemania, pero acabando con Baviera como reino independiente.

El autor termina su trabajo resaltando que en enero de 1871 la coronación del rey Guillermo I de Prusia en Versalles como emperador de Alemania terminó el destino de Baviera como reino independiente, pero recuerda que al Rey se le asignaron 300.000 marcos anuales.

Gracias a ello, Wagner siguió recibiendo ayuda de Luis II, que incluso asumió el déficit económico de los primeros festivales de 1876, lo que originó una carta de Wagner diciendo:

→ Muy muy querido real Señor y amigo en este y todo tiempo:

Por misericordia solo ayuda conscientemente EL ÚNICO.

Su embajada a mi querida mujer llegó el mismo día en que terminaba la composición musical del primer acto de *Parsifal*. La misión de Parsifal está cumplida, el círculo se ha cerrado. A completar la obra eterna.

El libro termina con un trabajo sobre

2.4. ¿Qué tiene que ver Wagner con el comunismo?

En el que el autor, el Dr. Eckart Kröplin, profesor de teoría e historia del teatro musical en el Conservatorio y luego en la Universidad de Leipzig y que ha ocupado cargos en la Ópera de Dresden y de otras de Sajonia y Turingia, mantiene que las ideas comunistas tuvieron una importancia fundamental en las ideas e incluso en las obras de Wagner; no olvidemos que el autor proviene de la Alemania oriental, comunista.

Esta influencia la sitúa el autor en la estancia de Wagner en Francia y en las ideas de Cabet cuando decía que

→ yo creo que la naturaleza, la madre común del género humano es que todos sean de forma igualitaria sus hermanos e hijos y que todo el género humano, toda la humanidad, forma una sola familia. . . Y creo que lejos de suprimir las bellas artes, este sistema exigirá al máximo su desarrollo y perfección.

Esta última frase sin duda sería muy importante para Wagner porque cuando se narra la influencia que en Wagner alcanzaron las ideas comunistas a través de Heine no se olvida que, según este autor, el levantamiento revolucionario del movimiento comunista destruiría no solo las injusticias sociales sino también todo el arte.

El centro de estas ideas comunistas de Wagner lo centra el autor en su estancia en Dresden en los años 40; según él varias de las hojas populares revolucionarias anónimas que se publicaron en Dresden las escribió personalmente Wagner.

Aunque también se destaca que su actividad digamos comunista, revolucionaria, con el tiempo fue disminuyendo porque tenía que atender a lo que era la base de su vida, el arte: los estrenos de *Rienzi* y el *Holandés*, la composición y estreno de *Tannhäuser*, la composición de *Lohengrin* y su amplia actividad como director musical de la corte no le dejaban tiempo para otra cosa.

Y es que ese comunismo de Wagner, centrado en el principio del *egoísmo al comunismo*, era algo muy enfocado al arte, a su arte: cuenta el autor la relación que tuvo Wagner con Feuerbach, uno de los teóricos del comunismo, que escribió:

→ el amor no es ser en y para uno mismo, sino ser uno y común, . . . de y para uno es la muerte. . . la última muestra de reconciliación, la última confirmación del amor.

¿Hay alguna mejor manera de describir el fundamento de las muertes de Isolde y Brünnhilde?

Ello explica la tesis básica del autor, que Wagner siempre tuvo en su mente el comunismo, las ideas del comunismo, hasta el final para buscar esa sociedad en la que el elemento fundamental sea el arte, Eso es lo que quiere con su Palacio del Festival, con sus Festivales, un nuevo concepto del arte que destruya todo lo anterior, pero ya sin pretensiones políticas.

Para ello, nada mejor que el final del *Anillo*, cuando el centro del mundo, el Walhalla, se destruye, hay que em-

pezar desde cero, comienza la utopía: esta tesis del autor me ha llevado a recordar mi primer *Anillo*, el que antes conté de Barenboim y Harry Kupfer, que era el director de la Ópera comunista del Berlín Este; como el del centenario, también produjo escándalo, porque en esa escena final lo que se destruía no era el Walhalla, sino Wall Street, escenificando la victoria del comunismo sobre el capitalismo.

Lo malo es que yo vi el *Anillo* en un año distinto y posterior a su estreno y, como dije, el año que yo fui lo que había caído era el muro de Berlín y Wall Street seguía en pleno auge.

3.- CONCLUSION

Acabo así mi complicada tarea de tener que hacer una explicación atractiva de un tema en el que no creo, en el que sigo sin creer, básicamente porque esas elucubraciones sobre las ideas políticas, sociales, extramusicales de un compositor son las que muchas veces motivan esas representaciones que pretenden llevar al escenario este tipo de consideraciones sobre dichas ideas en contra de lo que figura en el libreto; lo que desde luego, para mí y especialmente en el caso de Wagner, es una auténtica pesadilla en numerosas ocasiones.

No se trata de rechazar toda representación que no respete en su integridad lo que Wagner señala en sus libretos: esta misma semana he recibido el Almanaque que edita la



El caso de los dioses de Daniel Barenboim y Harry Kupfer, Acto III, escena III, Festival de Bayreuth de 1989.

Sociedad de Amigos de Bayreuth todos los años antes del Festival y que dedica una atención especial a los 100 años que cumpliría Wolfgang Wagner. Sobre él hablan una serie de personajes que han colaborado en Bayreuth durante el largo período de su dirección del Festival, entre ellos Harry Kupfer, el director de mi primer *Anillo* como he señalado. Y a propósito de ello se reproduce una frase que escribió sobre él Wolfgang Wagner:

→ Lo bueno en Harry es que todo lo que él dice viene de un profundo conocimiento de la obra. Sus propuestas y soluciones no perturbaban la música, aunque a veces en un primer momento lo puedan parecer.

Lo malo es cuando lo parecen y realmente perturban la música: en este sentido termino con unas palabras ajenas, de otro de los grandes wagnerianos de nuestra Asociación, Miguel

Ángel González Barrio, de nuevo tomadas de nuestra Hoja 22, en la que hace una magnífica crítica del *Lohengrin* que estrenaron el año pasado en Bayreuth, de un *Lohengrin* machista, que maltrata a Elsa, la cual consigue salvarse del abuso gracias a la buenísima Ortrud. Dice Miguel Ángel;

→ Mucho tienen que cambiar las cosas para que esta producción —yo añadiría, como gran parte de las producciones wagnerianas que pretenden incorporar ideas de Wagner que no figuran en los libretos— mejore y se consolide. Le auguro un corto recorrido. Las escasas ideas son pobres, de un oportunismo barato y ortogonal a la obra, y escena y dirección de actores no encajan.

Y termina, y termino yo, diciendo

MENOS MAL QUE NOS QUEDA LA MÚSICA.

ENRIQUE PIÑEL LÓPEZ

LA JUSTICIA DE LA VOZ

Charla coloquio en torno a la visión que la Ópera ofrece sobre la Justicia

Hotel Moderno, 10 de octubre de 2019

1. LA JUSTICIA TERRENAL: CASO BILLY BUDD

Ponente: Encarnación Roca Trías

Vicepresidenta del Tribunal Constitucional

Académica de número de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación

[Este trabajo ha sido aceptado para su publicación en la revista *InDret*. UPF]

Billy Bud: El juez en su laberinto¹. La novela *Billy Budd, Sailor* ha sido objeto de estudios desde diversos puntos de vista, entre ellos, el jurídico. Las razones de este interés radican en el hecho central de la novela, el juicio del protagonista Billy Budd, como autor de la muerte de uno de los oficiales del barco de guerra llamado *Bellipotent* (*Indomable*, en la traducción inglesa) a manos del marinero, en un crimen que los penalistas calificarían de homicidio preterintencional.

Posner² pone de relieve el interés de los profesores de derecho en la trama y los personajes de la novela, que fue convertida en ópera por Benjamin

Britten, con libro de los escritores Foster y Crozier³, quienes adaptaron el texto de Melville, manteniendo, sin embargo, lo esencial de la novela.

Tanto la novela como la ópera tratan de lo que Posner califica como resentimiento: Claggart, el oficial cuya muerte a manos de Billy obliga al capitán Vere a convocar el consejo de guerra, es según los autores que cita Posner, un resentido vengativo y Vere, en consecuencia, un resentido por la mala conciencia, respecto al castigo que el consejo de guerra infligirá a Billy y que él considerará injusto.

³ *Billy Budd*. Ópera en 2 actos. De Benjamin Britten. Libreto de E.M. Foster y E. Crozier, adaptada de una historia de Herman Melville. Estrenada en la Royal Opera House Covent Garden el 1 de diciembre de 1951; fue adaptada por el autor en 1960 y reducida a dos actos, versión estrenada en la radio. Esta última es la versión que se representa habitualmente.

1 Agradezco la información y la bibliografía que me ha proporcionado Luis Gago.

2 Richard A. Posner. *Law and Literature*. Harvard University Press, 2^{na} print 2000, p. 165



Debo advertir que principalmente me referiré a la ópera de Britten y solo cuando lo considere necesario, a la novela de Melville.

Antes de enfrentarnos a los problemas jurídicos que plantea la ópera, es obligatorio hacer un breve resumen del argumento y estudiar los personajes.

1. Los puntos importantes del argumento

El capitán Edward Fairfax Vere comanda un buque de guerra, cuyo nombre es el *Indomable*, traducción del latín *Bellipotent*. De acuerdo con las leyes marítimas de guerra vigentes a finales del s. XVIII, el barco aborda un mercante, llamado *Rights of Men* (Derechos del hombre) y recluta de manera forzosa un marinero, llamado Billy Budd. Billy Budd es guapo y bien plantado; solo tiene un defecto: que cuando

se pone nervioso no puede hablar y tartamudea. Billy se comporta de forma amable y disciplinada, aunque no deja de tener temperamento cuando le atacan sin razón y al mismo tiempo es capaz de compadecerse del mal de los demás. Un oficial del barco se enamora de él y busca su perdición al no poder dominar su pasión; Claggart buscará la forma de destruirlo. En un momento dado, Claggart se da cuenta de la existencia de un cierto descontento en el barco, debido a las leyes de guerra y aprovecha para acusar a Billy Budd ante el capitán de ser el líder de un motín a bordo. El capitán hace llamar a Billy para conocer de su boca y confirmar si lo que ha dicho Claggart es o no cierto, pero el defecto de Billy se pone en evidencia: el marinero no puede contestar y abofetea a Claggart, que cae de mala manera y muere. Las dos razones, la acusación

de ser el jefe de un motín a bordo y la muerte de Claggart desencadenan el desenlace: Vere convoca un consejo de guerra; él actúa como acusador porque ha sido testigo de los hechos que han acabado con la muerte de Claggart. Billy es juzgado únicamente por esta muerte y el tribunal militar le condena, porque las leyes del mar establecen la pena de muerte para quien mate a un oficial en un barco de guerra. La sentencia es ejecutada al día siguiente. Al acabar de leerse la sentencia y antes de la ejecución, Billy dice «Starry Vere, God bless you» (Starry Vere, que Dios te bendiga). A diferencia de lo que ocurre en la novela, el capitán Vere vive los suficientes años como para poder contar su propia historia, ocurrida en 1797, según dice él mismo al final de la ópera. En cambio, en los últimos capítulos de la novela de Melville, al cabo de pocos días el *Bellipotent* se enfrenta a un barco francés; el capitán Vere es herido gravemente y al expirar, sus labios solo pronuncian las palabras «Billy Budd, Billy Budd», que solo entiende su ayudante.

Como rasgos esenciales de la historia se pueden destacar los siguientes:

A. El nombre del barco de donde proviene Billy Budd es «Los derechos del hombre». Es decir, que Billy sale de un barco aparentemente «legal», para ir a servir en un barco de guerra, cuyo nombre, el Indomable, demuestra que su disciplina no coincide con la ideología del

otro. La cuestión al parecer y como advierte Kennedy⁴, tiene que ver con la Revolución francesa, ya que las guerras a las que se refiere toda la ópera son las que tuvieron lugar entre Inglaterra y Francia como consecuencia de la Revolución.

- B.** El capitán Vere es una persona culta. Lee Plutarco y es capaz de comparar los hechos con la situación política del momento.
- C.** Al parecer, Melville conoció algunos casos de marineros ejecutados a bordo después de haber cometido algunas de las acciones que aquí se describen como pegar a un oficial o haber encabezado un motín.

Por tanto, no se trata tanto de una ópera que nos cuenta una historia, una aventura, sino que tiene que ver con la justicia y el derecho y ello porque el centro del discurso incluye cuatro elementos, relativos siempre a la justicia: **I)** el pretendido motín en un barco de guerra, en alta mar; **II)** el consejo de guerra, como ejemplo de justicia rápida, impartida por iguales, en este caso, los compañeros del barco que, aunque sean oficiales, no dejan de ser marineros y encontrarse

⁴ Kennedy, Michael. «Benjamin Britten», en *Billy Budd*, notas a la versión grabada por Chandos en 2000, p. 9. Respecto a la relación con la Revolución francesa, ver Cook, Mervyn, «Herman Melville's: Billy Budd». En Mervyn Cooke and Philip Reed, *Benjamin Britten. Billy Budd*. Cambridge University Press, 1993, p. 18.

en unas circunstancias parecidas a las de Billy; **III**) la sentencia de muerte, que es el resultado del consejo de guerra y la consecuencia de la aplicación de las leyes que lee el primer lugarteniente antes de la ejecución de Billy Budd⁵, y **IV**) la propia ejecución de la sentencia y la consiguiente muerte de Billy Budd.

2. *Dramatis personae*

Tanto la novela de Melville, como la ópera de Britten están pobladas por una larga lista de personajes, todos hombres de mar y, en consecuencia, del sexo masculino. Los comentaristas e intérpretes de la obra suelen citar una carta de Foster a Britten en la que el primero exige para el monólogo de Claggart, del primer acto, «... *pasión*: amor coartado, pervertido, envenenado, pero que, sin embargo, *fluya* descendiendo por su angustioso conducto; una descarga sexual que se ha vuelto malvada»⁶.

5 «Accordingly to the articles of War, it is provided as follows: if any officer, mariner, soldier or other person in the fleet shall strike any of his superior officers, he shall suffer death. It is further provided that if any of the feet commits murder, he shall be punish by death». (Segundo acto, escena 4).

6 Gago, Luis. «Billy Budd en cartas». Programa Teatro Real; temporada 2016-2017, p. 17 y Cooke, Merwyn. «Britten's Billy Budd: Melville as opera libretto». En Cook-Reed, cit., p.27. El texto en inglés dice lo siguiente: «I want *passion*—love constricted, perverted, poisoned, but nevertheless *flowing* down its agonising channel; a sexual discharge gone evil. Not soggy depression or growling remorse».

De aquí que debe tenerse en cuenta también el ambiente en un buque de guerra donde se desarrolla esta historia, con las incidencias que las relaciones sexuales deben experimentar. Por ello la velada alusión en la novela de Melville al tema de la homosexualidad, aparece directamente aludida en la ópera, dentro de los parámetros de la época en que fue escrito el libreto y la discreción propia de sus autores.

La obra gira en torno a tres personajes, Billy Budd, John Claggart y Edward Fairfax Vere. Me referiré brevemente a cada uno de ellos, porque lo que me interesa sobre todo es el análisis del núcleo central del problema jurídico que tanto la novela como la ópera plantean.

Billy Budd es el aparente protagonista. Es transferido del barco *Rights of Men* al barco de guerra, comandado por el capitán Vere; es un joven, hijo de padres desconocidos, de una belleza y una potencia física remarcables. Cuando le enrolan, por fuerza, en el *Bellipotent*, la tripulación empieza a llamarle con nombres alusivos: Beauty, Baby... Al mismo tiempo es una persona leal. Cuando deja el *Rights of Man* y le enrolan como gaviero, señala su alegría comparándose con el rey de los pájaros (*King of the birds*), rey del mundo (*King of the world*), porque el puesto le permite trabajar con sus compañeros, ayu-

dar trabajando y compartiendo⁷. Su único defecto es su tartamudez, que finalmente será la causa de su desgracia, porque le va a impedir defenderse⁸. Su lealtad se prueba cuando, ya a través de Claggart, se le incita a ser el cabecilla de un motín a bordo y se niega. Su actitud con su capitán incluso habiendo sido ya condenado a muerte en un juicio muy discutible, es prueba de su inocencia y su lealtad. Incluso sabiendo que Vere va a ser su acusador, le pide ayuda y acaba su vida con unas palabras que son fundamentales en ambos textos, la novela y el libreto de la ópera: «*Starry Vere. God bless you!*».

El segundo personaje, el impulsor de todo el drama es John Claggart, una especie de contraamaestre (la novela le califica como *master-of-arms*). Es el villano de la historia hasta el punto que algunos autores le comparan con el lago de Otello. Pero como señala Gago, a diferencia de Iago, que es un malvado innato, Claggart vive «atormentado —y envilecido— por

7 Gago dice que Melville caracteriza a Billy como «un bárbaro honrado», «una suerte de buen salvaje», en el que se juntan la naturaleza inocente, su ignorancia, a modo de Parsifal; que no sabe leer ni escribir, pero sí cantar. En *Pasión y muerte de Billy Budd*. https://elpais.com/cultura/2017/01/30/babelia/1485768862_695879.html.

8 Cook le compara con Jesucristo, porque como él, es inocente, pero en un mundo caído, es considerado culpable y muere (Cook, «Herman Melville's», ob. cit., p. 23).

sus deseos reprimidos y ocultados»⁹. Claggart ha seleccionado a Billy y cuenta que entre cientos ha encontrado una belleza, una joya, una perla de un enorme precio («*A beauty. A jewel. The Pearl of great Price!*»); luego, en el monólogo donde claramente demuestra su amor por Billy, acabará lamentándose que habiéndole conocido, no le queda elección. Por ello, el único camino es la destrucción de Billy. Sin embargo, la tripulación no es muy partidaria de Claggart, a quien han apodado como Jimmy Leggs, por sus largas piernas. De esta manera, será el inocente quien será castigado, aunque a diferencia de Iago, el propio inocente reparará previamente la injusticia que según la ópera y la novela, se va a cometer con él.

Hasta aquí los dos personajes no presentan especiales problemas: el bien, Billy Budd, y el mal, Claggart, podrían haber sido personajes normales en cualquier ópera o en una novela de ficción. El personaje que presenta las características más importantes de la obra y que es quien centra toda la problemática a la que voy a referirme a continuación es el capitán Edward Fairfax Vere, a quien llamaré Vere, para acortar. Vere es un personaje extraño; lector de los clásicos, en la escena segunda del primer acto, sentido en su cabina y esperando a sus oficiales, resume su lectura: Plutarco, los griegos y los romanos, sus proble-

9 Gago. «Billy Budd», ob. cit., p. 18.

mas y los nuestros son los mismos; sus virtudes y su valentía pueden ser las nuestras¹⁰, para añadir a continuación: «Dios, ¡dame luz, para guiarnos, para guiarnos a todos nosotros!». Es un personaje culto y al mismo tiempo responsable. Los juristas que han comentado tanto la novela como el libreto consideran a Vere como un marinero distinguido, aunque no tolera infracciones ni indisciplinas¹¹. La historia de Vere es la de sus dudas sobre la justicia, el derecho, la convicción de la culpabilidad de Billy Budd. De ello voy a ocuparme más extensamente en las páginas que siguen.

3. La ley como un elemento del estado democrático

Hay que partir de una realidad básica en la ópera (que reproduce las ideas manifestadas por Melville en su novela): la ley que debe aplicarse al caso de Billy Budd es una ley excepcional, dictada para casos de sublevación en alta mar en tiempos de guerra, vigente en el siglo XVIII y que, al parecer y como ya he dicho antes, se basa en hechos reales ocurridos en aquel momento en las guerras entre Francia e Inglaterra¹². Y si hemos dejado nuestro «acogedor» *Rights of*

Men, quiere decir que hemos dejado a un lado la protección de los derechos fundamentales. No es a esto a lo que me voy a referir, porque este trabajo no se refiere a cuestiones históricas, sino que para analizar grandes problemas jurídicos, tomo como pretexto una historia conocida, que produce la reacción de quien la lee y que hace que nos planteemos cuestiones nunca resueltas en la historia de la humanidad.

El primer problema de que voy a tratar se refiere a la ley como uno de los elementos del derecho; el segundo, al papel de la interpretación de los jueces en la aplicación de la ley y el tercero, al utilitarismo de la regla jurídica.

En el mundo moderno la ley es la manifestación democrática de la voluntad soberana de un país. La primera fuente de la ley es, pues, el Parlamento elegido democráticamente. Nadie más que los Parlamentos tiene el poder de imponer a los ciudadanos las reglas de conducta que regularán la convivencia: desde las normas sobre la estructura del Estado, que buscan la organización y funcionamiento de las instituciones políticas, hasta las reglas penales, que tienen como finalidad favorecer la resolución de conflictos mediante el establecimiento de aquellas líneas rojas que la convivencia no puede admitir (derecho penal). En medio se van a encontrar las normas civiles o de derecho privado que, con excepciones, va a

10 «Plutarch –the Greeks and the Romans– their troubles and ours are the same. May their virtues be ours, and their courage!»

11 Posner. *Law and Literature*, ob. cit., p. 169

12 Solove, Daniel J. «Melville's *Billy Budd* and Security in Times of Crises», 26 *Cardozo L. Rev.* 2.443 (2005), p. 2.445.

permitir que los ciudadanos regulen libremente sus intereses de la forma más conveniente para ellos.

La ley, por tanto, es una parte, no todo, el derecho que está vigente en un determinado momento y en un determinado lugar. Porque *derecho* no es sinónimo de *ley*, aunque la ley es derecho. Otros ámbitos del sistema jurídico nos llevarán a integrar otras fuentes solo indirectamente democráticas, pero que siguen siendo fuentes de normas jurídicas: los reglamentos y otras decisiones derivadas de los órganos de gobierno de un país van a tener la misma fuerza que las leyes. De aquí que todos los ciudadanos están obligados a cumplir las leyes. Cuando un sistema jurídico se forma en una democracia, no podemos alegar objeción de conciencia, ya que las leyes se ajustan a la norma básica que es la Constitución. Es cierto que puede haber normas contrarias a la Constitución; los legisladores no son dioses; es cierto también que pueden existir normas arbitrarias. El sistema tiene sus mecanismos para que leyes de estas características desaparezcan del conjunto del ordenamiento: los recursos de inconstitucionalidad y las cuestiones de inconstitucionalidad que los jueces pueden dirigir al Tribunal constitucional, para que responda a las dudas planteadas. Y si la ley cuestionada es verdaderamente contraria a la Constitución, será expulsada del conjunto normativo.

El problema resulta mucho más dramático cuando se trata de leyes que persiguen como finalidad la imposición de penas por haberse vulnerado normas básicas de convivencia, normalmente protegidas por derechos fundamentales: el derecho a la vida resulta protegido con los delitos de asesinato, homicidio, lesiones, etc., etc.; el derecho a la libertad, del tipo que sea, como la libertad sexual, con los delitos de violación, secuestro, rapto; el derecho de propiedad con los abundantes delitos de robo, hurto, estafa, apropiación indebida...; los derechos a la intimidad, el honor a la propia imagen, con los delitos de calumnia, injurias; los delitos dirigidos directamente a proteger los derechos fundamentales. Y así podríamos ir examinando todos los tipos delictivos que constituyen la respuesta del ordenamiento jurídico a aquellas conductas humanas que agreden la buena marcha de la sociedad, en tanto que vulneran los derechos fundamentales de sus miembros. Pero el derecho penal no puede ser otra cosa que derecho «excepcional» en el sentido vulgar de la palabra. Porque un sistema jurídico no puede hacer otra cosa que partir de la base de que los ciudadanos son cumplidores de las reglas y solo cuando se prueba que han cometido aquel delito descrito en el Código penal como tal, va a poder ser castigado quien lo haya cometido según se haya establecido en la ley. Por ello, la Constitución, de acuerdo con el Convenio europeo de

Derechos humanos, proclamará el derecho a la presunción de inocencia (art. 24.2 CE) y establecerá que «nadie puede ser condenado o sancionado por acciones u omisiones que en el momento de producirse no constituyan un delito [...]»¹³.

Se presenta entonces el primer problema que nos ofrece Billy Budd: el hecho por el que se le condena está previsto en la ley, como claramente se deduce de las palabras que el primer lugarteniente le dirige a Billy Budd cuando le comunica la sentencia de muerte. Por tanto y esto es importante en el desarrollo de los razonamientos que debemos hacer, la condena de Billy no es ilegal: se ha destruido la presunción de inocencia al haber quedado probado y haber admitido expresamente Billy su intervención en el hecho de la muerte de Claggart. Podríamos aludir a aquello de *dura lex sed lex*. Pero esto no va a alterar el sistema jurídico. La ley debe ser aplicada porque responde claramente al supuesto de hecho previsto en las ordenanzas que regulan los motines y las agresiones entre oficiales, suboficiales y marineros en tiempos de guerra. Podremos o no estar de acuerdo en la naturale-

13 El artículo 6.2 del Convenio europeo de Derechos humanos dice: «Se presume inocente a toda persona acusada de una infracción hasta que su culpabilidad se haya establecido legalmente» y el art. 24.2 in fine de la Constitución española dice que «todos tienen derecho [...] a la presunción de inocencia».

za de la pena; podremos o no estar de acuerdo con la sumariedad del consejo de guerra¹⁴. Pero la realidad es que la primera parte de estas reflexiones tiene pocas escapatorias¹⁵. Seguramente estamos en el ámbito del positivismo más estricto: hay que aplicar la ley tal como está concebida y este es precisamente el núcleo de la reflexión a la que nos lleva Billy Budd.

4. ¿Es libre el juez al aplicar la ley? El problema de la interpretación

El monólogo de Vere antes de empezar el consejo de guerra en la escena 2 del acto segundo es muy significativo. El sabe que la muerte de Claggart es el resultado de una acción cometida por un «ángel», pero que este «ángel» debe ser colgado¹⁶; en el próximo apartado examinaré esta

14 De hecho hay autores que entienden que la decisión de Vere de convocar inmediatamente el consejo de guerra no es correcta; por ejemplo Reich, ob. cit., p. 57 y Solove, ob. cit., p. 2451.

15 Y hay que tener en cuenta que estas afirmaciones se corresponden con un sistema extraordinario «en tiempos de guerra», en el que el propio art. 15 CE, después de declarar rotundamente «queda abolida la pena de muerte», introducía lo que puede significar una excepción, por lo menos desde el punto de vista formal, cuando añade «salvo lo que puedan disponer las leyes militares para tiempos de guerra» y que ahora ha desaparecido en virtud de la LO 11/1995, de abolición de la pena de muerte en tiempo de guerra.

16 «Vere (aside). Struck by an angel, an angel of God... yet the angel must be hung».

decisión desde el punto de vista de la finalidad de la ley, pero ahora quiero poner de relieve que Vere no es uno de los jueces. Se rodea de unos jueces que, en realidad, están a sus órdenes y que él solamente actuará como testigo porque «justice must be done».

Esta situación plantea diversos problemas desde el punto de vista de la actuación del juez: ¿es el juez un autómata en la aplicación del derecho? ¿Puede, como consecuencia plantearse un dilema moral cuando está convencido como en este caso, que la conducta de Billy no es intencional, sino un accidente? ¿Cuál es la verdad en el derecho? Las respuestas a todas estas preguntas han llenado tratados de filosofía del derecho. En el corto espacio de estas reflexiones sobre una ópera que plantea problemas jurídicos importantes no es posible más que especular sobre ellos.

1º. La ley por sí sola no es nada. No deja de ser un texto literario, mejor o peor redactado, que debe ser implementado mediante la técnica de la interpretación, cuyo principal actor es el juez¹⁷. Dworkin defiende la existencia de diferentes tipos de interpretación, entre los que identifica la que él deno-

17 Utilizo extractos de un texto mío titulado «La interpretación del texto silencioso», publicado en *Libro homenaje al Profesor José M. Miquel*. Coord. L. Díez Picazo. Vol 3, Madrid 2014, pp. 2.727-2.739.

mina «interpretación creativa»¹⁸, que concuerda, en gran parte con la interpretación artística. Según este autor, la interpretación de las prácticas sociales coincide con la artística porque ambas tienen como objetivo dar sentido, interpretar, algo creado por alguien como una entidad diferente (*as an entity distinct from them*), es decir, lo que llamaremos *una obra*. Añade que la interpretación creativa se propone descifrar las intenciones de los autores, pero en la actuación (*play*) —y esto resultará muy importante para lo que quiero decir—, no son fundamentales los propósitos del autor sino los del intérprete¹⁹. Esto será básico para la interpretación del derecho. Dworkin no abandona el argumento relativo a la interpretación; en *Justice for Hedgehogs* insistió en que puede hallarse un denominador común entre las actividades que realizan los historiadores, los psicoanalistas, los sociólogos, los antropólogos, los juristas, etc. Los juristas interpretan contratos, testamentos, leyes, cadenas de precedentes, la democracia y el espíritu de las constituciones; señala que todos los géneros de interpretación comparten importantes elementos, y por ello resulta apropiado tratar la interpretación como uno de los grandes ámbitos de la actividad intelectual²⁰.

18 Dworkin, Ronald. *Law's Empire*. Fontana Press London, 1986, p. 50.,

19 Dworkin, Ronald, ob. cit., p. 52.

20 Dworkin, Ronald. *Justice for Hedgehogs*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Ma, London, England, 2011, p. 123.

La interpretación de las prácticas sociales coincide con la artística ya que ambas tienen como objetivo dar sentido a algo creado por alguien como una entidad diferente. Se propone descifrar las intenciones de los autores, porque finalmente en algunos casos, no son fundamentales los propósitos del autor sino los del intérprete²¹. Esto es fundamental para la interpretación del derecho.

Con estas reflexiones hemos llegado a una primera conclusión: el texto es independiente de su autor, pero para ser efectivo requiere de un intermediario y por ello se entiende que una vez un autor ha publicado su obra (o una ley es promulgada), este mismo autor no tiene más autoridad para interpretarla que cualquier otro que utilice las técnicas correctas para hacerlo.²²

He introducido este texto porque nos encontramos en la actualidad frente a un problema que pone de relieve *Billy Budd*: el de si es posible la aplicación automática de la ley. Reich²³ dice que claramente *Billy Budd* está planeado para proporcionarnos un caso en el que el compro-



miso es imposible y tanto Vere como nosotros mismos estamos obligados a enfrentarnos con las imposiciones de la ley. El problema aquí es mucho más complicado y afecta a diferentes aspectos de la interpretación y la aplicación del derecho.

2º Un problema importante para el juez consiste en la fijación de los hechos. Ya dice el viejo brocardo *da mihi factum dabo tibi ius*. Es decir, el juez no crea los hechos; el juez debe decidir sobre los hechos que hayan sucedido y que queden suficientemente probados. La fijación de los

21 Dworkin, Ronald. Ob. Cit., p. 52.

22 Dworkin, R. *Justice*, ob. cit., p. 130, con cita de Ricoeur, quien entiende que el autor es solo un primer intérprete.

23 Reich, Charles, A. «The tragedy of Justice in Billy Budd», en Howard P. Vincent, ed. *Twentieth Century Interpretations of Billy Budd*. Prentice Hall International, 1971, p. 58.

hechos es, por tanto, previa a la decisión judicial relativa a la ley que debe ser aplicada. Es más, los hechos son absolutamente indispensables para decidir sobre la norma jurídica que va a resolver el caso. Y excepto las normas relativas a la prueba, nadie más que el juez puede tomar la decisión acerca de la colocación de los hechos que se le ofrecen dentro del complejo sistema del ordenamiento jurídico. Veamos algunos ejemplos: si una persona mata a otra, para empezar debemos concluir que se ha producido un delito de homicidio y, por ello, las normas que se aplicarán para resolver este asunto, serán las correspondientes al Código penal, que se encargará de advertir al juez que no olvide examinar si hay algún hecho relevante que pueda cambiar la calificación del hecho producido: por ejemplo, si ha existido legítima defensa, o si el homicida tiene falta de capacidad de entender o querer, o es menor de edad, o si se ha cometido durante una riña, etc., etc. Pero partiendo del propio ejemplo, vamos a continuar con la familia del fallecido, para los que se abrirá la sucesión; y continuamos también con la tienda que tenía el fallecido, que formaba parte de su negocio y que no sabemos si podrá continuar. Estas consecuencias ya no tendrán que ver con el derecho penal, de modo que un mismo hecho, el homicidio, va a tener consecuencias jurídicas muy variadas.

Todo ello viene a cuento de las vicisitudes que tienen lugar en *Billy Budd*: los hechos son aparentemente muy sencillos, ya que consisten en la muerte de Claggart como consecuencia de una actuación de Billy Budd, quien le empuja y cae, caída que le produce la muerte. En estos hechos tal y como están descritos en el texto, no hay ni un ápice de valoración de la conducta de Billy. Los interrogantes que se pueden plantear a un juez no se producen aquí. Y ¿cuáles serían estas cuestiones? Entre otras, si ha habido intención de quitarle la vida o simplemente se ha golpeado con un objeto contundente que se encontraba en el suelo y la muerte se ha producido por una causa distinta al empujón o el golpe de Billy; nos hallaríamos en este caso ante lo que la doctrina penal denomina «delito preterintencional»²⁴. También podría haber ocurrido que Billy Budd estuviera borracho o drogado y no tuviera conciencia de lo que estaba haciendo; en este caso nos hallaríamos ante una causa de exclusión que significaría, no que no se hubiera cometido el delito, sino que su autor no podría ser declarado

²⁴ Según el diccionario del Español jurídico de la RAE, se denomina preterintencional «aquél delito en el que el sujeto no persigue causar un resultado tan grave como el que se produce; en la teoría del delito, que el autor tiene la intención de cometer un delito menos grave, que consume o queda en tentativa y sin embargo, produce un delito más grave que no pretendía causar».



responsable por falta de conciencia de lo que estaba haciendo. O bien podría ocurrir que Billy fuera menor de edad y entonces la causa de exclusión, la edad, le exoneraría de la pena.

Pero lo que vemos en el texto de la ópera es la pura y simple muerte de Claggart después de un empujón de Billy. Los jueces y el acusador, Vere, no analizan más: Billy es culpable y además, a lo que ve directamente Vere, hay que añadir lo que confiesa Billy, ya que después de las afirmaciones del capitán Vere en su papel de acusador y a preguntas del juez que preside el consejo de guerra, contesta a todo que sí:

Captain Vere has spoken. Is it as he has said?

BB. Yes.

You know the Articles of War?

BB. Yes.

And the penalty?

BB. Yes

Why did you do it?

BB. Sir. I am loyal to my country and my King. It is true I'm nobody, who don't know where he was born, and I've had to live rough, but never, never could I do those foul things. It's a lie!

Did you bear any malice against the Master-at-Arms?

BB. No, no. I tried to answer him back. My tongue wouldn't work, so I had to say it with a blow, and it killed him.

O sea, que Billy Bud conoce perfectamente de qué le acusó Claggart; le golpeó sin intención de matarle y según él, la muerte ocurrió como por casualidad.

5. El juez autómatas

A partir de aquí se desarrolla la última parte del drama: a pesar de los ruegos de Billy Budd a Vere de que le salve, el capitán no puede hacer nada. Y ahora entran en juego dos nuevas

ideas para completar esta reflexión: la primera se refiere al papel del juez; la segunda, a las finalidades que se pretenden obtener con una decisión judicial. Vamos a por la primera.

La actitud del juez como aplicador de la ley ha sido un tema muy controvertido a lo largo de la propia historia de la humanidad. Una de las finalidades de la Revolución francesa, en cuyo contexto se incardina la presente historia, fue impedir que el juez pudiera interpretar, cambiándolo, el sentido de la ley aprobada democráticamente por el legislador, representante de la soberanía popular. En un primer momento, los legisladores revolucionarios, por influjo de la Ilustración francesa, aspiraron a que las leyes fuesen tan claras y precisas que el juez pudiera actuar solo, como un autómatas y únicamente se le permitiría acudir al Parlamento para resolver aquellas dudas que le planteara aquel caso extraño²⁵. Pero como dice Farreres, en el siglo xx, «la tesis del juez como autómatas era rechazada por los más influyentes filósofos» y cita a Kelsen, que critica

25 El *référé législatif*, que desapareció en 1804, con la aprobación del Código civil francés, que volvió a dejar en manos de los jueces y magistrados la función de interpretar y aplicar el Código civil. Ver Farreres Comella, V. «El papel del juez en el pensamiento jurídico de Puig Brutau...» en Roca, Casas, Farreres. *Puig Brutau. La jurisprudencia como fuente del derecho*. 2ª ed. Academia de Jurisprudencia y Legislación de Cataluña, Bosch, Barcelona, 2006, p. 70.

esta tesis y señala la falsedad de la doctrina de que la decisión del juez ya está contenida en la ley, porque proviene del sistema ideológico de la monarquía, por lo que en este caso, el juez «debe creer que es un simple autómatas, que no produce derecho creativamente, sino que ‘encuentra’ al Derecho ya creado, y a la decisión ya tomada por la ley»²⁶. Simplificando mucho el problema, la realidad es que, ciertamente al interpretar la ley, el juez se mueve en el marco de diversas interpretaciones posibles. Pero entonces, ¿qué resulta más deseable, la libertad interpretativa del juez o su limitación? Si optamos por la primera solución, podemos vernos abocados a dos peligros: la inseguridad jurídica que ocasiona la posibilidad de que se decidan de modo distinto casos semejantes, con lo que muy posiblemente se esté incumpliendo la ley, y el otro será la posibilidad del arbitrio judicial. Por ello se produce siempre una tentación en los legisladores de limitar el margen de libertad de que gozan los jueces, para someterlos a reglas rígidas que les asemejen a unos autómatas, que se limitan a fijar los hechos y una vez hecho esto, aplicar de forma automática la ley²⁷. Se pretende de este modo alcanzar la seguridad jurídica, principio también amparado a nivel constitucional.

26 Kelsen, citado por Farreres. Ob. cit. en nota anterior, p. 71.

27 Puig Brutau, J., ob. cit., pp. 233-234.

Aquí se plantean dos tesis absolutamente encontradas. Hay que recordar una frase muy conocida, debida a Mostesquieu, para quien el poder de los jueces debía ser nulo, porque «Les juges de la nation ne sont Que la bouche qui prononce les paroles de la loi». Sin embargo, hoy son pocos los juristas que no reconocen a los jueces un poder importante²⁸. Y este poder debe ser controlado, de modo que se evite lo que se denomina *activismo judicial*²⁹.

En este punto interviene una cuestión derivada, que liga con la problemática de la finalidad que debe perseguir la decisión judicial: ¿en qué consiste la libertad del juez? Reich, analizando el *Billy Budd* de Melville, señala que en el caso que se plantea, todo compromiso es imposible y todos nos enfrentamos a los problemas de las decisiones imperativas del derecho³⁰. Y ello ¿por qué? Porque ante un caso concreto, con unas normas tan rígidas como las que regían en el Código de guerra, el juez no puede ser otra cosa que «la bouche qui prononce les paroles de la loi». Es decir,

28 Chagnollaud, D. «Les techniques de contrôle», en Troper-Chagnollaud. *Traité International de Droit Constitutionnel*. T. III. Dalloz, París, 2012, p. 173.

29 Se trata de lo que Chagnollaud define como la afirmación sin miramientos de un juez activando su capacidad de censurar o suscitar la acción de los otros poderes públicos a fin de hacer prevalecer sus propias opiniones de lo que debe ser el derecho (Ob. cit. en nota 29, p. 176).

30 Reich, C., ob. cit., p. 58.

que ni Vere, ni los jueces del consejo de guerra pueden hacer nada más que lo que hacen, aunque todos ellos, como señala Reich, no pueden dejar de reconocer lo duro que es cumplir el rol que están obligados a cumplir.

Entonces, ¿cómo explicar la independencia del juez? Aquí se plantea con toda crudeza lo que se puede identificar como el resquebrajamiento de la independencia. La independencia del juez puede sufrir determinadas influencias externas, pero también internas. En *Billy Budd*, las segundas son las más importantes, pero también las primeras; las fundamentamos en lo que sea, como Reich en los sentimientos de un hombre que no tiene hijos y que ve en Billy el hijo que no tuvo ni tendrá³¹; o bien en la homosexualidad claramente referida en la ópera de Britten, existen sentimientos protojurídicos que podrían llevar al capitán a tomar una decisión contraria a lo que se establece en los Códigos de Guerra que debe aplicar. Si Vere hubiese tomado la decisión de no acusar a Billy, quizá las gentes comprenderían que el juez estaba actuando de manera justa, pero no se respetaría el derecho, que está establecido para prevenir y castigar aquellas conductas que prevé. Su independencia dependería de sus sentimientos y el juez no puede actuar de este modo, porque el

31 Reich, C., ob. cit., p. 60.

incumplimiento de una norma debido a los sentimientos del juez produciría una larga lista de consecuencias perjudiciales para el sistema de convivencia para el que la norma se ha pensado, entre otros, que no se tendría nunca la seguridad de que el caso se juzgaría de acuerdo con las reglas establecidas democráticamente. Y esto, evidentemente solo puede ser predicado de los sistemas democráticos, en los que la ley ha sido decidida por los representantes de la soberanía. Solo en un sistema dictatorial sería posible esta actuación.

Esto nos lleva a otro nivel de reflexiones: cuando estamos hablando de independencia judicial pensamos de modo instintivo en las influencias que terceras personas pueden tener sobre los jueces, normalmente con finalidades no admisibles; ya hemos visto que la propia personalidad puede, aunque no debe, influir en las decisiones sobre la forma de interpretar una ley. Pero también hay influencias externas aparentemente neutras que llevan a los jueces a plantearse sus propias formas de interpretar: movimientos sociales que cuestionan las soluciones del ordenamiento jurídico, por ejemplo el caso de la maternidad subrogada; la opinión pública que puede coartar la libertad de un juez pusilánime; la convicción generalizada acerca de la injusticia de una solución, como el caso de los desahucios por impago de las cuotas

de las hipotecas y otros muchos casos en los que los jueces se plantean la «justicia» de la decisión que debe tomar el juez de acuerdo con la ley. Es posiblemente el caso del juez en *Billy Budd*. Porque como dice de nuevo Reich, Vere no es tan privilegiado que pueda observar la situación a distancia, como ocurriría con un analista neutro como un profesor universitario, por ejemplo, sino que debe actuar³². Por tanto, Vere se encuentra contra la pared: por una parte, antes de iniciarse el consejo de guerra que él mismo convoca, dirá que debe hacerse justicia; luego una vez pronunciado el veredicto, dirá que la muerte es la pena para quien vulnera las leyes en la tierra, «And I who am King of this fragment of earth, of this floating monarchie, have exacted the death». Pero añade que ha comprendido el misterio de la bondad y eso le da miedo, porque si destruye la bondad, ¿ante qué tribunal deberá presentarse?

6. El utilitarismo de las soluciones jurídicas y las tragic choices

Desde el punto de vista jurídico, la explicación consiste en que Vere se encuentra ante lo que se denomina *elección trágica* (*tragic choices*)³³. Reich nos coloca en el punto exacto: Melville y siguiéndole, los libretistas

³² Reich, ob. cit., p. 60.

³³ Así también Solove, ob. cit., p. 2.448, aunque luego rechaza esta explicación.

de Britten, nos muestran un derecho de lógica implacable, aunque nos hacen sentir sus deficiencias y se pregunta: ¿qué hay de malo en este derecho? ¿Qué hay de malo en la sociedad que es la progenitora del derecho? El problema aquí reside en la utilidad de la norma, es decir, qué es lo que persigue.

La obra está llena de referencias a la posibilidad de que acontezca un motín en tiempos de guerra, porque las condiciones para ello concurren, aunque la escena de la batalla en la ópera muestra a un Billy Budd implicado en la defensa de su rey, que no cesa de proclamar. La acusación de Claggart consiste en la conspiración para el motín y la justificación de Vere cuando convoca el consejo de guerra es muy clara: «The enemy is near». Esta frase puede tener dos sentidos: o bien quiere decir que hay que darse prisa en resolver un caso sin importancia, o bien que hay que actuar rápidamente porque no se puede permitir ni la sospecha del motín, estando el enemigo tan cerca, dados los antecedentes próximos. El arrepentimiento de Vere que en la ópera tiene lugar en la última escena, que cambia radicalmente el final de Melville, nos muestra que la indulgencia no es posible porque puede favorecer el motín³⁴. Lo cierto es que el juez se ve enfrentado a una situación terrible, porque conociendo la realidad,

34 Posner, ob. cit., p. 165.

la inocencia de Billy, el derecho no le permite tomar una decisión distinta a la que le obliga el Código de guerra: donde la ley no distingue, no debemos distinguir.

Una ley puede elaborarse con la finalidad de servir de ejemplo a fin de evitar que se produzcan conductas posteriores semejantes: la *deterrence* o la *disuasión*. O bien puede ser aprobada para sancionar conductas antisociales. Pero el juez no puede dejar de decidir con el pretexto de que la ley es injusta o bien teniendo en cuenta la indulgencia. El juez está obligado a decidir de acuerdo con el sistema de fuentes establecido (art. 1. 7 Código civil) y es por ello que puede encontrarse ante lo que se identifica como elección trágica. De donde se derivan algunas reglas: la primera que los jueces no deben fundar los argumentos en los casos difíciles en ideas de política jurídica³⁵; deben basarla en los derechos de los implicados. Hay que tener en cuenta que el barco de donde procedía Billy se llamaba «Los derechos del hombre». ¿Significa que se produce un enfrentamiento entre el viejo sistema legal, basado en la letra de la ley y el nuevo, fundado en los derechos? Esta discusión nos llevaría demasiado lejos y no es este el lugar apropiado para ello. Quede aquí para la reflexión del lector.

35 Dworkin, R., *A matter of principle*. Clarendon Press, Oxford, p. 11.

Es cierto que el juicio produce siempre el dilema del juez. Porque el juez no es un autómatas; no es una máquina que no puede descubrir la verdad. Pero ¿dónde está la verdad en el derecho? O mejor dicho, ¿existe la verdad en el derecho? Los juristas que han utilizado el *Billy Budd* de Melville para argumentar sobre estas cuestiones ponen en paralelo el juicio de Vere y las decisiones de Creonte en la *Antígona* de Sófocles³⁶. Ambos, Creonte y Vere, tienen razones de peso para actuar como actúan, basadas siempre en el utilitarismo de la ley y las consecuencias de sus decisiones. El autor, sin embargo, se inclina en favor de Vere, porque aunque la ley que debe aplicar es dura y severa, no es cruel en las circunstancias en las que se producen los hechos.

7. Conclusión

En definitiva, la conclusión a que nos llevan estas reflexiones en torno a una ópera, que se basa en una novela pueden sintetizarse de la forma siguiente: producidos unos hechos concretos, debe hacerse un balance, una ponderación entre los intereses presentes en la situación. Una misma regla puede ser interpretada socialmente de distintas formas: los ciudadanos del siglo XXI no entendemos el dilema moral de Vere: para nosotros no pueden primar los intereses presentes en una guerra, que son generales de toda una co-

36 Por ejemplo, Posner, ob. cit., p. 172, y los juristas allí citados.

munidad en una situación de peligro, frente a la pérdida de una vida, es decir la vulneración de un derecho fundamental. Tenemos que buscar razones para evitar criticar a Vere y por ello el juicio moral sobre su conducta en la ópera de Britten no se funda en un dilema exclusivamente moral, la justicia o la injusticia de la ley, sino en un problema personal. Ello queda puesto de relieve en el monólogo final de Vere, que había callado desde el momento de la condena de Billy³⁷.

En definitiva, el juez es una persona humana, cuyos sentimientos personales pueden llevarle a errar en la aplicación de la ley, tomando decisiones o demasiado indulgentes, o demasiado severas y rayanas en la crueldad. Hoy solo teniendo en cuenta la dialéctica de los derechos y la interpretación que se base en su integración en la ley concreta, puede conseguirse una solución que se acerque al ideal de la justicia. Pero aquí volverá a plantearse el problema: ¿qué derechos? Y ¿van a coincidir con la interpretación social de la norma?³⁸

ENCARNACIÓN ROCA TRÍAS

37 Otros autores lo comparan con Pilato ante el juicio de Jesucristo, pero vamos a dejar este ejemplo para otra ocasión.

38 Las ilustraciones de este trabajo corresponden a la producción del Teatro Real, Madrid, en coproducción con la Royal Opera House, Londres y la Opera de Roma. HD recording: Teatro Real. Madrid 02-2017, producido por Xavier Dubois & Natalia Camacho, director Jérémie Cuvillier. Fotografías de Javier del Real. Publicadas con autorización del Teatro Real.

2. LA JUSTICIA TEOCRÁTICA: CASO LOHENGRIN

Ponente: Cristina Alberdi Alonso

Abogada, Política y Exministra de Asuntos Sociales

La teocracia es un concepto que se traduce como «dominio de Dios». La expresión se refiere al gobierno que ejerce la divinidad de manera directa a través de algún tipo de representante. Se gobierna en nombre de Dios. El líder religioso es también el líder político. El principio, es que los dirigentes son emanaciones de Dios o bien representantes suyos en la tierra.

En cuanto al origen de las organizaciones teocráticas, hay que remontarse a las sociedades tribales más antiguas, en las que existía un chamán que era el jefe de la tribu y el líder espiritual. Ya en el *Pentateuco* se habla de sistemas similares. Se describe una casta sacerdotal que se dedica a la práctica espiritual al servicio de una religión.

El «juicio de Dios» se puede considerar como una práctica teocrática, que estaba admitida y regulada. Entre nosotros aparece en los *Fueros* de León. Allí se permitía a los acusados purgarse por medio de este tipo de juicio. Esta práctica también se confirma en *Las Partidas* y estaba vigente en toda la Europa Medieval.

Es en *Lohengrin* donde Wagner nos brinda un juicio de Dios, la ordalía, a

través de la cual, ejerciendo el rey de juez, Dios decide quién es culpable.

Lohengrin es la tercera de las óperas de Wagner que se incluye en el canon de Bayreuth. La compuso con treinta y seis años en 1849. Wagner no pudo asistir al estreno pues estaba en el exilio después de participar en las revueltas de Dresde, al lado de Bakunin y de recibir una orden de detención inmediata, como «sujeto peligroso». El estreno, en Weimar, lo dirigió Liszt, quien le ayudó además a escapar de la persecución política.

Wagner nos traslada en esta ópera a un mundo de sueños. Lohengrin viene de un espacio espiritual, es hijo de Parsifal. Llega de un mundo del que no se puede hablar. De un mundo misterioso y onírico. «¿Es un hechizo lo que nos envuelve?» se preguntan todos ante la aparición del Cisne y de Lohengrin en la barquilla.

El Preludio nos abre a un mundo musical que más bien es «un paisaje acústico». Es una obra maestra de instrumentación y oraciones musicales. El motivo del Grial asciende y desciende con una belleza única. Baudelaire dejó escrito a propósito de este extraordinario Preludio: «Me siento en su escucha, involuntaria-

mente sumergido en un estado delicioso de ensueño, en medio de una soledad absoluta; pero una soledad con un inmenso horizonte y una gran luminosidad: la inmensidad sin otra decoración que ella misma». La obra en conjunto es un drama musical que puede vivirse como una experiencia mágica.

Luis II de Baviera quedó tan fascinado con esta ópera que construyó su castillo ideal de cuento de hadas y lo llamó «el Cisne de Piedra». Más tarde se sentiría tan abducido por Wagner que se convirtió en su mecenas, pagando todas sus deudas y construyendo a sus expensas el famoso Teatro de Ópera de Bayreuth, diseñado por Wagner y lugar de peregrinación de los wagnerianos de todo el mundo.

Los caracteres centrales de esta obra están muy bien definidos:

Lohengrin (tenor), el caballero del Grial, pertenece a otro mundo, viene de Montsalvat, lugar mítico integrado solo por caballeros que están en el mundo para hacer el bien y salvar a los inocentes de las injusticias de los poderosos.

Elsa (soprano), la princesa de Brabante, es débil, dependiente, asustadiza e insegura. Ante la acusación de haber matado a su hermano, se refugia en sus sueños donde ha visto que un caballero viene a salvarla.

Federico de Telramund (barítono), poderoso conde de Brabante, orgu-

lloso, impaciente, prepotente y seguro de sí mismo. Acusa a Elsa de haber matado a su hermano Godofredo.

Ortrud (soprano), esposa de Telramund. Personaje maléfico de gran potencia, segura y vengativa, introduce la duda en la débil Elsa.

Rey Enrique (bajo), posición neutral, viene a pedir a sus súbditos que le apoyen en la lucha contra los húngaros. Imagen de imparcialidad. Figura respetable.

Lohengrin, caballero del Cisne, es un héroe de los mitos europeos medievales, que sería absorbido por la leyenda artúrica, como hijo de Parsifal y caballero del Grial. Se cuenta en un poema épico del siglo XIII (de Wolfrang von Eschenbach) que al morir el duque de Brabante le solicitó a su única hija Elsa que se casara con uno de sus caballeros, Federico de Telramund. Wagner toma esta leyenda y la desarrolla a su manera en la primera mitad del siglo X en Amberes. El rey Enrique I el Pajarero (cazador), ha llegado a Brabante para llamar a las armas a sus súbditos contra los húngaros. Pero se entristece al ver el estado de discordia en el que se encuentran.

Federico de Telramund, a quien el anciano duque de Brabante confió a sus hijos Elsa y Godofredo a su cuidado y le concedió la mano de Elsa que esta rechazó, la acusa nada menos que del asesinato de su hermano. Telramund se casó con Ortrud, última de un linaje de príncipes paga-

nos, hechicera peligrosa y realizadora de conjuros.

Ante esta situación el rey Enrique el Pajarero cita a Elsa para que se explique... Ella comparece en estado de éxtasis, como en un sueño y en lugar de responder al cargo del que se le acusa, empieza a hablar de un caballero enviado por Dios, que luchará por ella y demostrará su inocencia.

Siguen las llamadas de las trompetas al campeón que habrá de luchar por ella... Telramund acepta un juicio por combate... Elsa reza al cielo con sus damas para que aparezca su defensor. Mientras, una barca aparece por el río empujada por un cisne y con un caballero sobre ella, que llega hasta la orilla y declara que luchará contra Telramund para probar la inocencia de Elsa y convertirse en su esposo, a condición de que ella no le pregunte nunca por su nombre o de dónde viene. A una señal dada por el rey, la lucha da comienzo, Telramund es derribado y el caballero le perdona la vida.

Pero vayamos al libreto para profundizar en el desarrollo del juicio de Dios. El rey Enrique rechaza los argumentos de Telramund contra Elsa para condenarla, y solemnemente proclama que «solo Dios será quien decida en esta contienda», y le pregunta a Federico: «¿Aceptas mantener la acusación en el juicio de Dios en un combate a vida o muerte?». Y lo mismo le pregunta a Elsa, quien ha de designar a alguien que com-



bata en su nombre. Ambos aceptan el reto y los heraldos comienzan a hacer el llamamiento. Entre sucesivos e inquietantes llamamientos sin respuesta, al fin aparece Lohengrin por el río Escalda sobre una navicilla arrastrada por un cisne. «Un milagro, un milagro!», claman todos. El rey le pregunta: «¿Has sido enviado por Dios?». Lohengrin le contesta: «He sido enviado para combatir por una muchacha gravemente acusada». A Elsa le pregunta si acepta que sea su protector y si en caso de hacerse con la victoria querrá tomarlo como esposo. Tras la respuesta emocionada y entregada de Elsa, Lohengrin introduce la famosa condición, que resulta ser el eje central de todo el drama: «Nunca me preguntarás de dónde vengo, ni cuál es mi nombre o mi linaje».

Lohengrin, en un momento de gran tensión dramática, avanza y dice:

«Ante vosotros, pueblo y nobles, lo proclamo: Elsa de Brabante es inocente de todo crimen. Mediante el juicio de Dios se demostrará la falsedad de la acusación».

El rey ordena que se presenten los testigos de cada combatiente y marquen el círculo de la lucha, mientras el Herald reclama a los presentes que «respeten los límites marcados, y que nadie perturbe el combate, so pena de perder su mano si es hombre libre o su cabeza si es un siervo». El rey se sitúa en el centro y junto con el resto eleva a Dios una plegaria: «¡Dicta oh Dios tu sentencia a través de la victoria de la espada, revelándonos dónde está la mentira y la verdad! ¡Asístenos oh, Dios, pues nuestra sabiduría no es sino confusión!».

El rey toma su espada y golpea el escudo tres veces. A la primera, Lohengrin y Telramund se colocan para combatir. A la segunda, toman las armas y a la tercera, se inicia la lucha. Lohengrin vence y apoyando su espada en la garganta de Telramund le dice: «Por la victoria de Dios soy dueño de tu vida. Te la regalo, conságrala al arrepentimiento».

En esta obra, Wagner, que además de compositor es su propio libretista, nos introduce en una tradición medieval, la ordalía, que condiciona los resultados de la contienda. La ordalía, o juicio de Dios, era una institución jurídica vigente hasta finales de la Edad Media en Europa, que

consistía en invocar a la divinidad a través de determinados mecanismos de donde se deducía la inocencia o la culpabilidad del acusado. No cabe duda del carácter mágico e irracional de estos medios probatorios.

Se dictaminaba mediante pruebas que, en su mayoría, estaban relacionadas con las torturas causadas por el fuego o el agua, donde se obligaba al acusado a sujetar hierros candentes, introducir las manos en una hoguera o permanecer largo tiempo bajo el agua. Si alguien sobrevivía o no resultaba demasiado dañado, se entendía que Dios le consideraba inocente y no debía recibir castigo alguno. (De estos juicios se deriva la expresión «poner la mano en el fuego» por alguien o por algo).

Otra forma de solucionar el pleito era el combate judicial entre acusador y acusado o entre personas designados por ellos, lo que también se consideraba una forma de ordalía, ya que se basaba en la idea de que Dios solo permitía la victoria de la parte que tenía la razón.

Según nos dice Tomás y Valiente, en su magnífico libro *La Tortura en España* (Ariel 1973), las ordalías consistían en «invocar e interpretar el juicio de la divinidad a través de mecanismos ritualizados y sensibles de cuyo resultado se infería la inocencia o culpabilidad del acusado». Los Tribunales de la Inquisición hicieron mucho uso de este juicio divino, sobre todo en

los casos en los que era vital demostrar la acusación de brujería contra alguien.

En muchas ocasiones, se utilizaba una variante de la prueba del fuego que era la prueba caldaria. Como su propio nombre indica, consistía en una caldera hirviente donde el acusado debía introducir la mano o el brazo, según la gravedad de la acusación. Se dejaban transcurrir tres días y si el acusado padecía quemaduras, que era lo habitual, se le consideraba culpable y se le ejecutaba, normalmente en la hoguera.

Otra modalidad de ordalía obligaba al acusado a andar descalzo sobre rejas de arado al rojo vivo. También se usaba el guantelete de armadura candente, donde había que meter la mano o incluso en otros casos, se obligaba al acusado a sostener en las manos un hierro ardiente y dar nueve pasos sosteniéndolo. Si el acusado, como venimos diciendo, superaba estas pruebas sin sufrir apenas quemaduras, se decidía que Dios había hablado y que lo consideraba inocente, decretando entonces su puesta en libertad.

Estos eran los medios de prueba del proceso en la Edad Media, a través del juicio de Dios, Son exponente claro de un periodo oscuro de la humanidad, sumida en la ignorancia y el fanatismo.

Como contexto que explique estas aberraciones, hay que considerar

que el derecho penal durante la Edad Media en Europa era privado. La autoridad pública no investigaba los crímenes, sino que solo intervenía a petición del que sufría el agravio, que se convertía en acusador y tras hallar el tribunal apropiado podía llamar a la otra parte a que respondiese. El acusado solo necesitaba jurar que la acusación era falsa y ahí se detenía el juicio. Cuando la reputación del acusado era mala y la acusación conllevara la pena capital, se podía recurrir a la ordalía o juicio de Dios para dirimir si decía la verdad. Dios, solo permitía la victoria de la parte que tenía la razón.

Estos modos de prueba, se basaban en lo que se ha llamado «justicia inmanente» por algunos historiadores. Significaba que la intervención divina en el mundo era continua, de tal modo que se negaba a permitir que las injusticias quedasen sin castigo. La gente aceptaba las sentencias de la ordalía, el juramento y el combate judicial, porque creía que eran sentencias de Dios, de acuerdo con prácticas antiguas y aceptadas.

Pero retengamos la idea de que la intervención divina no permitía que las injusticias quedaran sin castigo, para enlazarla con nuestro caballero del Cisne, que conoce que una inocente está siendo ultrajada y desciende de los territorios de Montsalvat, donde habitan los caballeros del Grial, para cumplir con esa misión otrora atribuida a la divinidad.

Sí, casi divina es la figura de Lohengrin que desciende por el río Escalda para salir campeón de Elsa, falsamente vilipendiada, acusada nada menos que de matar a su hermano Godofredo. El héroe vence en la ordalía y precisamente Ortrud le acusa de hechizo. Dice que ha ganado el combate gracias a la magia negra.

Ortrud suscita la duda en Elsa: «¿Quién es el caballero? ¿De dónde viene? No te atrevas a preguntárselo. La pureza de tu héroe se vería enturbiada si se revelase el hechizo con el que ejerce su poder». Ya antes, Telramund ha caído en la cuenta de la añagaza de Ortrud: «¿De modo que se trata de inducir a Elsa para que le haga la pregunta?». Solo ella puede hacerla, como ha proclamado Lohengrin.

Por su parte, Telramund irrumpe en las escalinatas de la catedral nupcial al grito de: «Majestades, príncipes engañados, deteneos, escuchad..., el juicio de Dios fue profanado, falseado, habéis sido engañados por las maquinaciones de un mago. Todos gritan: «¡Prended a ese demente! ¡Está blasfemando contra Dios!». Telramund logra paralizar a todos y exige que no le impidan hacerle la pregunta: Nombre, condición y dignidad. Lohengrin contesta que solo a una persona debe esa respuesta. A Elsa.

En el gran escenario de los esponsales, ha alegado Telramund que el

combate no es válido, que Lohengrin ha ganado por sortilegios y que el no decir su nombre ni quién es, lo invalida doblemente, pues el combate solo puede realizarse entre contendientes conocidos e identificados.

El rey Enrique apenas le escucha, Lohengrin le rechaza pero pregunta a Elsa: «¿Han inoculado ya su veneno en tu corazón?». Elsa lo niega y renueva su juramento de no preguntar a Lohengrin quién es ni de dónde viene. Se escucha la conocida marcha nupcial y los esponsales siguen su curso.

Ortrud, la hechicera, despliega todas sus artes para hundir a la inocente Elsa mediante la duda que introduce en su mente. Elsa cae en la red, y ya solos en la noche de bodas, reclama al caballero su origen. Lohengrin tristemente se lamenta: «Nuestra felicidad ha terminado».

Los heraldos convocan a todos, rey y nobles. Lohengrin quiere hablarles: «Ahora vengo como acusador. La mujer que me había sido enviada por Dios ha roto su sagrado juramento y ha abierto su corazón a consejos traicioneros». Revela a todos que es un caballero del Grial, hijo de Parsifal, que su nombre es Lohengrin, enviado para proteger a una inocente injustamente acusada. Las ordenanzas del Santo Grial imponen que sus caballeros no deben ser conocidos y si se revelase su identidad deberán apartarse del mundo y volver junto



al Grial. Arrepentida, Elsa pide que la castigue... «El castigo es la separación» le responde Lohengrin.

Al despedirse, aparece de nuevo el cisne por el río Escalda arrastrando la barca vacía. Ortrud reconoce que el cisne es Godofredo pues ella realizó el conjuro que lo transformó. Lohengrin que lo oye eleva una plegaria al cielo y consigue que se rompa el sortilegio. El cisne desaparece y en su lugar vemos a Godofredo, heredero de Brabante que asume el caudillaje de los ejércitos del rey. Mientras, Lohengrin se aleja hacia los territorios del Santo Grial y Elsa cae exánime al suelo.

Con esta ópera de cuento, de grandes pasiones, de amor, de celos y de ambiciones, con esos toques fantásticos de magia, poderes sobrenaturales y sortilegios, Wagner nos atrapa en un verdadero encantamiento, que con su música sublime nos sumerge en un mundo mágico y extraterrenal.

Para el análisis musical he seguido el magnífico trabajo del musicólogo sueco Klass Raft sobre Lohengrin y el curso sobre Wagner del profesor Gabriel Menéndez (abril-junio de 2019), especialmente la clase dedicada a *Lohengrin*.

Lohengrin anticipa lo que serán posteriormente las grandes obras maestras de Wagner. El Preludio está construido sobre un único tema, el motivo del Grial, símbolo de la máxima santidad. Tiene la forma de un gran crescendo que se termina con un corto decreciendo. Su tono principal es La Mayor. Al final del Preludio se escucha un motivo cautivador derivado del Grial, motivo de la «misericordia», que se repite cuando Lohengrin se despide del cisne en el primer acto y también en su propia despedida en el tercero.

En el Acto I, la música cambia y nos lleva a un mundo totalmente distinto. Las trompetas, los metales, el Heraldo, el Rey, Telramund, un mun-

do masculino, potente, con un gran coro que acompaña a los recitativos.

De nuevo vuelve la música a transformarse en un suave susurro. Es Elsa, con la que se abre un nuevo mundo tonal, con instrumentos de viento y de madera, flautas, clarinetes, oboes y fagotes que ligan una melodía sencilla y tímida. Elsa está sola ante un mundo de hombres.

Cuando el Rey proclama la justa entre Telramund y Elsa llamando al juicio se escucha el motivo del «juicio de Dios», representado por el pesado poder de los metales con una parte ascendente de ataque y otra descendente de defensa.

El coro «femenino» hace su entrada y el milagro se convierte en realidad. Un caballero se divisa en una balsa tirada por un cisne. Se escucha entonces el motivo del «cisne», de una belleza conmovedora, basado en dos acordes, La Mayor y Fa sostenido menor.

A continuación, aparece el motivo de la «prohibición», misterioso y de advertencia. Musicalmente se encuentra entre el mundo del Grial y la magia negra (el mundo de Ortrud).

En el Acto II, se produce de nuevo el contraste. Ahora es el durísimo coloquio entre Telramund y Ortrud. Es todo oscuridad, deseo de venganza y mal. Sigue el motivo de la «tentación», que pertenece tanto a Ortrud como a Elsa. Expresa el deseo de romper la prohibición impuesta por Lohengrin.

Cuando Ortrud se burla de Elsa aparece el motivo del «engaño», con una escala cromática descendente, a partir de la cual entramos en lo que muchos analistas han denominado «prosa musical», que es típica de Wagner en sus últimos dramas musicales. Estilo que luego pasará a llamarse «melodía infinita». Declamación libre sobre tema orquestal cuya base está compuesta de motivos o de fragmentos de motivos.

Un momento central se produce cuando Ortrud y Telramund se interponen en el camino a la iglesia y exigen saber el nombre del misterioso caballero, al que acusan de brujería. Aquí Wagner detiene la acción. Todos los personajes descubren sus sentimientos en un «cuarteto de solistas» en el que se lleva al extremo el individualismo de cada uno.

Por último, en el Acto III, el coro nupcial, bellissimo, tiene una importante función dramática. La tonalidad base es Si bemol Mayor, que pasa después a Mi Mayor, la tonalidad del amor. Musicalmente el dúo de la cámara nupcial es una unión de varios monólogos musicales que muestra la angustia en aumento de Elsa. La catástrofe ya no puede detenerse.

El dramatismo musical culmina con la narración del Grial de Lohengrin, que recoge todo el motivo del Grial del Preludio, cuya música nos eleva a los cielos.



Para concluir, voy a citar a un gran escritor, admirador de Wagner en sus inicios, cuando aún no estaba consagrado y despertaba grandes polémicas entre admiradores y detractores que perduran hasta nuestros días.

«Allí donde cualquier músico presumiría de que pinta a un escudero o a un caballero y les hace cantar la misma música, Wagner introduce una realidad diferente y cada vez que aparece su escudero es una figura particular, a la vez compleja y sencilla, la cual merced a un trenzado de líneas alegre y feudal, se adentra en la inmensidad sonora. De allí, la plenitud de una música llena de otras tantas músicas, cada una de ellas con su propio ser. Un ser o la impresión que produce una aparición momentánea de la naturaleza. Hasta lo que en ella menos tiene que ver con el sentimiento que nos hace experimentar, conserva su realidad exterior enteramente definida: así el canto de un pájaro, el

sonido del cuerno de un cazador, la canción que toca un pastor con su caramillo, recortan sobre el horizonte su silueta sonora. Ciertamente, Wagner se le ha acercado, apoderado de ella, introducido en la orquesta, sometido a las más elevadas ideas musicales, pero siempre respetando su originalidad, como un tallista hace con las figuras que son la esencia peculiar de la madera que esculpe».

«Me daba cuenta —sigue el autor— de todo lo que hay de real en la obra de Wagner al ver esos temas insistentes y fugaces que visitan un acto, que no se alejan sino para volver, y lejanos, a veces adormecidos... son tan próximos e internos como algo orgánico. Esa música me ayudaba a entrar en mí mismo, a descubrir en mí algo nuevo...» (Marcel Proust, *La Prisionera*).

Muchas gracias

CRISTINA ALBERDI ALONSO

CONSIDERACIONES ESTÉTICO-FILOSÓFICAS CON MOTIVO DE UN VIAJE A BAYREUTH

Juan Ignacio Álvarez Calderón

Bayreuth es hoy un lugar más del circuito estival de los festivales musicales europeos recorrido por degustadores de la llamada música clásica que dedican sus vacaciones a su autoafirmación estética y cultural a base de la ostentación de un ocio que se supone selecto y distinguido. Nadie está legitimado para poner en duda la propiedad y honra de las vivencias estéticas que en el interior de los espectadores que acuden a Bayreuth puedan producirse aun contando con la efectividad exterior del contexto de cultura social al que nos hemos referido. Pero el público wagneriano actual parece dividirse entre los conservadores culturales que ven en Wagner una señal de identidad estética antimoderna y los simples degustadores de ópera para quienes Wagner es un autor más dentro del repertorio lírico. Hoy es definitivo que Wagner ha fracasado tanto en su idea posrevolucionaria del exilio suizo acerca de la «obra de arte total» como vehículo artístico de una utopía estético-política como en su más tardía pretensión de convertir su obra en un sustituto sublimado de la religión convencional.

En cualquier caso y aunque el fracaso mencionado responde a condiciones sociales y culturales objetivas que no pueden ser subsanadas por ninguna voluntad o predisposición estética de los espectadores, Wagner debería tener un público intelectual-filosófico y no de burguesía alta o de nivel medio con pretensiones de adquirir un *status* cultural aparente a través de la participación en ceremonias operísticas desprovistas de problematicidad «ideológica». Es cierto que el recurso a puestas en escena comprometidas con la experimentación vanguardista, si es que todavía tiene algún sentido hablar de «vanguardia» en estos tiempos culturalmente estancados, parte de la pretensión de aniquilar en la misma base escénica del espectáculo wagneriano su conversión en ornamento vivencialmente gratificante para el ocio burgués selecto. Y también estas puestas en escena evitan la conversión de Bayreuth en centro de peregrinación para una burguesía nutrida de conservadores culturales que hagan de Wagner un icono de una muy problemática antimodernidad estética que crea ingenuamente que a base de romanticismo conser-

vado en plan museístico el buen burgués y la buena burguesa pueden situarse placenteramente a salvo de la problemática histórico-ideológica que conlleva la efectividad social y económica de la modernidad. Pero las puestas en escena bayreuthianas parecen



haberse instalado en una posmodernidad persistente que mezcla, confunde y «deconstruye» significados, más que en una modernidad vanguardista que produzca efectos de distanciamiento frente a la inmediatez emocional romántica o en una «aplicación» del sentido de las obras wagnerianas a una reflexión sobre la modernidad que aparezca en un sentido claro y definible en relación con una problemática moderna no superada por el confusionismo cultural de las fintas y revoloteos posmodernos.

Entre los conservadores culturales wagnerianos me consta que hay incluso algunos cuya ignorancia filosófico-ideológica les hace situarse en terrenos que no están alejados del reconocimiento de una supuesta superación de la modernidad intentada en el fascismo histórico. Pero sin llegar al grave error ideológico de esta posición, a otros de estos conservadores culturales wagnerianos les gustaría tener gracias a Wagner su «cultura afirmativa» romántica, es decir, tener en él su mundo estético

de alta idealidad cultivada en una interioridad a salvo de la problemática política y social de la modernidad históricamente efectiva. Para ellos, los graves efectos negativos de la modernidad podrían ser neutralizados solo con que encontráramos un refugio estético en una vivencia interior que no estuviera contaminada por los «feistas» que con su arte extraviado nos vienen a molestar mostrándonos el reflejo estético de nuestro destino moderno efectivo en nuestro ser social.

Ahora bien, esos conservadores culturales tienen razón en que ante los efectos negativos de la modernidad solo caben compensaciones románticas, lo cual implica la búsqueda de un refugio interior en forma de «cultura afirmativa» Pero esas formas de «cultura afirmativa» no pueden quedar simplemente en la reavivación de un romanticismo apoyado en recreaciones de la teatralidad escénica naturalista y en interpretaciones «idealistas» maniqueas del asunto dramático de las obras wagnerianas.

Y por supuesto debe neutralizarse por completo el intento de convertir la obra wagneriana en un estímulo de la antimodernidad política.

Proponemos, pues, en la recepción de Wagner un nuevo romanticismo compensatorio de lo que ha sido llamado las patologías de la modernidad, pero que sea algo más que una nostalgia ingenua del siglo XIX. Y conozco wagnerianos cuya vivencia de la música de Wagner les remite a eso.

Se trataría de una «cultura afirmativa» nutrida de un romanticismo psicológico, no político. Como «cultura afirmativa», este wagnerismo tendría un sentido de compensación y evasión y de cultivo de una satisfacción estética interior, pero no de incitación para la denigración política o cultural pública de una modernidad cuyos intentos de superación, hacia delante o hacia atrás, reaccionarios o revolucionarios, deben ser abandonados terminantemente a causa del aprendizaje moral histórico que las experiencias políticas del siglo XX han impreso y deben seguir imprimiendo sobre la conciencia colectiva política de la humanidad.

Y sería una ilusión pensar que simplemente podemos evadirnos de la modernidad, con sus patologías y su imposibilidad de ser completada enteramente en un sentido emancipatorio, mediante un nihilismo gozoso y lúdico posmoderno. A pesar de todas las experiencias espectaculares posmodernas, seguimos viviendo en

la modernidad burguesa y sus problemas, los derivados de un proceso de racionalización capitalista tecnoburocrática que deja reducidas a apariencia e insignificancia todas las liberaciones culturales, estéticas e incluso pulsionales, políticas y sociales que la misma modernidad ha traído, siguen siendo los nuestros. Frente a este proceso de racionalización solo caben compensaciones culturales y estéticas, que, efectivamente, no pueden significar una liberación, pero sí un refugiarse en un mundo «ideológico» que atenúe en el interior de los gozadores estéticos y culturales los efectos de desencantamiento y «afeamiento», cosificación y sinsentido funcionante sin finalidad de valor humano superior que tiene la racionalización. Es decir, por un romanticismo «ideológico» que oculte y haga olvidar las deficiencias de la modernidad situándonos en un mundo estético ficticio en su superioridad y valor afirmativo.

Se dirá que por qué preferir la evasión romántica individualista a la evasión posmoderna del nihilismo gozoso. La diferencia está en que la primera no niega la problemática moderna referente a la contradicción entre individuo y sociedad que es producida por el proceso de racionalización burgués-capitalista sino que le da una solución a la medida con el carácter romántico de esa problemática moderna, mientras que la evasión posmoderna pretende que esa

problemática ya no existe o puede ser ignorada. La evasión romántica individualista evita tanto la ilusión de poder solucionar políticamente el conflicto de la individualidad con un medio social endurecido y extrañado por la racionalización como la negación posmoderna de ese conflicto moderno.

Nietzsche vio bien en un momento de sus escritos antiwagnerianos que en Wagner los asuntos dramáticos mitológicos encierran en realidad una problemática burguesa, y alude a *Madame Bovary* como modelo de los héroes y heroínas wagnerianos. Esta problemática es la del individuo afectado por un orden social sometido a una lógica racionalizadora que se hace extraña a su aspiración a la realización humana, que en Wagner aparece transfigurada y potenciada al máximo como «redención». El orden de los pactos y compromisos sociales contractuales (que se presentan repetidamente en el *Anillo* como principios urdidores de un destino maldito) aparece como opuesto al ansia individual inmediata de relaciones basadas en la espontaneidad vital, que en Wagner aparece como «amor». Esta contradicción ocurre en un esfera psicológica y es ilusorio pensar que pueda ser reconciliada políticamente. La problemática burguesa moderna que hay en Wagner es la de la individualidad que no encuentra su realización en el contexto de una sociedad sometida a la lógica «sistémica» del poder racionalizador,

no la de un «mundo de la vida» intersubjetivo cuya racionalidad alternativa a la racionalidad «sistémica» dominante pudiera ser rescatada para una política basada en el entendimiento y no en la lógica «estratégica» de la dominación. Toda política posible se basa en una lógica que contradice la espontaneidad individual en su inmediatez afectiva y pulsional. Esta individualidad «irracional», no portadora de ninguna racionalidad alternativa a la razón instrumental y estratégica moderna, solo puede encontrar su realización y satisfacción en lo estético de una cultura afirmativa privada e interiorizada. No es una supuesta razón comunicativa del mundo de la vida intersubjetivo lo que necesita de salvación en el contexto moderno de racionalización «sistémica», sino el mundo pre-racional y pre-lingüístico de la individualidad afectiva y pulsional. Es esa individualidad pre-racional y pre-lingüística la que es receptiva al arte dramático-musical de Wagner, que expresa en el elemento musical de su obra, que Wagner consideraba que tenía un carácter irracional «femenino», todo el mundo de la voluntad profunda individual, que es lo que verdaderamente está en contradicción con el proceso moderno de racionalización social.

Justo por esto, hay que conceder una primacía en la recepción romántica individualista de la obra de Wagner a su parte puramente musical sobre la temática dramática, que, especial-

mente en el *Anillo* y en *Parsifal*, es demasiado deudora de una visión política del problema de la modernidad y de sus posibles soluciones. Distinto es el caso de las llamadas óperas románticas (*El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*), en las que su temática dramática es perfectamente asimilable referida a una problemática psicológico-afectiva y la «redención por el amor» va referida al destino de la individualidad singular y no al destino político de la humanidad. Pero se puede generalizar y decir que en Wagner lo musical se corresponde con lo psicológico y lo dramático está contaminado por la política. Hay que dejarse llevar en la recepción de Wagner por lo psicológico-musical y neutralizar todo lo que sea posible la política. Para ello también debe ser concedida una primacía a la interpretación de los temas dramáticos basada en lecturas de la psicología profunda sobre la interpretación política, que por muchos esfuerzos hermenéuticos que se hagan, siempre nos va a colocar en lo referente a la obra de Wagner en el terreno de un maniqueísmo romántico cuyas implicaciones antimodernas nos llevarían directamente a posiciones peligrosas por su reaccionarismo simplificador y no consciente de la problemática ambivalencia de la modernidad.

En la recepción de Wagner es perfectamente posible aislar los efectos emotivo irracionales de su música de las complicaciones argumentales y

simbólicas de sus temas dramáticos, sobre los que ha de aplicarse el entendimiento. Es posible dejarse llevar por el sentimiento de la música olvidándose por completo de su pretendida significación dramática. Decir esto supone admitir que Wagner fracasó en su intento de que su obra supusiera una síntesis perfecta entre música y drama, entre sentimiento profundo irracional («femenino», decía él) e inteligencia productora e interpretadora de una simbología dramática. El raptó emocional que estimula la música wagneriana puede hacerse autónomo frente a los significados dramáticos que Wagner quiso depositar en ella. En el planteamiento teórico de Wagner hay latente una supeditación de la música como expresión emocional de la voluntad a la representación, que pertenece al reino del entendimiento. Pero esta supeditación puede ser quebrada en la escucha efectiva de la música, que puede dejarse llevar por la estimulación emotiva olvidándose de la trama de significados que la inteligencia dramática de Wagner quiso urdir con ella. Esto supone, desde luego, ir totalmente en contra de lo que Wagner quería para la recepción de sus obras, pero a ello obliga el que no es posible la síntesis entre sentimiento e inteligencia, entre fuerza emotiva de la voluntad y representación, sino que se hace necesario bien guiarse por la inteligencia, aunque sea en una versión dramático-simbólica que se supone llega a estratos de

la representación más profundos que los que alcanzan los razonamientos lógicos, o bien dejarse llevar por el sentimiento como puro fluir de la voluntad no sometido a relaciones de causalidad que deban ser pensadas por los mecanismos intelectuales de la representación. En Wagner no hay fusión del intelecto dramático representativo y de la expresión musical emocional de la voluntad porque no puede haberla. Hay que elegir entre sentimiento e inteligencia, voluntad y representación, emoción y razón. Si uno es seducido por la obra de Wagner, lo más fácil es que lo sea por sus componentes de estímulos musicales irracionales y no por la razón dramática que hay en el argumento y simbología de sus producciones. Tal vez sea posible un disfrute de la obra de Wagner guiado por una inteligencia analítica de sus obras, en la que la escucha «estructural» de su música con sus «leit-motivs» y su urdimbre de relaciones simbólicas permita ese disfrute como ejercicio intelectual, pero caer bajo el hechizo de Wagner creemos que supone dejarse arrastrar por el fluir emocionalmente estimulante de su música desprendida de la subordinación a la representación de significados dramáticos.

Es cierto que este tipo de escucha puramente emocional de Wagner, que como decimos contradice claramente sus pretensiones teóricas, no es facilitado por la asistencia a la representación completa de sus

obras, sino que más bien se ve inducido por la escucha en disco de lo que podemos llamar sus fragmentos culminantes. Reconocemos que hay aquí un uso y disfrute totalmente inapropiados de la obra de Wagner. Pero esta es nuestra vivencia de Wagner, que, por tanto, alcanza su plenitud mucho más en nuestra casa con los aparatos electrónicos de reproducción que en el teatro de Bayreuth o de cualquier otro sitio.

Ahora bien, aunque reconocemos que hay aquí una total distorsión de la obra de Wagner en nuestra recepción de la misma, también decimos que su recepción ajustada requeriría, como Wagner mismo vio en sus escritos teóricos, la existencia de una comunidad estética posibilitada política y socialmente que no puede darse hoy en Bayreuth ni en ningún otro teatro. Y puede ser que no se pueda dar no por ninguna razón coyuntural relativa la tipo de sociedad que tenemos sino porque el teatro como tal no puede dejar de ser, bajo cualquier condición social, una forma más de entretenimiento dirigido a la inteligencia y mezclado siempre con la ostentación social, por lo que en él no sería posible, a pesar de la existencia de un supuesto modelo griego que refutaría esto que decimos, la vivencia total profunda, emocional e intelectual a al vez, que Wagner pretendía que infundiera su obra.

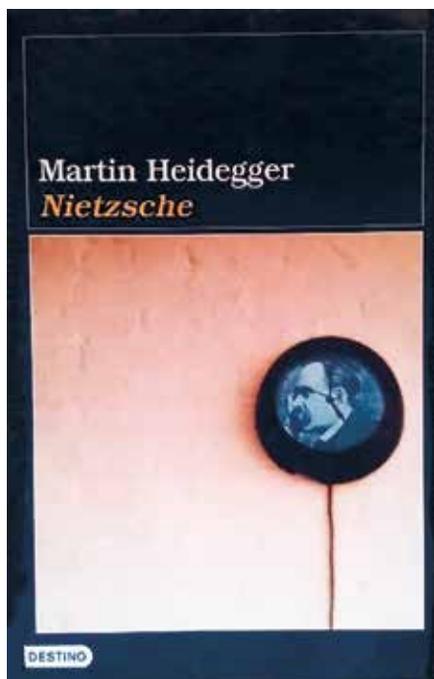
JUAN IGNACIO ÁLVAREZ CALDERÓN

HEIDEGGER SOBRE WAGNER EN UNA DE SUS LECCIONES SOBRE NIETZSCHE

Juan Ignacio Álvarez Calderón

En una determinada época de la historia de Alemania y por lamentables motivos políticos, el pensamiento filosófico de Heidegger entró en competencia directa, para hacerse con la influencia sobre el poder, con la ideología que podríamos asignar a la herencia wagneriana o a la supuesta herencia wagneriana. Muy seguramente, Heidegger incluía implícitamente la referencia al (supuesto) pensamiento wagneriano cuando habló de «los que pescan en el río revuelto de las cosmovisiones y las totalidades», para distanciarse de este estilo ideológico y oponerle un pensamiento filosófico situado en la estratosfera ontológica y con pretensión de representar una indagación fundamental y esencial.

Entre 1936 y 1940, Heidegger impartió una serie de lecciones sobre Nietzsche que, junto a otros textos sobre el mismo tema que se extienden hasta 1946, han sido recogidas en dos volúmenes titulados escuetamente *Nietzsche I* y *Nietzsche II*. Estos volúmenes aparecieron en Alemania en 1961, todavía en vida del autor (murió en 1976), y fueron traducidos por Juan



Luis Vermal para la Editorial Destino, que los publicó en 2000. Pues bien, en el primer tomo de esta edición y dentro de la primera lección, titulada «La voluntad de poder como arte», hay unas referencias a Wagner y su influencia sobre Nietzsche, enmarcadas en el epígrafe titulado «Seis hechos fundamentales de la historia de la estética», que son lo que aquí nos interesa.

Estas lecciones fueron impartidas en un momento en que el compromiso de Heidegger con el régimen político que entonces había en Alemania, que le nombró Rector de la Universidad de Friburgo en 1933, ya había remitido y cuando ya había dimitido de dicho cargo, que dejó en 1934. Pero aquí no trataremos este delicado asunto. Solo diremos, porque tiene relación con lo que Heidegger dice sobre Wagner, que en la época de las lecciones sobre Nietzsche parece ser que Heidegger se sentía decepcionado con el mencionado régimen político por no haber accedido este a «fundamentarse» en su filosofía y estar preso, según Heidegger, de un vulgar pensamiento cosmovisional, que él nunca compartió. Además, en la época de estas lecciones parece ser que Heidegger había llegado a percatarse, muy lúcidamente pero algo tarde, de que el llamado movimiento nacional-socialista no representaba una ruptura (*Aufbruch*) con la Modernidad, ruptura que Heidegger deseaba, sino más bien el llevar a su extremo la «movilización total» de las fuerzas explotadoras, depredadoras e instrumentalizadoras del mundo y del propio hombre que habían sido desencadenadas por la Modernidad. Es teniendo en cuenta todo esto como hay que entender la especial posición político-espiritual de Heidegger en 1945, cuando ante un tribunal aliado de descalificación dijo lo siguiente en su turno de defensa:



Martin Heidegger (1889-1976).

«Lo esencial es que estamos en medio de la consumación del nihilismo, que 'Dios ha muerto' y que todo espacio tiempo para la divinidad está cerrado. Que, sin embargo, la superación del nihilismo se anuncia en el pensar poético y en el cantar de lo alemán; lo cual, evidentemente, no es percibido todavía, en lo más mínimo, por los alemanes, pues se afanan en organizarse según las pautas del nihilismo circundante y no conocen la esencia de una autoafirmación histórica».

Pero no es necesario extenderse sobre este punto para contextualizar lo que Heidegger dice sobre Wagner.

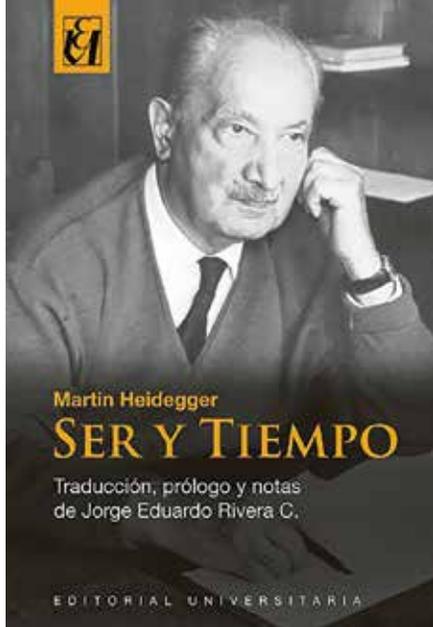
En las lecciones sobre Nietzsche, el propósito de Heidegger es, según unas palabras suyas que aparecen en el ensayo «Superación de la metafísica», poner en relación la «metafísica» de Nietzsche con la metafísica de la Edad Moderna, para evitar que de esa

presunta «metafísica» de Nietzsche se hiciera un «fenómeno literario», nos dice Heidegger con contundentes palabras, «que más que purificar, sorprender e incluso tal vez asustar, lo que hace es calentar las cabezas». Para ello, Heidegger se aparta de las lecturas al uso, filosóficamente superficiales, de Nietzsche, especialmente de la de carácter psicológico-biologicista mantenida por el exacerbado vitalista irracionalista Ludwig Klages, y defiende la conocida tesis según la cual Nietzsche no representaría, en contra de lo creído por él mismo, la inversión del platonismo, que considera el mundo sensible como apariencia y que ve la realidad verdadera en el mundo inteligible de las «ideas», sino que con Nietzsche la metafísica occidental iniciada por Platón llegaría a su consumación; aunque precisamente por eso, Nietzsche permitiría la «clausura» de dicho pensamiento metafísico, con lo que quedaría disponible la comprensión del sentido fundamental de esa metafísica y su consiguiente superación, que para Heidegger no puede significar el simple abandono de la metafísica, sino su «torsión» (*Verwindung*), que vendría a ser una disposición a permanecer a la espera o a la «escucha» de que el famoso «acontecimiento apropiador» acaezca para remediar el no menos famoso «olvido del Ser», que habría sido la fatalidad impuesta por la metafísica occidental y que de esta habría pasado a conformar mundo en el triunfo planetario de la

técnica, cuya esencia radica, según Heidegger, en ese «olvido del Ser» que habría destinado para Occidente la metafísica.

Pero no vamos a seguir metiéndonos aquí en las pretenciosas profundidades de la filosofía heideggeriana, ni en la abstracta mitología ontológica que el pensador de Messkirch empezó a desarrollar en la época de estas lecciones sobre Nietzsche, al producirse la famosa *Kehre* o «viraje» de su filosofía. Trataremos de ceñirnos a las interesantísimas consideraciones acerca de la influencia de Wagner sobre el filósofo dionisiaco de Röcken y acerca del motivo profundo de la ruptura entre ambos que aparecen en la mencionada primera lección del primer tomo que recoge los cursos sobre Nietzsche. Estas consideraciones, según nuestro limitado conocimiento, han sido poco atendidas por el beaterío académico heideggeriano, que, a pesar de la suma problemática política del autor de *Ser y Tiempo*, constituye hoy parte sustancial de la vanguardia pensante de la filosofía profesoral más circunspecta.

Esta incursión de Heidegger en la problemática wagneriana es, ya avisamos, bastante crítica con el Maestro. Pero nosotros pretendemos defender aquí a Wagner frente a Heidegger, que, a nuestro juicio mostró frente a un fenómeno tan intensamente y concretamente «vital» como la obra wagneriana una característica incomprensión profesoral instalada



en la abstracción ontológica, que es tal por mucho que Heidegger se esforzara en mostrar, al menos en *Ser y Tiempo*, que el «Ser» es algo de lo que hay una «precomprensión» en la existencia fáctica del «ser-ahí» (*Dasein*) o individuo humano, al que en su existir «le iría» su «Ser», pues el famoso «Ser» no es otra cosa, como se encargó de enfatizar Hegel, sino el concepto más abstracto, más vacío y más indeterminado en su suprema generalidad y absolutamente nada más. Creemos, además, que Heidegger representa hoy el principal obstáculo académico que impide el que pueda surgir un pensamiento vitalista y a la vez espiritualista que compense ideológicamente (pues esto es lo único que hoy es posible) el dominio social de la razón calculadora, instrumental, depredadora y maquinadora del mundo técnico.

Para introducir su referencia a Wagner, Heidegger comienza exponiendo la función esencial de lo que él considera «gran arte». Este tendría que cumplir una función «trascendental», en el sentido técnico-filosófico de este término, que es el que se refiere a las condiciones de posibilidad universales y necesarias de la experiencia. Aunque debido al especial giro «ontológico» que en Heidegger adquiere el planteamiento «trascendental», sería más exacto decir que para él el arte tiene que cumplir una función de «apertura de mundo», según reza esta expresión en principio indudablemente metafórica, que ha hecho especial fortuna en la línea de pensamiento que parte de la fenomenología de Husserl y llega hasta la hermenéutica filosófica, pasando por la «fenomenología hermenéutica» del propio Heidegger en su etapa inicial (la de *Ser y Tiempo*, publicado en 1927); metáfora que ha llegado, a nuestro juicio, a cumplir en esta línea de pensamiento una función significativa absolutamente descontrolada.

Pues bien, el proyecto wagneriano de creación de la obra de arte total pertenecería a una época donde ya se habría producido la decadencia del «gran arte» y el arte, sin más y en general, habría perdido su esencia. Heidegger, para certificar esto, acude a la autoridad de Hegel, quien, como es sabido, en sus *Lecciones de Estética* impartidas por última vez en el curso 1828-1829 en la Univer-

sidad de Berlín había hablado de la «muerte del arte», de que el arte era ya algo del pasado. Como es natural, con esto Hegel no quería decir que no fuera ya posible la creación de obras de arte individuales, incluso notables, sino que su expresión iba encaminada a poner de relieve que el arte como manifestación de lo absoluto era algo propio de una época pasada. El arte ya había perdido su capacidad de manifestar lo absoluto y la manifestación artística del mismo debía dejar paso a otros modos de manifestación «más elevados» (entre los cuales, claro está, se encontraba la propia filosofía de Hegel). Lo fundamental es que Hegel pensaba que en su época ya se había perdido la función esencial del arte como exposición de lo absoluto y como satisfacción de una necesidad absoluta. De manera peculiar suya, Heidegger entiende ese perdido carácter absoluto del arte como la apertura que el arte realiza de «la verdad del ente en su totalidad». Esto es para Heidegger lo absoluto, lo incondicional. El «gran arte» revelaría en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad y preservaría en ella esa revelación. Mientras existe la «necesidad absoluta» de esta revelación, hay gran arte. Pero este se perdería cuando se pierde la «relación inmediata a la tarea fundamental de exponer lo absoluto» y lo absoluto deja de ser determinante dentro del ámbito del hombre histórico.

Heidegger está aquí oponiendo el arte como función esencial «trascendental» de «apertura de mundo» y de su verdad al arte como mera «cultura» que se certifica como tal en el gusto de determinadas capas sociales, determinación social del arte en decadencia a la que Heidegger alude expresamente de manera displicente en las páginas que comentamos. Heidegger tenía una visión muy negativa de la manifestación en la Modernidad del arte y el pensamiento como mera «cultura» y oponía a esta una esencialidad del gran arte y el gran pensamiento, que no se dejarían determinar por el gusto «selecto» alrededor del cual gira la «cultura». La decadencia «cultural» del arte como mera cuestión de gusto estaría en conexión con la actitud filosófica fundamental de la época moderna, que consistiría en que ahora todo se toma en consideración y se mide tomando como punto de referencia el representar humano y la imagen humana del mundo. Dice así Heidegger:

«El hombre y su libre saber acerca de sí mismo y de su posición en medio del ente se convierte ahora en lugar en que se decide cómo ha de experimentarse, determinarse y configurarse el ente. El retroceso hacia el estado en que se encuentra el hombre, hacia el modo en que el hombre mismo se halla respecto del ente y de sí, conlleva que ahora la libre toma de posición del hombre mismo, el modo en que encuentra y siente las cosas, en una palabra, su 'gusto', se convierte en tribunal que juzga sobre el ente».

Todo esto tendrá una significación fundamental para el surgimiento moderno de la estética como disciplina filosófica que estudia las bellas artes, pues en ella, nos dice Heidegger, «la meditación sobre el arte se traslada ahora de una manera acentuada y exclusiva al estado sentimental del hombre, a la 'aíscesis'».

La «obra de arte total» de Wagner sería una respuesta infructuosa e insuficiente a esta pérdida epocal de la función esencial, absoluta y «trascendental» del arte. Aunque Heidegger reconoce que, a pesar de que la «obra de arte total» se convirtió de modo inevitable en lo contrario del gran arte, el de Wagner fue el esfuerzo más elevado que se hizo en su época para mantener el arte y su contenido esencial en la existencia.

Pero el caso es que Heidegger niega que los dramas musicales wagnerianos cumplieran cabalmente el proyecto de realización de la «obra de arte total», y este fracaso se debió, según Heidegger, al predominio en los dramas wagnerianos de la música sobre las demás artes, predominio que reduciría la aportación de otras artes a algo meramente subalterno y accidental. Piensa Heidegger que Wagner, a pesar de sus declaraciones teóricas sobre la «obra de arte total», buscaba el dominio de la música en la obra de arte. En principio y en teoría, la idea de Wagner era que la música sirviera al drama. Pero según Heidegger, en las obras de arte de Wagner, que él sigue llamando «óperas», la música



Placa de Heidegger en su casa de Messkirch.

se había convertido en el auténtico arte. El drama wagneriano tendría, siempre según Heidegger, su peso y su esencia no en la «originalidad» poética, no en «la verdad conformada en la obra lingüística», sino en el carácter escénico de lo representado y de la coreografía. Y en ello, como queda dicho, la música sería lo que seguiría determinando el carácter artístico de la obra. Y Heidegger, atendiendo a la música, en este caso a la wagneriana, exclusivamente desde el punto de vista de su recepción emocionada, describe así el efecto perseguido por Wagner con su arte musical:

«[Se busca] el dominio del puro estado sentimental: el frenesí y el ardor de los sentidos, la gran convulsión, el feliz terror de fundirse en el gozo, la desaparición en el 'mar sin fondo de la armonía', el hundimiento en la

embriaguez, la disolución en el puro sentimiento como forma de redención: la 'vivencia' en cuanto tal se vuelve decisiva. La obra es ya solo un excitante de la vivencia.»

Igual que ante la idea de «cultura», Heidegger sentía gran prevención ante la idea de «vivencia», y consideraba que el recrearse en las «vivencias» no era sino una falaz compensación del dominio de las «maquinaciones» de la razón técnica y calculadora.

Pero antes de continuar con la crítica de Heidegger a Wagner hay que decir que Heidegger podría haber opuesto la «vivencia» sentimental del contenido emocional del arte a la consideración estructural de su pura formalidad, pero en la misma lección que nos ocupa había dejado dicho, pocos párrafos antes, que la distinción «materia y forma», que luego pasa a ser la de «forma y contenido», es dudoso que pudiera tener una capacidad de aprehensión en el ámbito del discurso sobre el arte y la obra de arte, pues tal distinción no había sido obtenida originalmente del arte, sino del ámbito de la fabricación de útiles y cosas de uso, y luego transferida al ámbito artístico.

También nos atrevemos a señalar, contra Heidegger, que su modo de considerar la música, centrado exclusivamente en su recepción emocionada y embriagada, es tan reduccionista e insuficiente como la opuesta consideración puramente formalista.

En relación con el rechazo de la «vivencia» y de su carácter compensatorio, introduce Heidegger un párrafo que no tiene desperdicio:

«Por otra parte esta excitación de la embriaguez de los sentimientos, este desencadenarse de los afectos, podía tomarse como una salvación de la 'vida', sobre todo frente al creciente desencanto y desolación de la existencia provocados por la industria, la técnica y la economía, en conjunción con el debilitamiento y vaciamiento de la fuerza confortadora del saber y la tradición, para no hablar de la falta de toda gran finalidad de la existencia. La ascensión a la ola de los sentimientos debía ofrecer ese espacio que faltaba, el espacio para una posición fundada y estructurada en medio del ente, posición que solo la gran poesía y el gran pensar son capaces de crear.»

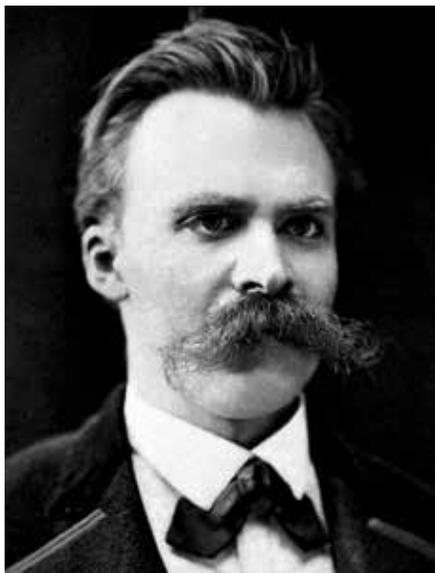
Todo el fracaso y toda la insuficiencia de la obra wagneriana en respuesta a una época que había perdido el «gran arte» y su significación esencial absoluta para la existencia humana histórica, habría acontecido, según Heidegger, en un contexto temporal, el de los años de mediados del siglo XIX, cuya situación histórico-espiritual califica de «complicada y confusa». Y Heidegger concreta diciendo que en los años de la década de 1850, en los que se desarrolla teóricamente el proyecto wagneriano de la «obra de arte total», se habrían mezclado «la auténtica y bien conservada tradición de la gran época del movimiento alemán y el penoso vacío y desarraigo de la existencia». Este vacío y este desarraigo, a juicio de

Heidegger, saldrían a la luz completamente en los «Gründerjahre» (1871-1873, los años fundacionales del Segundo Reich).

Frente a este malévolo juicio de Heidegger sobre el siglo XIX, hay que atreverse a proclamar que el siglo XIX, el gran siglo burgués, representa una cumbre estético-cultural de la humanidad y que tanto su arte como su ideología romántica tienen un valor grandioso esencial. No por ser el arte decimonónico, también el de Wagner, un arte envuelto en una problemática social, referida a la relación del individuo con la sociedad, es un arte menos grande. Según el autoelevado pensamiento heideggeriano, lo social sería algo «meramente óntico», es decir, que se quedaría en el plano de los entes sin entrar a considerar la «pregunta fundamental» por el ser de los entes, por lo propiamente «ontológico». Pero lo social no es una simple contingencia «óntica» del hombre, sino una dimensión suya esencial y fundamental, que no puede quedar borrada, como simplemente «óntica», por la elevación al plano «ontológico» o del «Ser», en el cual, y como decía Hegel a propósito de la identidad alcanzada por la intuición intelectual de Schelling, «todos los gatos son pardos», es decir, en la cual todo lo «óntico» quedaría reducido a la indiferencia.

En relación con el párrafo anteriormente transcrito sobre la «viven- cia» sentimental embriagada y su

carácter compensatorio, en el que Heidegger termina diciendo que solo «la gran poesía y el gran pensar» son capaces de crear una «posición fundada y estructurada en medio del ente», vamos también a decir que aquí Heidegger vuelve una vez más a elevar a una abstracta problemática «ontológica» lo que es originariamente una problemática «vital» que solo puede ser respondida con medios estéticos culturalmente concretos y no con fintas filosóficas que nos llevan al terreno de lo «ontológico», abstracto quiérase o no, como muestra la expresión «posición fundada y estructurada en medio del ente». Y además, si «la gran poesía y el gran pensar» no se traducen en «vivencias» sentimentales en la interioridad emocional, ellos se convierten en simple excusa para seguir alimentando la expansión de la inteligencia comentadora y sus vanidades en el gran mercado académico de las personalidades estudiantiles, como le ha sucedido a la propia filosofía de Heidegger. La recepción emocionada y embriagada de un solo motivo musical wagneriano, por ejemplo, vale bastante más que todas las «maquinaciones» hermenéuticas de la inteligencia profesoral, cuyos ríos de tinta, superfluos o confusionistas, nadie puede creer realmente en serio que sean una alternativa a la indigencia del presente, caracterizada por el mismo Heidegger en su Introducción a la metafísica como una tendencia epocal a la reducción del espíritu a inteligencia.



Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Heidegger también desciende a apuntar una motivación personal en la ruptura entre Nietzsche y Wagner. Se trataría, dice Heidegger metiéndose una vez más con el Maestro, de la circunstancia –de carácter meramente personal en lo que afecta a Wagner– consistente en que Wagner necesitaba a su alrededor de la presencia solamente de «wagnerianos y wagnerianas», es decir, de seguidores incondicionales que se sometieran enteramente a él; mientras que Nietzsche, del que Heidegger admite que admiró y quiso a Wagner toda su vida, se vio abocado a una disputa con él de contenido y con un carácter esencial, más allá de lo meramente personal. En este sentido, Nietzsche tenía dos objeciones no meramente personales que hacer a Wagner: a)

la ausencia en él de auténtico estilo o, lo que es lo mismo, su gusto por el «flotar y nadar» en vez de por el «caminar y bailar», lo que Heidegger hace equivaler a una oposición entre la confusión wagneriana y el «paso y medida» por el que el último Nietzsche abogaba algunas veces en su defensa del «gran estilo». Y b) Nietzsche también tenía que reprochar a Wagner su «deslizamiento hacia un cristianismo falaz y moralizante, mezclado con ardor y vértigo». Hay que decir sobre esto que Wagner en ningún momento expulsó a Wagner de su círculo por no ser suficientemente wagneriano, sino que fue Nietzsche quien unilateralmente decidió abandonarlo. La exacerbada reacción de Nietzsche contra Wagner hay que comprenderla poniéndola en relación con contradicciones internas de la tortuosa psicología y la tensa teoría de Nietzsche. Este veía en la obra de Wagner algo que le atraía fatalmente, pero al mismo tiempo consideraba que ello era nocivo para la superior forma de salud psicológica y espiritual que, seguramente en vano, él buscaba.

Justamente, Heidegger nos dice que Wagner y su obra fascinaron al joven Nietzsche porque ahí le salió al encuentro lo dionisiaco, «el arrebato hacia el todo proveniente de la embriaguez», pero que mientras Wagner buscaba solamente la ascensión de lo dionisiaco y desbordarse en ello, Nietzsche quería sujetarlo y conformarlo; por lo que la ruptura entre ambos esta-

ba ya predeterminada. Seguramente, Heidegger piensa que en Nietzsche había una aspiración a conformar lo dionisiaco, sujetándolo, por el hecho de que el joven Nietzsche de *El origen de la tragedia* veía lo dionisiaco como necesitado de complementarse con lo apolíneo. Pero en el Nietzsche maduro hay una clara primacía de lo dionisiaco, entendido como embriaguez de la creatividad, que se emancipa de toda necesidad de ser yuxtapuesto con lo apolíneo. Aunque habría que investigar cómo se hace esto compatible con la exaltación, que también se encuentra en el Nietzsche maduro, del «gran estilo» del que él habla como serenidad del «gran mediodía».

Insistiendo en un motivo crítico con Wagner que ya se encontraba en el mismo Nietzsche, señala Heidegger que en Wagner se busca ante todo el efecto «teatral»:

«Todo lo que se representa ha de actuar solo como primer plano, como fachada, con la mira puesta en la impresión, el efecto, la voluntad de excitar: 'teatro'».

Aquí nos encontramos con un problema real como es el de del juicio sobre el verdadero valor del teatro en tanto él pone en juego la apariencia de la representación, que, además, va estrechamente vinculada con la apariencia de la vida social. Pero justamente en Wagner la degradación social del teatro está fuertemente contrarrestada por la «vivencia» emo-

cional en la interioridad personal profunda que provoca su música.

El arte como productor de «vivencia» emocional es algo concreto y experimentable en la concreta interioridad personal, pero el arte como función «trascendental» *sui generis* de «apertura de mundo» y de «revelación de la verdad del ente en su totalidad» se convierte en algo abstracto de lo que no hay «vivencia» efectiva.

Heidegger, en lo que es estrictamente su filosofía, pretende permanecer siempre en un nivel de pureza ontológica, sin adherencias cosmovisionales, que si bien le libra de peligros y arbitrariedades ideológicas, le condena a no poder salir de la abstracción, que él trata en vano de romper mediante el énfasis en el «Ser» convertido en fetiche filosófico, cuya vaciedad Heidegger intenta disimular invocándolo de una manera autoritaria en su «diferencia ontológica», es decir, en su diferencia con respecto a todo ente concreto, incluso con respecto al ente concreto que sería Dios.

Y, como hemos dicho, la «vivencia» cultural y estéticamente concreta, aunque hoy tenga que tener una función compensatoria (y más no se puede pedir hoy), tiene más valor que todos los planteamientos filosóficos encumbrados, condenados a la irrelevancia vital de las «maquinaciones» de la inteligencia profesoral.

JUAN IGNACIO ÁLVAREZ CALDERÓN

TANNHÄUSER: MI PRIMERA EXPERIENCIA WAGNERIANA

Xosé Carlos Ríos

Asociación Wagneriana de Galicia

A ún me acuerdo perfectamente de mi inicial prueba de fuego en Madrid, en mayo de 1980. La obra en cuestión era *Tannhäuser* y la compañía de Ópera, un modesto pero honorable equipo de cantantes de la Alemania Oriental, de la Ópera del Estado de Berlín, que dignificó en ejecución y puesta de escena esta obra maestra, ya antesala diáfana del pleno Drama musical wagneriano.

Cuando en este momento estamos celebrando el aniversario de Richard Wagner (2013), estos recuerdos se me vienen a la memoria y voy a tratar de hacer un pequeño homenaje a esta obra, a la cual le tengo un cariño y trato muy personal, analizándola con un algo de profundidad.

Comencemos por la obertura, a mi modo de ver, una de las más bonitas de la obra wagneriana. La Obertura se divide en dos partes: una primera parte llena de un gran lirismo y presentación de leitmotivs: son el tema principal de los peregrinos de Alemania, que pasando por el castillo de Watburg, se dirigen a Roma, es una coral de trompas, clarinetes y fagotes que impresionan en gesto solemne (la progresión ascendente de los

SEGUNDA DE ARONO
Días 3, 4 y 5 de Mayo – 20,30 horas
ÓPERA DEL ESTADO DE BERLÍN DE LA REPUBLICA DEMOCRATICA ALEMANA

tannhäuser

Opera romántica en tres actos
Letra y Música de RICHARD WAGNER

REPARTO

Lanzgraf	SIEGFRIED VOGL (bajo) (días 3 y 5) FRITZ HUBNER (bajo) (día 4)
Tannhäuser	SPAS WENKOFF (tenor) (días 3 y 5) REINER GOLDBERG (tenor) (día 4)
Walfram	SIEGFRIED LORENZ (baritone) (días 3 y 5) JURGEN FREIER (baritone) (día 4)
Walthar	PETER BINDSZUS (tenor) (días 3 y 5) HARALD NEUKIRCH (tenor) (día 4)
Biterolf	PETER OLESCH (bajo) (días 3, 4 y 5) ó HEINZ REEH (bajo) (día 5)
Heinrich	HENNO GARDUHN (tenor)
Reinmar	GUNTHER FROHLICH (bajo) (días 3, 4 y 5) ó MOTO MU ITZUKI (bajo) (día 5)
Elisabeth	CELESTINA CASAPIETRA (soprano) (días 3 y 5) HANNA LISOWSKA (soprano) (día 4)
Venus	LUDMILA DVORAKOVA (soprano) (días 3 y 5) UTE TREKEL-BUNCKHARDT (mezzo-soprano) (día 4)
Hilt	CAROLA NOSSEK (soprano) (días 3, 4 y 5) ó N. NOSSEK (soprano) (día 5)
Coro niños:	CAROLA NOSSEK (soprano) RENATE HOFF (soprano) MARGIT DUNCKER (mezzo-soprano)
Maestro Director	HEINZ FRICKE
Director de Escena	ERHARD FISCHER
Decoración	WILFRIED WERZ
Figurina	CHRISTINE STROMBERG
Coreografía	INGEBORGE GERDA-FUNK
Director del Coro	ERNEST STOV
	ORQUESTA "STAATSKAPPELLE DE BERLIN"

chelos conmueve, acompañado de violines y vientos anteriores), y una segunda parte, donde se nos empieza a describir el mundo del amor sensual (la lucha entre el amor puro y el profano), de los placeres del Venusberg, para estallar en la Bacanal, donde el mundo del pecado y perdición del alma llega a su punto máximo, nerviosa melodía, modulante...

En el Acto I, nada más empezar, veremos el conflicto existente entre los mundos de Venus y Heinrich

(Tannhäuser), este último querrá irse del mundo de la fuerza negativa que le rodea: «No veo ni el sol, ni las estrellas, ni las bellas constelaciones, ni el florido césped, cuyo fresco verdor anuncia la llegada del verano [...]». ¿No volverá a oír ni a ver esas cosas? Tannhäuser pertenece al mundo de los hombres, pero mantendrá una ambigüedad hartamente peligrosa que le llevará a acontecimientos decisivos para su vida, es el ser humano como creación compleja de Dios, el ámbito de lo que el hombre quiere y no quiere ser.

Sin embargo, Venus insiste, ante lo cual Heinrich (Tannhäuser) exalta a Venus, al amor (su amor) —temas de la primera y segunda parte de la Obertura— que él entiende: «¡Lado sea tu amor! ¡Venturoso para siempre quien permanezca a tu lado!». Ni las atracciones de los encantos logran atraer a Heinrich: «Mi espíritu no busca ya las delicias y el placer, mis deseos me inducen a la muerte». Es una búsqueda de la perfección que le habrá de llevar a su limpieza del alma.

En la escena II de este Acto, Heinrich se encuentra ya en el mundo de los hombres. Los peregrinos que por allí pasan le recuerdan a nuestro protagonista su futuro: «¡A ti me dirijo señor, en ti cifra el pecador su esperanza!» mediante un maravilloso y adelantado a su época coro móvil. Tannhäuser reconoce su destino, «¡Cuánto me abruma la carga de mis pecados, no puedo soportarlo más, por eso renuncio a la paz, al reposo,

y me entrego con ardor a la fatiga y a los sufrimientos!», una vía mística que desea lo profundo de su Ser.

La compañía de sus excompañeros hará renacer en él la llama de la amistad (Wolfram) y sobre todo, del amor, del verdadero amor (Elisabeth): «¡Quédate junto a Elisabeth!». Wolfram se lo recordará: «¡Vuelve!, que su estrella luzca de nuevo a nuestras miradas».

En el Acto II, escena I, Elisabeth vuelve a tomar vida, el amor se acerca: «¡Quien nos devuelve la vida va a llegar, se acerca!».

La nobleza de un gran personaje aparece, Wolfram: no duda en ofrecer a Elisabeth a su amigo Heinrich, aunque ama profundamente a Elisabeth. Wolfram pierde una última esperanza en este maravilloso encuentro en que música y poesía se conjugan perfectamente, uno de los pasajes más maravillosos de la obra.

A pesar de todo, dos mundos separan a Heinrich de Elisabeth y viceversa: el mundo del pecado, o mejor dicho, el universo del ser-que-que-no-se-prepara-para-la-muerte, es el mundo de Venusberg, y en el otro lado el mundo de la cristiandad cristalina y medieval, del verdadero amor, el de Dios y de los hombres.

El tema que propone el Landgrave (padre de Elisabeth) para el concurso de cantores, es muy intencionado: «¿Podrías profundizar en la naturaleza del amor?, quien más dignamente cante al amor, recibirá la mano de mi hija».

En el concurso de cantores, Wolfram canta el amor: Entre todas las estrellas hay una que luce más (Elisabeth), ante tal estrella: «Mi espíritu bebe en ese manantial voluptuosidades divinas que inundan el corazón de inefables dulzuras».

Heinrich replica que a la fuente del amor no hay que tenerle temor: «La fuente es inextinguible al igual que mi deseo». Tannhäuser no habla del espíritu. Walter von der Vogelweide interviene: «La fuente es la virtud, la virtud misma [...] No con los labios, sino con el corazón hay que beber».

Heinrich vuelve a replicar que mediante lo material se puede llegar al corazón. «Del amor, solo conozco el goce», olvidarse de prepararse para la muerte es también una manera de vivir y esperar de inmediato el placer continuo.

El choque entre los mundos se ha producido, es demasiado fuerte: Tannhäuser remata su canto invocando al otro mundo: «¡Diosa del amor!, a ti celebro mi canto, ¡glorificada seas por mí!» Un mundo se vuelve contra el otro: Heinrich debe ser expulsado o muerto en el acto (Biterolf). Elisabeth ayuda a Heinrich en estos momentos: siente compasión por él y pide una última oportunidad para el pecador; se siente derrotada y decepcionada de Tannhäuser, pero Elisabeth lo seguirá amando hasta el final, en este y en el Otro mundo, donde lo esperará.

Heinrich acepta su castigo, impresionado por Elisabeth y su casi divi-

nidad: «Para condenar al pecador a su salvación, la mensajera celeste ha descendido a mí».

Tannhäuser parte hacia Roma, en busca del perdón papal: «¿Cómo alcanzar perdón, cómo expiar mi crimen? He visto zozobrar de repente mi salvación [...] sea reconciliado el ángel de mi angustia».

Elisabeth no duda en pedir ayuda a Dios: «Haz que brille a sus ojos la luz, sacándole de su eterna noche».

El desenlace se verá en el Acto III. Los años han pasado, Elisabeth sigue rezando a la Virgen (ejemplo de sacrificio de la misión sagrada) para la salvación del pecador, ofreciendo su vida para que tal cosa suceda. Elisabeth indicará a Wolfram, mediante gestos, que su senda, es la que conduce al cielo, donde ha de realizar una obra santa, pero Heinrich no está entre los peregrinos que regresan de Roma.

En un momento de verdadera pasión, Wolfram canta a su estrella, que luce gloriosa ya en el cielo: poética y musicalmente es la belleza personificada, con un aire todavía algo italianizante en cuanto a su forma, aunque de un ya maduro compositor.

Heinrich vuelve: su demanda de perdón ha sido rechazada. El trovador herético quiere ser perdonado, pero sus pecados son demasiado pesados, el Papa ha negado su perdón: «Así como este báculo que en mi mano ves, ya no volverá a adornarse



Spas Wenkoff (*Tannhäuser*) y Ludmila Dvořáková (*Venus*), Teatro de la Zarzuela, mayo de 1980.

del fresco verdor, así tú, en la infernal hoguera, no verás ya florecer para ti la salvación». La intercesión fracasa y es el hombre solo ante su abismo quien debe liberarse mediante Dios y otra vez el amor.

Pero la obra santa de Elisabeth se cumple: muere Elisabeth y el báculo florece, siendo perdonado Tannhäuser por sus pecados: REDENCIÓN POR AMOR, ese amor que procede de Dios por mediación de Elisabeth, el prototipo de marianismo más sincero y caballeresco. De nada sirven los intentos de Venus de «rescatar» a su «amor». Wolfram será fiel a Heinrich hasta el final. Tannhäuser pronuncia las palabras que le deben su vida: «¡Santa Elisabeth, ruega por mí!», falleciendo junto al cuerpo de su amada Elisabeth.

La obra perdura en mis recuerdos como ese combate diario contra la modernidad que todos tenemos que vivenciar, ese combate interior (el corazón, nuestra Dama) contra el mundo de lo que oculta lo sagrado, lo bello, esas tinieblas que deben ser separadas por la luz de la contemplación y acción de lo divino, una encarnación del personaje esplendoroso de la «Senhora» trovadoresca ya redentora de lo humano eternamente, la Elisabeth del conocimiento de Dios verdaderamente redentor.

Tannhäuser es una piedra de toque hacia el auténtico drama musical wagneriano. La poesía, podemos decir que vence a la música en esta obra, una de mis preferidas y de la que más gratos recuerdos guardo.

XOSÉ CARLOS RÍOS

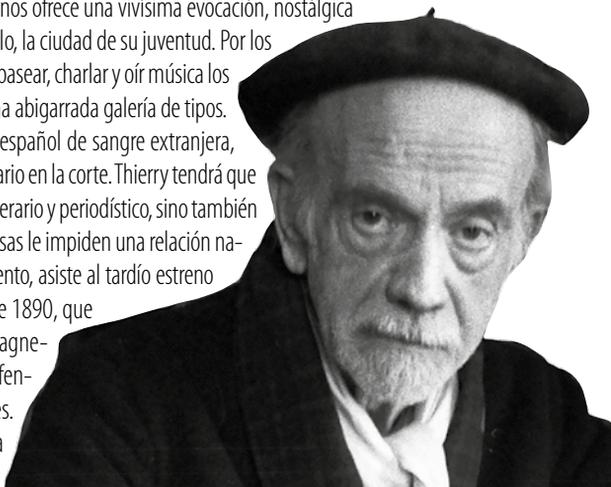


WAGNER EN LA LITERATURA (III)

TANNHÄUSER EN LA NOVELA **LAS NOCHES DEL BUEN RETIRO** DE PÍO BAROJA

Editorial Caro Raggio, Madrid, 1997, págs. 80-84.

En *Las noches del Buen Retiro*, un otoñal Pío Baroja nos ofrece una vivísima evocación, nostálgica pero no menos irónica, del Madrid de finales de siglo, la ciudad de su juventud. Por los jardincillos del mismo nombre, donde se reunían a pasear, charlar y oír música los madrileños de la más variada procedencia, pasa una abigarrada galería de tipos. Entre ellos está el protagonista, Jaime Thierry, un español de sangre extranjera, fogoso de temperamento, que aspira a hacerse literario en la corte. Thierry tendrá que luchar no solo contra las asechanzas del mundillo literario y periodístico, sino también contra las convenciones sociales, que entre otras cosas le impiden una relación natural y satisfactoria con las mujeres. En este fragmento, asiste al tardío estreno de *Tannhäuser* en el Teatro Real, el 22 de marzo de 1890, que Baroja aprovecha para presentar la pugna entre wagnerianos y antewagnerianos. Sus juicios sobre los defensores del wagnerismo no son demasiado amables. Hace una estupenda pintura del ambiente de la sala del teatro en una noche de gran solemnidad.



Tenían solemnidad en el Madrid de hace cuarenta años las funciones del Teatro Real. Se aseguraba, y parecía cierto, que en casi ninguna de las capitales europeas presentaba la sala de un teatro un aire de fiesta cortesana tan solemne como la ópera madrileña. Muchos venidos del extranjero así lo aseguraban. En Madrid no se veían, como en la Ópera de París, palcos con negros o con ingleses vestidos con traje de

sport. Madrid, relativamente pobre, era pueblo de gran tono. Este tono ha ido bajando poco a poco, y la capital ha quedado reducida a una ciudad proletaria y de pequeña burguesía.

La marcha de los coches por las calles, cuando había función en el Real, daba una impresión de prelude de fiesta ceremoniosa, fastuosa. Pasaban estos, la mayoría, por la calle del Arenal, en una carrera incesante; sonaban las pisadas de los caballos en

el pavimento de madera, y el paso tenía cierta solemnidad. A la luz de los faroles se vislumbraba en el interior de los carruajes damas vestidas con elegancia, algunas con diademas en la frente, y caballeros de frac o de uniforme.

Al mismo tiempo, y para producir el contraste romántico, mendigos, mujeres y chicos astrosos y desarraigados se amontonaban en las aceras.

Aquella noche, función de abono del turno segundo, el teatro estaba como en las grandes solemnidades. Se representaba *Tannhäuser*. La decoración pomposa de la sala, de tonos calientes rojos y dorados, brillaba con las luces. El gran telón estaba tendido aún.

El público iba ocupando las localidades con más apresuramiento que de ordinario; la sala de butacas estaba casi llena. A cada instante se abría la puerta de un palco y aparecían de pie damas elegantes y caballeros de frac. El foso de los músicos se agitaba con los profesores de negro y de pechera blanca, y se oían de cuando en cuando notas sueltas de algún violín o de algún violoncelo.

Para los espectadores habituales estaba allí el público de siempre, lo que para ellos constituía la sociedad; las mismas damas, los mismos uniformes, los mismos fraques, los mismos senos desnudos y las mismas caras.

En los palcos ocupados lucían los hombros y los pechos blancos, los trajes espléndidos, las joyas y las gasas. Los diamantes fulguraban, temblaban los abanicos, relucían las

calvas como el marfil y los gemelos apuntaban con insistencia aquí y allá. El aire entre judío y pisciforme de los aristócratas españoles se mostraba en muchas elegantes plateas. Se oía el murmullo del público como un vago rumor de tempestad. En un espacio de tiempo corto el teatro quedó completamente lleno.

En esto sonaron los primeros compases de la Marcha Real. Entraban la Reina con sus dos hijas en el palco; no era en el palco regio, sino en el que llamaban de diario. La mayoría de la gente de las localidades bajas se puso en pie. Hubo algunos aplausos discretos y silencio en el paraíso. La Reina y sus hijas sonrieron y saludaron inclinando la cabeza a derecha e izquierda.

La Reina vestía de morado, abrigo negro con pieles grises y perlas en el cuello. Las dos hijas, un tanto insignificantes, llevaban trajes sencillos, de colegiala, que parecían baratos, de color de rosa. Iban peinadas con un moño muy alto y lazos brillantes en el pelo. La una era algo rubia y se parecía a la madre; la otra, morena, tenía un tipo vulgar de criada, la tez oscura y unos ojos de campesina relucientes y negros como el azabache.

En el palco de al lado aparecía la Infanta, tía del rey niño, hermana de su padre, gorda, pesada, herpética, el pelo blanco, el aire borbónico y la expresión un tanto cínica de la familia. Llevaba un traje verde de color de loro y muchos diamantes, algunos del tamaño de avellanas gruesas.

La buena señora se preparaba a saborear a Wagner durmiendo en la representación y charlando en los entreactos.

A su lado se sentaba una dama vieja, pequeña, de aire insinuante y nariz afilada, con traje color de pulga, y detrás de las sillas permanecían de pie un señor estirado, con barba blanca y aristocrática prestancia, y un alto, rubio, vestido de oficial de Caballería, con una cruz de paño de una de las órdenes militares en el uniforme.

En el palco de gala se lucía la alta servidumbre de palacio, los cortesanos de casaca bordada llena de cruces y las damas con el lazo rojo prendido en el pecho. Una de ellas era una señora de aire imponente, con una diadema alta de brillantes, la nariz corva, solemne, los ojos como caídos por los extremos exteriores, la boca pintada y muchas joyas. La otra era una flamencota fondona y sonriente, propia para producir entusiasmo en la calle entre los estudiantes y los horteras.

En una platea aparecía una princesa morena, goyesca, con los ojos negros brillantes, las mejillas sonrosadas, vestida con traje de seda negra de lentejuelas, muy ceñido, y grandes perlas.

El príncipe se mostraba detrás, alto, empaquetado, muy calvo y con una gran barba roja. Por su aspecto parecía un retrato antiguo de la escuela lombarda, pero al decir de las gentes no tenía más que aspecto.

Una dama rubia, chata y pintada, con el pelo alborotado y la expresión picaresca, estaba con Niní de Launay, acompañadas por Quiñones y por un joven medio albino de la Embajada francesa. La duquesa de Haro aparecía en una platea con un traje un poco chillón y sus rizos negros y sus caracolas en la frente y en las sienes.

—Su cabeza es un plato montado —había dicho Victoria Calatrava.

En uno de los palcos del proscenio se presentaba al público el marqués de Castelgiron, solo, cadavérico, como una figura de cera que fuese la estampa simbólica de la Muerte.

Una señora gorda, con mucho aire de raza y cierta prestancia de obispo, vestida de morado, llevaba un gran collar alto, muy oprimido al cuello, un collar chien, sin duda para sujetarse la papada que se le caía. Tenía un cuello fuerte, ancho y musculoso.

La tal señora llevaba unas antiguas alhajas de oro con piedras preciosas de colores.

Su hijo, a su lado, flaco, pequeño, amarillo, como un mono viejo, se inclinaba a galantear a la vecina del palco próximo, Luz Calatrava.

Se decía que la madre de la galanteada veía con antipatía al galanteador de su hija, a quien llamaba con desdén el Putrefacto. Ella había sido en su Juventud entusiasta de los mozos guapos y comprendía la debilidad por ellos, pero no le gustaban los



raquíticos ni los entecos. Se añadía que el pequeño aristócrata, con su aire de mico envejecido, se arruinaba haciendo regalos de príncipe, como de los cuentos de *Las mil y una noches*, a Luz Calatrava, que se dejaba querer con tal que la llenasen de joyas.

La condesa de Aracena, con su aire sombrío y vestida con gran tocado, aparecía en otra platea con una señora italiana de aspecto medieval. Detrás se destacaba el conde, con su fachenda de hombre guapo e insinuante, que ocultaba admirablemente su insignificancia al lado de dos jóvenes gomosos, muy estirados, uno un poco chato y el otro audaz y picudo como un gallo, que quizá por entonces se entendía alguno de ellos o los dos con la condesa.

El embajador de Alemania mostraba su cara roja de bulldog pedantesco; el de Francia, su aire de catedrático de un liceo, y el de Rusia, hombre alto, grande, inyectado, con su monóculo, su gran barba blanca, su nariz de patata rojiza y su gardenia en el ojal del frac, parecía un viejo orangután de jardín zoológico, vestido de etiqueta.

Los individuos del cuerpo diplomático debían de sentir cierta tendencia centrífuga unos para otros, pues se notaba que huían de la posibilidad del contacto mutuo. Las embajadoras, la mayoría flacas, secas, rubias, descoloridas, muchas con aire de institutrices, no llamaban la atención, pasaban inadvertidas. Únicamente había una que se destacaba por su estatura de granadero, que erguía el

busto desnudo, orgulloso, entre pieles de color leonado, y otra que parecía la serpiente negra de Australia por su delgadez, por su traje fúnebre y su expresión displicente y rencorosa.

Una eximia escritora, la única que monopolizaba el adjetivo elogioso, bastante mal vestida, corpulenta y achaparrada, con la cara ancha y vultuosa y los ojos blanquecinos y turbios, se agitaba en la silla de un palco explicando algo de una manera doctoral a un joven diplomático y novelista, que la oía sonriendo con un aire de paje entre indiferente y remilgado.

En las butacas el marqués de la Piedad estaba con unos jovencitos discípulos suyos, patrocinados por él; entre ellos uno elegante, esbelto, pálido, pintado, con los párpados caídos, que el maestro parecía mostrar al mundo entero con orgullo, como su creación.

Había además jóvenes de la aristocracia, banqueros, médicos de gran clientela, críticos de arte y notabilidades; el político, el torero con pretensiones de culto; varios pintores, gentes de la burguesía, periodistas y algunos tipos todavía no catalogados en el mundo elegante, entre ellos un joven con aire de figurín, ojos lánguidos y barba negra muy cuidada sobre la pechera blanca del frac, que aspiraba sin duda, con su aire de trovador, a ser una de las bellezas masculinas de Madrid.

Luego, arriba, el anfiteatro y el paraíso aparecían como hirvientes de calderas y caras congestionadas por el calor.

En el palco de Concha Villacarrillo se destacaban esta, la de Aguilar, y como caballeros, un joven diplomático de la Embajada de los Estados Unidos, seco, anguloso, con una nariz como un sable, y Jaime Thierry.

La de Aguilar iba vestida de negro con encajes de seda y el escote exageradísimo. Concha llevaba traje de color de lila pálido, de cola larga, el pelo en dos bandas con ondulaciones, diadema con un gran diamante en medio de la frente y un collar de perlas de varias vueltas.

La de Aguilar se mostraba más lánguida que de ordinario; sin duda estaba en un capítulo amoroso de su vida, con el joven yanqui. Concha tenía su aire indiferente habitual. Thierry contemplaba con entusiasmo los rizos rubios de su nuca, sobre su piel de nácar. Concha estaba seductora; parecía más una muchacha que una mujer casada; los gemelos se fijaban con insistencia en ella; algunos, en manos femeninas, eran amenazadores.

En un palco de un club aristocrático unos cuantos gomosos de aire impertinente miraban con los gemelos a Concha y a la de Aguilar y reían y hacían ostentosamente comentarios para llamar su atención.

—¡Qué imbéciles! —exclamó la de Aguilar con un mohín de desprecio—. Quieren que notemos que hablan de nosotras.

—¡Psé!, déjalo —dijo Concha con indiferencia.

* * *

Comenzó la orquesta a tocar la obertura de la ópera en medio de un enorme silencio. La música llenaba el teatro, lo dominaba de una manera triunfal y despótica. Al terminar la obertura estallaron los aplausos en el hervidero del paraíso de una manera frenética y rabiosa, y se repitieron entre bravos estridentes como los truenos de una tempestad. Después se levantó el telón. El público escuchaba, más que con curiosidad, con anhelo. A muchos había llegado la idea estúpida de que la música no era ya un Placer, sino un sacerdocio, una cosa difícil y complicada como un problema de cálculo infinitesimal o de álgebra superior. Sólo un núcleo de elegidos podía entender completamente bien una ópera como aquella.

Había que oír la música, sobre todo la de Wagner, con este espíritu de sacrificio, como si del escenario fuera a salir de repente algo más trascendental que la solución de un problema científico, algo que fuera como el santo advenimiento de las almas modernas.

Este espíritu de mansedumbre mística favorecía la expansión del wagnerismo y lo hacía más exaltado. Las

partes más pesadas, más vulgares y más monótonas de las obras wagnerianas eran las más elogiadas por los neófitos. No querían estos lo agradable, lo comprensible, sino lo pesado, lo abstruso, lo difícil y lo *kolossal*.

Se había oído la canción de Wolfram, de la Estrella, en la cual se canta el amor puro, etéreo, sobre las miserias y las debilidades humanas, y la canción de Tannhäuser, que celebra el amor carnal y el culto de Venus. Había resonado también estruendosamente la Marcha de los peregrinos.

Thierry, al escuchar la música, divagaba. El tema del amor divino y del amor humano era un tema muy viejo. Él no había conocido el amor divino, porque el de Josefina Cuéllar no pasaba de ser más que un amor ingenioso y retórico. Amor humano sí lo tenía por Concha, a quien algunos querían pintar como una bacante, y que le había sorbido el alma.

A veces la de Villacarrillo o la de Aguilar se volvían para hacer una pregunta a Thierry o al joven diplomático americano, que se inclinaban ceremoniosamente para dar la contestación.

Los wagneristas seguían aplaudiendo con una furia proselitista, como si quisieran dar un trágala a los que no comulgaban con su entusiasmo.

En el último entreacto, en el foyer, se entablaron las eternas discusiones acerca de la música de Wagner, sobre

lo que simbolizaba esto y lo otro y si la melodía infinita y el *leitmotiv* eran un hallazgo o una estupidez.

Según los wagneristas, había que conocer a Schopenhauer y saber historia, mitología germánica y hasta geología para entender al maestro. En Wagner lo principal era el drama desarrollado, no la melodía. Un público que escuchaba un día *La Favorita* y al otro *Los maestros cantores* o *Lohengrin* no podía acostumbrarse a sacarle jugo a Wagner. Había que romper con el pasado musical. Otros discutían si el autor era pesimista u optimista, en una charla confusa, y mezclaban en su galimatías a Ibsen y a Tolstoi y suponían que de todo ello iba a salir la regeneración de la humanidad.

La mayoría de los wagneristas entusiastas eran médicos e ingenieros jóvenes. Los amigos de las óperas italianas eran casi todos viejos.

No se ponían de acuerdo los unos y los otros. Para los partidarios de la música italiana la obertura de *Tannhäuser* era algo horrible, pasado, largo y fastidioso; en cambio, para los entusiastas era magnífico, admirable y la más completa obra de arte que se podía escuchar.

Se debatía también la cuestión de cómo se pronunciaba *Tannhäuser*. Algunos llamaban al autor Uañer y a la obra *Tanosér*; así lo habían oído en París, donde suponían se sabía con perfección todo lo divino y lo humano. Otros explicaban la pronuncia-

ción en alemán del nombre, como si fuera algo abstruso que necesitara estudios complicados. Decían cómo *äu* en alemán, con diéresis, era *eu* y *eu* era *oi*, con lo cual *Tannhäuser* se pronunciaba algo así como *Tanjoiser*.

Los viejos aficionados replicaban que todo aquello era bárbaro, pesado e incomprensible y que la música de verdad era la de Donizetti, Bellini y Verdi. Los wagneristas, tan incomprensivos como los otros, creían que constituía un baldón para el mundo el que existieran óperas como *Lucía*, *Sonámbula* o *Rigoletto*.

Alfredísimo fue a saludar al palco a la Villacarrillo y a la de Aguilar. Allí dio cuenta de las discusiones que había en el *foyer*. El joven americano era wagnerista. Thierry emitió una opinión herética sobre Wagner, que Alfredísimo dijo sonriente que no gustaría ni a los entusiastas ni a los adversarios.

—Al lado de un Haydn, de un Mozart o de un Beethoven, Wagner me parece poco músico —dijo Thierry—. Para él, por encima de la música pura está el drama musical, y por encima del drama musical, el teatro.

—¿Y a usted esto no le parece bien?

—A mí me parece mucho más interesante la música pura; ¿qué importa el teatro?

Pío Baroja



CRÍTICA DE REPRESENTACIONES WAGNERIANAS

BUDAPEST: EL ORO DEL DANUBIO

Miguel Ángel González Barrio

Artículo escrito para *Scherzo* y reproducido
con la autorización de la revista.

Con paciencia y buen hacer, Ádám Fischer, alma máter y factótum de los Budapest Wagner Days que se celebran desde 2009, lleva camino de convertir a la capital magiar en un Bayreuth del este y que el oro cambie de río y se instale en el Danubio. Por lo pronto, muchos wagnerianos que prueban, repiten. Las entradas se ponen a la venta con un año de antelación, y los espectadores fieles que acuden a los Wagner Days adquieren ya allí las entradas para el año siguiente. La combinación de precios muy razonables, la posibilidad de ver *El anillo del Nibelungo* en cuatro días, la gran calidad artística y el atractivo turístico de Budapest y alrededores convierten la no muy conocida propuesta en un evento muy a tener en cuenta. En los Wagner Days de 2018 se programaron *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda* y un recital de Camilla Nylund. Este año se han dado dos

ciclos de *El anillo del Nibelungo*. Para 2020 se anuncian un ciclo de *El anillo del Nibelungo*, *Maestros cantores* y un recital de Waltraud Meier.

Los Wagner Days se celebran en el flamante Müpa, el Palacio de las Artes de Budapest, un espectacular edificio a orillas del Danubio, inaugurado en 2005, que alberga una sala de conciertos, un teatro y el Museo Ludwig de arte contemporáneo. Aunque la sala Béla Bartók es una sala sinfónica, un foso, un pequeño escenario, de escasa profundidad, con un muro hecho de paneles giratorios que funcionaban como pantallas de video, para proyectar siluetas de actores colocados detrás, o como puertas, la magnífica acústica y un uso imaginativo de la tecnología lo convierten en un improvisado teatro de ópera, en el que se presentan versiones *semiescénificadas*. Prima la música, pero la revisada escena de Hartmut Schörghofer para *El anillo del Nibelungo*, sencilla,



respetuosa con la obra, con vistosas proyecciones de video (ilustrativas, sugerentes, a veces ingenuamente divertidas, como la transformación de Alberich en sapo o la muerte del dragón) y una cuidada y muy ensayada dirección de actores, ayudan al espectador a sumergirse en el drama. No importa que los cantantes masculinos vistan de frac (¿acaso no van así vestidos en algunas producciones *operísticas*?) y solo el vestuario femenino contenga detalles que puedan remitir a una representación convencional. Da mucho juego el uso de figurantes con elementos de atrezzo, como cabezas de caballo en la bien resuelta cabalgata de las walkyrias, o los aterradores perros de Hunding. Wotan porta su lanza reglamentaria (no así Hunding ni Hagen, con lo que las muertes de Siegmund y Sigfrido se resuelven de modo poco convincente), pero no hay rastro de Notung, una omisión incomprensible que compromete algunas escenas de manera innecesaria. Como inteligente *leitmotiv* Schörghofer hace aparecer, sobre el escenario o el primer piso, a dos actores de negro riguroso y con alas, los omnipresentes cuer-

vos de Wotan. Solo la aparición extemporánea de un bailarín con frac y sombrero de copa rojos, trasunto de Loge, resulta molesta en ocasiones. Un alarde de concisión, en todo momento al servicio del drama, no de interpretaciones espurias.

En el foso, Ádám Fischer y la espléndida Orquesta Sinfónica de la Radio Húngara, formación sólida, de sonido cristalino, potente y compacto, con estupendos primeros atriles, son parte crucial del éxito de este *Anillo* y de los Wagner Days. Quizá la estrechez del foso, o la propia plantilla de la orquesta, impiden alinear más violines (conté solo doce segundos), y en los momentos más ruidosos esta sección pierde presencia en beneficio de maderas y metal. Tocar y dirigir *El anillo del Nibelungo* en cuatro días seguidos es una proeza. Es comprensible que en *El ocaso de los dioses* la orquesta, hasta entonces impecable, acusara el cansancio y se produjeran algunas pifias anecdóticas. Fischer, sustituto del fallecido Sinopoli en el *Anillo* de Bayreuth en 2001, es un director de probada solvencia, un músico con mayúsculas, que conoce esta y otras partituras wagnerianas del derecho y



del revés. Su concentrada dirección, briosa y contrastada, con notable pulso teatral, plena de sutilezas, de acentos, no tuvo altibajos, y acompañó con mimo a los cantantes, como quedó patente de manera especial en la última escena de *La Walkyria*. La escena de la inmolación de Brünnhilde fue mágica. Por Fischer y por Catherine Foster. Inolvidable la gran coda orquestal y el larguísimo silencio tras la última aparición del motivo de la maldición.

En el importante reparto, la gran protagonista y merecida triunfadora fue Catherine Foster, una cantante que sigue creciendo. Brünnhilde en *La Walkyria* y *El ocaso de los dioses*, su actual Brünnhilde es mucho más madura, en lo vocal y en lo interpretativo, que la de 2013 en Bayreuth. La voz ha ensanchado; ha mejorado la proyección, que siempre fue buena. Su portentosa técnica le permite atacar con precisión quirúrgica las notas altas, limpias, perfectas, que llenan la sala. Es una cantante matizada, versátil, que puede ser lírica y amorosa o un volcán de pasiones. Jamás sale de la boca de Foster un sonido feo o forzado. En la última escena de *La*

Walkyria se fue al agudo largo opcional en un «ihm innig vertraut» dicho en un solo aliento, trazando un arco perfecto, sostenida amorosamente por la flexible batuta de Fischer. Esto es canto wagneriano de altura, insólito en estos días. También ha mejorado en el aspecto escénico. Cuando ella está en el escenario los ojos no pueden mirar a otra parte. Su presencia impone. Sus gestos son sobrios y eficaces. Como su canto, su técnica actoral no conoce la exageración o el efecto gratuito. Muy inferior resultó la voluntariosa Allison Oakes, Brünnhilde en *Sigfrido*, de voz muy lírica, canto correcto (tirante en el registro agudo) mas totalmente plano e insulsa presencia escénica. No le favoreció tampoco el aspecto monjil y el vestido, prácticamente una combinación, con el que parecía la chacha del Walhall.

Stefan Vinke realizó la proeza de cantar los dos Siegfried en días consecutivos. Cantante desigual, supo dosificar sus esfuerzos y no acusó apenas el cansancio, terminando *Ocaso* fresco y sonriente. Pletórico, seguro, dado a los alardes, se fue al Do4 opcional en el final de *Sigfrido*; y en la



segunda escena del tercer acto de *El ocaso de los dioses*, alargó interminablemente el Do4 en su «Hoiho!» de respuesta a las llamadas de trompa de la partida de cazadores, como si se tratara de un «Wälse!». Estentóreo en ocasiones, supo plegar la voz y cantar *legato*, con delicadeza y soñador abandono, en su última escena, una especialidad suya. Vinke es un Sigfrido jovial, impulsivo, ingenuo, y simpático, facetas que brillaron especialmente en la deliciosa escena con las ondinas de *El ocaso de los dioses*. Hay pocos Sigfridos hoy día tan fiebles y convincentes como Vinke.

Con su voz clara de bajo-barítono, Johan Reuter imbuyó de nobleza y humanidad a Wotan en *El oro del Rin* y *La Walkyria*. Fue el suyo un Wotan imperioso, pero, sobre todo, paternal, conmovedor y vulnerable. Convirtió su largo monólogo del segundo acto de *La Walkyria* en uno de los grandes momentos de este *Anillo*. Todo lo contrario del hierático Tomasz Konieczny, monocorde Viandante en *Sigfrido*, de voz tonante y emisión estrangulada y muscular. Para este firmante una de las grandes sorpresas fue Péter Kálmán, Alberich de au-

téntico lujo (ha grabado el Alberich de *Ocaso* con Jaap van Zweden para el reciente *Anillo* de Naxos). Una voz de gran calidad, que canta ¡y cómo! su ingrato papel, un Alberich sibilino, tornasolado, de creíble malignidad e imponente presencia escénica. Gerhard Siegel es siempre garantía de excelencia, y un caso singular de tenor que alterna papeles de primer tenor (Siegmund, Sigfrido, Tristan, Florestan, Baco) y papeles de *tenor de carácter* (Mime, Herodes). Con su voz caudalosa y penetrante ha hecho suyo el papel de Mime, un Mime multifacético, cómico o de trágico patetismo, excelentemente cantado, siendo el mejor enano de los últimos quince años.

La pareja de *wälsungos* estuvo encarnada por Stuart Skelton y Camilla Nylund. Skelton, de grato timbre, muy expresivo, fue un gran Siegmund, matizado, heroico y tierno a un tiempo. Sus dos «Wälse!», potentes, larguísimos, irisados, fueron los más impresionantes que jamás he escuchado en un teatro. Nylund en cambio, fue una Sleglinde más contenida, vocal y escénicamente. Aséptica en el primer acto, se encendió



un tanto en el segundo y estalló definitivamente en el tercero. Por algún motivo la finesa conecta mejor con la vena trágica de su personaje.

Con su gigantesca y amedrentadora talla, voz oscura y caudalosa, de trueno, y mirada torva, Albert Pesendorfer es la personificación del mal. Interpretó modélicamente al hosco Hunding y al maquiavélico y dominante Hagen. A buen nivel estuvieron también los otros dos bajos, Walter Fink, Fafner codicioso, rudo y atemorizador en *El oro del Rin*, algo mermado de facultades en *Sigfrido*; y Per Bach Nissen, Fasolt blando y enamorado.

De las tres voces graves femeninas brilló con luz propia Atala Schöck (Fricka), de voz y presencia física bellísimas, emisión mórbida y porte señorial. Una Fricka de voz cremosa, sobria, sinuosa y con clase, a la que los aspavientos y el histrionismo le son ajenos. A Erika Gäl (Erda) le perjudicó su posición fuera de escena (¿por qué?) tanto en *El oro del Rin* como en *Sigfrido*. Si ya a la voz, de graves desgarnecidos, le falta el necesario empaque, cantar fuera de escena mer-

ma considerablemente su impacto, de por sí muy justo. Decepcionante fue la prestación de Anna Larsson como Waltraute, glacial e insustancial. Un lujo del *casting* que no respondió a las expectativas. Foster tuvo que caldear la crucial escena ella sola, sin ayuda.

El resto del estupendo reparto, sin fisuras, rindió admirablemente. Christian Franz, Sigfrido habitual en teatros importantes, fue aquí un Loge sibilino y artero, con más peso vocal de lo acostumbrado. Por último, hay que destacar a la estupenda pareja de guibichungos, Lauri Vasar, Gunther débil y pusilánime de voz poderosa, que contrastaba a la perfección con el imponente Hagen de Pesendorfer; y Polina Pasztircsák, Gutrune con personalidad, que transmitió a la perfección su desengaño. El nutrido Coro de la Radio Húngara, muy aplaudido, tuvo una lucida actuación en *El ocaso de los dioses*, aunque la dirección de escena se ceba con él y lo convierte en protagonista del único momento grotesco de este *Anillo* ejemplar.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



CRÍTICA DE REPRESENTACIONES WAGNERIANAS

José M. Irurzun

Críticas publicadas en *Opera World*

LA TETRALOGÍA DE BARENBOIM EN BERLÍN

I. *DAS RHEINGOLD*

Berlín, Staatsoper, 21 de septiembre de 2019

El gran atractivo y motivo fundamental de este viaje a Berlín era la programación del *Anillo del Nibelungo* en la Unter den Linden bajo la dirección de Daniel Barenboim, siendo esta la primera ocasión en que se ofrecía en este teatro, ya que la vez anterior que se representó por esta compañía fue en 2016 y en el Teatro Schiller, ya que entonces la Staatsoper estaba en obras de acondicionamiento. El resultado de arranque del *Anillo* ha sido brillante vocalmente y también musicalmente, aunque haya algunos matices que señalar.

El espectáculo escénico es una reposición de la producción de Guy Cassiers, coproducción de la Staatsoper de Berlín y la Scala de Milán, que se estrenara hace ahora 9 años en este último teatro, cuando Barenboim era director musical de ambas instituciones. La producción nunca ha contado con el beneplácito del público y de la

crítica. La verdad es que ya la conocía, por lo que no hubo sorpresa. La escenografía se debe a Guy Cassiers y Enrico Bagnoli y ofrece prácticamente un escenario único con agua en el suelo, lo que parece adecuado para la escena del Rhin, pero no para todo el resto de la ópera. El vestuario de Tim Van Steenberghe mezcla épocas de manera un tanto gratuita, con Fricka y Freia vistiendo modelos como para asistir a una recepción en palacio en el siglo XIX, mientras los gigantes llevan trajes actuales y el resto se visten de manera un tanto grotesca. El ambiente de la producción es oscuro y la iluminación de Enrico Bagnoli no saca el partido debido. Hay proyecciones de videos en la pared del fondo, que no tienen mucho interés, resultando la coreografía de Sidi Larbi Cherkaoui la protagonista de la producción. Efectivamente, a partir de la escena del Rhin un gru-

po de bailarines está continuamente en escena acompañando a los cantantes y la verdad es que su continuo movimiento resulta superfluo y no sirve sino para distraer al espectador.

La dirección escénica de Guy Cassiers no ofrece nada de interés particular y su concepción de la obra resulta aburrida. La entrada de Fricka en escena cantando lo de *Despierta, Wotan* resulta absurda, ya que simplemente entra del brazo de su marido. La escena del Nibelheim resulta aburrida y las transformaciones de Alberich simplemente no existen. Ni dragón ni sapo. No recuerdo haber visto en el escenario ningún yelmo y el anillo no es sino un guante. La entrada de los dioses en el Walhalla casi no existe, ya que cuando se ataca esa maravillosa música los dioses ya no están en escena. En resumen, una producción tediosa y sin interés, en el que la danza sobra.

Creo que todos los aficionados estarán de acuerdo conmigo en considerar que la pieza clave de cualquier *Anillo* es precisamente la figura del director musical. No es que los demás aspectos no tengan importancia, pero a mi parecer la primacía en el desarrollo de la obra wagneriana es del director. Hoy en día contamos con una serie de directores de primer nivel para las óperas de Wagner y entre ellos ocupa un destacado lugar la figura de Daniel Barenboim, quien, posiblemente, con Thielemann y Petrenko completa el gran podio de los directores wagnerianos de la actualidad.



Por tanto, comenzaré por decir que las expectativas ante la dirección de Daniel Barenboim eran muy altas y nos ha ofrecido una lectura brillante, aunque más bien premiosa del *Oro del Rin*, sorprendente y en cierto modo decepcionante. Sus tiempos fueron lentos, lo que no es un problema en sí mismo, si la profundidad en la interpretación existe, y aquí ha existido de modo intermitente. Bastará decir que su versión ha sido la más larga a la que jamás he asistido junto con la de Valery Gergiev hace 4 años. Nada menos que 23 minutos más larga que la ofrecida por Kirill Petrenko en Múnich. La Staatskapelle Berlín fue la estupenda orquesta de todos conocida, que brilla de manera especial bajo la batuta de su director titular.

El reparto vocal era casi idéntico al que pudimos ver en el Teatro Schiller hace 3 años, contando ahora con el Wotan titular, que en aquella ocasión canceló y bien que se notó.

Así pues, Wotan fue el barítono alemán Michael Volle, una de las voces más adecuadas para este personaje y uno de los mejores intérpretes del personaje en la actualidad. Su actuación fue siempre poderosa y convincente, con una voz de calidad y perfectamente manejada. Pocos son los barítonos que hoy pueden hacer sombra a Michael Volle en este repertorio.

Alberich fue nuevamente interpretado por Jochen Schmeckenbecher, que es un auténtico especialista en el rol del malvado nibelungo, que lo ha cantado innumerables veces y en muchos teatros. Estamos ante un notable intérprete del personaje, que cumple a la perfección, aunque no sea una voz excepcional.

El tenor Stephan Rügamer lo hizo de manera satisfactoria en la parte de Loge, que siempre se lleva las simpatías del público. La voz no es mucho más que la de un tenor característico, moviéndose bien en escena y dando un buen resultado en su interpretación.

La mezzo soprano rusa Ekaterina Gubanov lo hizo bien en la parte de Fricka, La voz sigue siendo atractiva y es una buena cantante.

En cuanto a los Gigantes, hay que resaltar la presencia del veterano (74) Matti Salminen como Fasolt. Mantiene notable frescura en su instrumento y domina el personaje por todos los costados, cantando con una intención excepcional en todo momento. Fafner era Falk Struckmann,

quien es más barítono que bajo y cumplió bien con su cometido.

Anna Samuil estuvo bien en la parte de Freia, con una voz atractiva. Anna Larsson no es la contralto que requiere el personaje de Erda, pero dio misterio a su intervención y resultó adecuada. El tenor Simon O'Neill fue un lujo en la parte casi episódica de Froh. Correcto el barítono Roman Trekel en la parte de Donner. Wolfgang Ablinger-Sperrhacke fue un intachable Mime.

Las Hijas del Rhin lo hicieron bien. Evelin Novak ofreció una voz atractiva en Woglinde. Lo mismo puede decirse de Natalia Skrycka (Wellgunde) y de Anna Lapkovskaja en Flosshilde.

El Teatro de la Unter den Linden estaba prácticamente lleno con presencia de «suche karte» a la entrada. El público se mostró muy satisfecho con el resultado de la representación y ofreció una muy calurosa recepción a los artistas, especialmente a Daniel Barenboim y la orquesta, que, siguiendo su costumbre, subieron a escena a recibir los aplausos del público.

La representación comenzó puntualmente y tuvo una duración de 2 horas y 39 minutos. Once minutos de aplausos.

El precio de la localidad más cara era de 212 euros, habiendo butacas de platea desde 147 euros. La localidad más barata con visibilidad plena costaba 44 euros.

JOSÉ M. IRURZUN

II. DIE WALKÜRE

Berlín, Staatsoper, 22 de septiembre de 2019

Hemos asistido a una excelente representación de esta ópera. Ha contado con una magnífica dirección musical, un destacado reparto vocal y también la producción escénica ha superado el nivel un tanto bajo que había dejado en el *Oro del Rin*.

En cuanto a la producción escénica de Guy Cassiers, hay que decir que en esta ocasión no habido danza en el escenario y hemos pasado de lo malo (*Rheingold*) a lo aceptable en este caso. En conjunto me ha parecido una producción un tanto híbrida, entre modernismo y pura tradición. Incorpora proyecciones de vídeo más frecuentes que en *Rheingold*, aunque no ofrecen mucho interés. En general, la producción es muy oscura, especialmente el último acto y la iluminación de Enrico Bagnoli deja que desear. La escenografía se debe al propio Guy Cassiers y a Enrico Bagnoli y no es particularmente atractiva. Un cubo traslúcido y cerrado en el primer acto como habitaciones de Hunding, un arranque del segundo acto con un grupo escultórico de caballos, que desaparecen a continuación, resultando bien conseguida la escena del anuncio de la muerte de Siegmund. El tercer acto resulta

poco atractivo, particularmente lo relativo al *Fuego Mágico*, resuelto con unas luces rojas que bajan del techo, como si Brünnhilde estuviera en una sesión de rayos UVA. El vestuario de Tim Van Steenberg en el caso de Fricka y las Valquirias me recuerda a los modelos recargados que suele ofrecer Christian Lacroix. Durante el monólogo de Wotan hay una esfera elevada que gira con rapidez y de donde se han eliminado las imágenes que anteriormente se proyectaban. La dirección escénica no aporta nada de particular, pero narra la trama de manera correcta.

Musicalmente, hemos asistido a una de las mejores representaciones de esta ópera que me ha tocado vivir en vivo y en directo. No cabe duda de que el gran responsable de ello ha sido la figura de Daniel Barenboim, que se puede decir que se ha reivindicado como uno de los grandes directores wagnerianos de la actualidad. Su lectura fue magnífica, especialmente un excepcional segundo acto, pero también toda la segunda parte del último acto. Si me tuviera que quedar con algo para la famosa isla desierta, me quedaría con el *Anuncio de la Muerte de Siegmund*, pero también con la escena final de



Wotan y Brünnhilde, incluyendo el *Fuego Mágico*. El primer acto tuvo indudable calidad, pero sin alcanzar las cotas que vendrían a continuación. Los tiempos fueron un tanto lentos, pero la emoción y la profundidad existieron y eso cambia totalmente las cosas. He asistido a otras representaciones de esta ópera con mayor duración musical, incluyendo a Gergiev, Mehta y Nagano. A las órdenes de Daniel Barenboim estuvo una Staatskapelle Berlín que ofreció un sonido excepcional, demostrando que es una de las mejores orquestas del mundo y, especialmente, en foso.

Como en el estreno de esta producción en Berlín hace 8 años, Brünnhilde volvió a ser interpretada por la soprano sueca Irene Theorin. Nuevamente, ha ofrecido sus virtudes y defectos de otras ocasiones. Entre los primeros, se puede señalar su voz amplia y adecuada a las exigencias de una soprano dramática, además de sus buenas dotes como intérprete. Entre sus defectos habituales están sus notas altas gritadas, aunque debo decir que en esta oca-

sión han sido menos que otras ocasiones. Sin ello, sería una Brünnhilde excepcional.

Volvimos a tener la fortuna de que Michael Volle no cancelara como Wotan, como ocurriera hace 3 años, y la verdad es que no es fácil encontrarle un sustituto. Seguramente, estamos ante uno de los mejores, si es que no es el mejor en absoluto, de los posibles intérpretes de Wotan en la actualidad. Me preocupaba que pudiera notarse que había cantado también el día anterior, pero afortunadamente no fue así. Su actuación fue magnífica de principio a fin, destacando su monólogo en el segundo acto y todo el enfrentamiento con Brünnhilde en el tercero. Está en un momento vocal muy dulce y todos disfrutamos con ello.

Anja Kampe ha sido siempre Sieglinde en esta producción en Berlín y ha vuelto a repetir su intensa interpretación. Intachable en cuanto a intensidad vocal e interpretativa, pero sus notas altas están comprometidas, aunque quizá menos que otras oca-



siones anteriores. Es una gran artista siempre en escena.

El tenor neozelandés Simon O'Neill también es un fijo en esta producción y su Siegmund resultó convincente. La voz no tiene demasiada calidad, al menos para mi gusto, y hay sonidos nasales en ocasiones, pero tiene poderío suficiente para superar las dificultades del personaje. Se lució en los Wälse, wälse, que en su caso fueron casi interminables.

Ekaterina Gubanova es otro valor fijo de esta producción y lo hizo de manera destacable como Fricka, mejor que en ocasiones anteriores, cantando con gusto e intención.

Falk Struckmann no me convenció como Hunding. Tiene tablas, pero vocalmente sigue siendo un barítono y Hunding necesita una voz de auténtico bajo. Mucho me habría gustado que su puesto lo hubiera ocupado el incombustible Matti Salminen,

El grupo de Valquirias lo hizo bien. Eran Christiane Kohl (Gerhilde), Vida Miknevičiute (Helmwige), Anja Schlosser (Waltraute), Natalia Skrycka

(Schwerleite), Anna Samuil (Ortlinde), Julia Rutigliano (Siegrune), Anna Lapkovskaja (Grimgerde) y Dshamilja Kaiser (Rossweisse).

La Staatsoper Unter den Linden había agotado sus localidades y el público mostró su entusiasmo con la representación tanto al final del segundo acto como al final de la representación, recibiendo las mayores ovaciones Daniel Barenboim y Michael Volle.

La representación comenzó puntualmente y tuvo una duración total de 5 horas y 8 minutos, incluyendo dos intermedios. Duración musical de 3 horas y 50 minutos, sensiblemente igual a la de la última vez con Barenboim en el Teatro Schiller. Diez minutos de aplausos, que son más de lo que parece, ya que en los saludos finales no están como solistas sino Sieglinde, Brünnhilde y Wotan.

El precio de la localidad más cara era de 212 euros, habiendo butacas de platea desde 147 euros. La localidad más barata costaba 44 euros.

JOSÉ M. IRURZUN

III. SIEGFRIED

Berlín, Staatsoper, 26 de septiembre de 2019

Avanza el *Anillo del Nibelungo* en la Staatsoper de Berlín con un estupendo resultado musical y una prestación vocal digna de ser destacada en el caso de dos de los principales protagonistas de la ópera.

Como en las entregas anteriores la producción escénica se debe al director de escena belga Guy Cassiers, que aquí vuelve a meter la danza en escena, aunque de manera más pasajera que lo que lo hiciera en *Rheingold*. La producción sigue siendo una coproducción de la Scala de Milán y la Staatsoper de Berlín, donde se estrenó en octubre de 2012. Tuve ocasión de verla en junio de 2016 en Berlín, en Teatro Schiller y por parte de la Staatsoper con un reparto prácticamente igual al de esta ocasión.

La producción está dominada por proyecciones de vídeo, como en las entregas anteriores, aunque en esta en forma más acentuada. En el primer acto las proyecciones ofrecen profusión de bandadas de pájaros y numerosas espadas. En el segundo acto son unos árboles y un dragón, que más se adivina que realmente se ve. En el tercer acto, vamos a un paisaje desolado, que cuadra bastante bien con la *Roca de Brünnhilde*. La escenografía de Guy Cassiers y Enri-

co Bagnoli no consiste sino en elementos de *atrezzo*. Unos cubos para el primer acto, unos árboles para el segundo y una especie de mausoleo para el tercero, que también es lo que mejor funciona. El vestuario de Tim Van Steenberg resulta adecuado, con trajes con cueros y plumas. La iluminación de Enrico Bagnoli no saca el partido debido al ambiente nocturno.

En conjunto, resulta una producción correcta, siendo lo más logrado el último acto, en el que se sale un tanto del ambiente oscuro de los anteriores. La incorporación de unos figurantes-bailarines con espadas no aporta nada en el segundo acto, ni tampoco la joven que representa al Pájaro del Bosque, personaje mudo perfectamente prescindible. A la escena de Erda le falta misterio y la forja de Notung se adivina, ya que no se ve. La dirección de actores no tiene mayor relieve. En conjunto, se puede decir que narra adecuadamente la trama y no molesta.

Daniel Barenboim ha vuelto a ser el gran director wagneriano de todos conocido, ofreciendo una brillante lectura. Personalmente, me quedo con su dirección en el primero y, especialmente, en el tercer acto de la



ópera, mientras que la cosa pudo caer algo en el segundo, en el que los tiempos se alargaron de manera notable. No nos queda sino la última entrega de esta *Tetralogía* y estoy seguro de que Barenboim va a cubrir perfectamente las grandes expectativas que siempre levanta en sus direcciones. La Staatskapelle Berlín tuvo una brillantísima actuación a sus órdenes, una de las mejores orquestas sinfónicas del mundo.

El tenor austriaco Andreas Schager volvió a ser Siegfried, como lo fuera hace 3 años en esta misma producción y ha vuelto a demostrar que estamos ante el mejor Sigfrido posible en los tiempos actuales. Hace falta ser un auténtico superhéroe para superar todas las dificultades y la gran extensión del personaje y Andreas

Schager lo consigue plenamente, con una voz amplia y brillante y sin problemas con la tesitura de la partitura. Simplemente, un gran Sigfrido.

Nuevamente, fue la soprano sueca Irene Theorin la intérprete de Brünnhilde y ofreció una buena actuación, como son siempre la suyas, aunque en esta ocasión hubo exceso de gritos por su parte. Si en *Die Walküre* yo decía que había gritado menos que otras veces, no puedo decir lo mismo ahora. Me pregunto qué necesidad tenía de terminar la ópera con la nota alta, cuando ya había tenido problemas antes.

Como Wanderer tuvimos el lujo de Michael Volle, a quien no pudimos ver en el personaje hace 3 años. Bien lo sentimos entonces y más ahora, tras ser testigos de su gran actuación.



Estamos ante el gran Wotan de hoy, reuniendo una voz amplia y atractiva junto a unas destacadas dosis de intérprete. Ha sido un lujo haber contado con él en este *Anillo*.

Mime fue interpretado por el tenor Stephan Rügamer, que había sido Loge en el *Oro del Rin*. Su actuación fue buena, mejor vocal que escénicamente, ya que eché en falta una mayor desenvoltura escénica por su parte.

Nada que objetar a la actuación de Jochen Schmeckenbecher en la parte de Alberich, en la que es un auténtico especialista. Su escena con el Wanderer en el arranque del segundo acto tuvo intensidad siempre.

Anna Larsson volvió a ser Erda y sigo pensando que su voz no es la que requiere el personaje. Ella es una mezzo soprano y yo prefiero una auténtica contralto en el personaje. Queda algo corta por abajo y falta más misterio en su intervención.

Fafner fue interpretado nuevamente por Falk Struckmann, que lo hizo de manera adecuada.

Finalmente, la soprano Serena Sáenz hizo bien el Pájaro del Bosque.

La Staatsoper Unter den Linden estaba prácticamente llena, aunque se veían algunos escasos huecos en el primer piso. El público mostró su entusiasmo con el resultado de la representación, siendo las mayores ovaciones para Daniel Barenboim, Andreas Schager y Michael Volle.

La representación comenzó puntualmente y tuvo una duración de 5 horas y 41 minutos, incluyendo dos largos intermedios, especialmente el último de ellos, que fue de nada menos que 53 minutos. Algo debió de pasar, aunque nada se dijo. Duración musical de 4 horas y 5 minutos, es decir 8 minutos más lenta que hace 3 años. Nueve minutos de aplausos.

El precio de la localidad más cara era de 212 euros, habiendo butacas de platea desde 147 euros. La localidad más barata costaba 44 euros.

JOSÉ M. IRURZUN

IV. GÖTTERDÄMMERUNG

Berlín, Staatsoper, 29 de septiembre de 2019

Termina la *Tetralogía* wagneriana y con ella este viaje a Berlín, cuyo mayor interés —antes y después— ha sido precisamente el *Anillo*. El resultado de la entrega final ha sido brillante, pero algo por debajo de lo esperado tanto en términos musicales como vocales, ya que ha habido novedades en el reparto respecto del de hace 3 años y no han sido para mejor.

Ha sido esta la última entrega de la producción de Guy Cassiers, que se estrenara en marzo de 2013. Globalmente, ha sido la producción más convincente de todo el *Anillo*. Ha vuelto a sacar a escena bailarines, pero esta vez no han molestado, ya que se han limitado a acompañar a Siegfried en su llegada al *Palacio de los Guibichungos* y en la llegada del héroe a la *Roca de Brünnhilde*, disfrazado supuestamente de Gunther. Por lo demás, la trama ha estado bien narrada, quizá excesivamente estática, con uso notable de proyecciones de imágenes, que han sido atractivas, cuando se trataba del Rhin o del Fuego, mientras que eran perfectamente prescindibles las que presentaban difusas imágenes de humanoides. La escenografía es prácticamente un homenaje de Guy Cassier y Enrico

Bagnoli al escultor belga Jef Lambreaux, reproduciendo parcialmente en vitrinas iluminadas, que también sirven de gradas, sus *Les Passions Humaines*, que se puede ver en Bruselas. Esta misma obra sirve como telón final en un bajorrelieve, que habrá sido también el telón inicial en el *Oro del Rhin*. El vestuario de Tim Van Steenbergem sigue la línea de las entregas anteriores y hay una iluminación adecuada por parte de Enrico Bagnoli. En conjunto, es una producción que narra de manera adecuada la trama, con el borrón del *Oro del Rhin*, que ha sido indudablemente lo peor de todo el *Anillo*.

Es obvio que las expectativas, cuando uno viene a Berlín para ver el *Anillo del Nibelungo*, son muy altas y se deben en gran parte a la presencia en el foso de Daniel Barenboim, que es indudablemente uno de los pocos grandes directores wagnerianos de los últimos años. A estas expectativas todavía se podría añadir el hecho de que hace 3 años fue precisamente en el *Ocaso de los Dioses* donde nos ofreció su lectura más brillante. No ha sido así en esta ocasión, aunque hay que decir que hemos asistido a una destacada interpretación de esta última entrega. Una cosa es el resultado

objetivo y otra distinta su comparación con las expectativas, que en el caso de Barenboim son siempre muy altas. Para mi gusto ha sido en el último acto donde nos ha ofrecido lo más brillante de esta última jornada y aquí nada ha quedado por debajo de lo esperado.

Sin embargo, hemos asistido a un primer acto, en el que sus tiempos han estado excesivamente ralentizados para mi gusto, ya que hemos asistido posiblemente al primer acto más largo del que jamás he sido testigo. Su duración ha sido de nada menos que 2 horas y 4 minutos. Baste decir que en el reciente *Ocaso* de Oviedo la duración de este acto fue de 12 minutos menos que aquí y que en la representación de mayor duración a la que me había tocado asistir hasta ahora (*Deutsche Oper* y *Donald Runnicles*) todavía su duración fue de 3 minutos menos que ahora.

La verdad es que después de lo que Daniel Barenboim nos ha ofrecido en *Die Walküre* y en *Siegfried*, esperaba otra grandiosa exhibición musical por su parte. No ha sido así, aunque la brillantez ha estado presente. Intachables, como siempre, la *Staatskapelle* Berlín y el *Staatsoperchor*.

El reparto vocal ofrecía algunas novedades respecto al que vimos hace 3 años en el Teatro Schiller y las novedades han quedado por debajo de lo ofrecido entonces. El resultado vocal ha sido un tanto irregular.

Brünnhilde fue nuevamente interpretada por la soprano sueca Irene Theorin, que volvió a ofrecernos sus virtudes y defectos de tantas veces. Estamos hablando de una soprano dramática, que canta y actúa siempre con gran intensidad y que sería una de las grandes de la historia, sin no fuera por su defecto de siempre, consistente en que sus notas altas son gritadas. Cada uno puede dar a este detalle la importancia que quiera. Reconozco que yo le doy mucha y de ahí que mi gesto se tuerce cada vez que sus gritos llegan a mis oídos. Es un borrón en una estupenda cantante.

Lo mejor del reparto corrió a cargo de tenor austriaco Andreas Schager, que volvió a demostrar que es el gran Siegfried de la actualidad. Su actuación fue redonda de principio a fin. Todo lo resuelve con una insultante facilidad, incluyendo el terrorífico relato que precede a su muerte y en donde he visto naufragar a más de un colega suyo. Fue la suya una actuación para guardar en el recuerdo durante mucho tiempo.

Hagen volvió a ser interpretado por Falk Struckmann y su actuación sigue sin resultarme convincente. Para mi gusto este personaje necesita transmitir maldad y amenaza y eso se consigue con una voz adecuada de puro bajo y no con la de Struckmann, que siempre ha sido un barítono, aunque haya perdido, como ocurre a tantos, sus notas más altas. En más de un pasaje, lo encontré corto en las notas

bajas, aunque es un intérprete adecuado del personaje en escena.

La novedad del reparto respecto del de hace 3 años venía de la pareja de hermanos guibichungos, Guttrune y Gunther. Ella ha sido interpretada por la soprano Anna Samuil, que se me hace ligera para el personaje, aunque la voz corre de forma adecuada, pero prefiero una voz más importante que la suya. Como Gunther estaba el ya veterano Roman Trekel, que se quedó corto en el personaje en términos vocales, con una voz con algunas dificultades para salir con claridad del escenario. Eché en falta a Boaz Daniel, que fue quien lo cantó hace 3 años y quien ha sido, por cierto, quien lo ha cantado hace unos días en Oviedo.

En cambio, me gustó mucho la actuación de la mezzo soprano rusa Ekaterina Gubanova en la parte de Waltraute. La escena de las dos hermanas fue de lo mejor que nos ha ofrecido esta representación, y en ella la Gubanova ha cantado con voz muy adecuada y grandes dosis de expresividad y emoción. Una estupenda actuación la suya. Buena nuevamente la actuación de Jochen Schmeckenbecher en la parte de Alberich, cantando con expresividad su escena con Hagen del arranque del segundo acto. Las 3 Nornas fueron interpretadas por Anna Lapkovskaja, que doblaba también como Flosshilde, Ekaterina Gubanova y Anna Samuil. Lo hicieron muy bien.



Finalmente, Evelin Novak (Woglinde) y Natalia Skrycka (Wellgunde) acompañaban a Anna Lapkovskaja (Flosshilde) en las Hijas del Rhin. La actuación de las 3 fue intachable.

La Staatsoper estaba prácticamente llena. El público dedicó una recepción triunfal a los artistas en los saludos finales, en los que las mayores ovaciones fueron para Daniel Barenboim, La Staatskapelle y Andreas Schager.

La representación comenzó puntualmente y tuvo una duración total de 5 horas y 40 minutos, incluyendo dos intermedios. Duración musical de 4 horas y 31 minutos. Es la más larga a la que he asistido, solo superada por la de Kent Nagano en Munich hace 7 años. Trece minutos de aplausos.

El precio de la localidad más cara era de 212 euros, habiendo butacas de platea desde 147 euros. La localidad más barata costaba 44 euros.

JOSÉ M. IRURZUN



JOKER Y EL CUENTO DEL GRIMAL

Rafael Agustí Martínez-Arcos

Vicepresidente de la Asociación Wagneriana de Madrid

El 4 de octubre de 2019 se estrenó en las salas de cine de todo el mundo la película *Joker* dirigida por Todd Phillips. Dicho estreno se produjo con gran expectación debido fundamentalmente a dos cuestiones muy distintas. En primer lugar, llegaba precedida de una cierta reputación al haber alcanzado el León de Oro a la mejor película en el festival de Venecia, un hecho un tanto sorprendente al pertenecer su protagonista al universo de los cómics, género que viene ocupando los estrenos más taquilleros del año, pero que no suele optar a los premios de los festivales más reputados al ser películas de acción, muy caras de producción y llenas de efectos especiales por ordenador, pero de dudosa calidad fílmica como para competir por alcanzar dichos entorchados. En segundo lugar, el estreno en USA se produjo envuelto en polémica, tildando gran parte de la crítica a la película de potencialmente peligrosa al ser capaz según la misma de inspirar crímenes violentos en mentes no preparadas.

Hay que sumar a esta circunstancia el debate político en USA sobre los asesinatos en masa, el derecho a poseer armas y el recuerdo de la masacre del 2012 en Aurora (Colorado) en una sala de cine donde se estrenaba la película de la saga Batman *El Caballero Oscuro: la leyenda renace*, que dejó la cifra de 12 muertos y 59 heridos.

Joker alcanzó el premio en Venecia porque es una película mucho más realista y humana, que se aleja realmente del género del cómic al que teóricamente representa, o mejor dicho, abre una nueva vía de escape para que este retome un camino mucho más interesante, original y de mayor calidad.

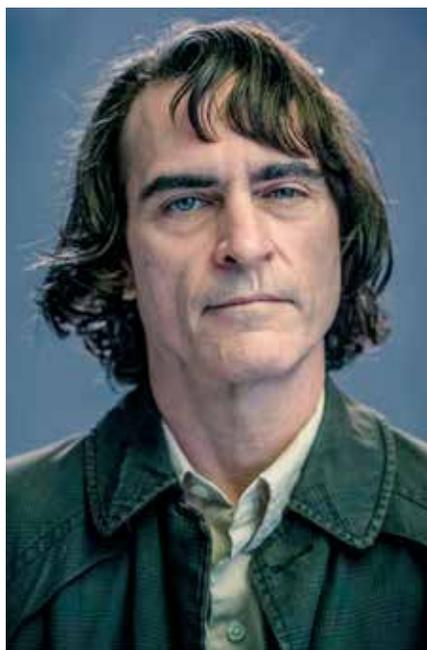
Para entender la peculiaridad dentro de su género hay que trasladarse al origen del proyecto: Todd Phillips a pesar de comenzar su carrera con un documental muy duro sobre el cantante de los Murder Junkies, GG Allin, titulado *Hated*, era un director conocido fundamentalmente por una serie de comedias desenfadadas, *Resacón en las Vegas* y sus secuelas,

que aun estando notablemente dirigidas, no mostraban ni por asomo todas las virtudes que ha podido desarrollar en su última película.

Todd Phillips trabajaba en el proyecto de una historia sobre un asesino en serie, pero, dado el pasado expuesto, no encontraba financiación más que para hacer una película de escaso presupuesto con una productora de cine independiente. Fue entonces cuando se le ocurrió unir su historia con el origen de Joker, uno de los villanos más famosos de los relatos de superhéroes. Así encontró la respuesta positiva de DC Comics, perteneciente a la gigantesca Warner Bros, quienes pusieron a su disposición un presupuesto de 55 millones de dólares, aunque repartiendo el riesgo con otros dos grupos de productoras, sin duda muy agradecidas ahora de la decisión, tras el éxito indudable de recaudación. Es tan solo por la necesidad de financiación por lo que una película tan realista y humanista entra en el género del cómic.

De esta manera Todd Phillips y Scott Silver, coguionista, se pusieron manos a la obra para terminar el guion, que elaboraron, con gran incertidumbre, teniendo en mente como protagonista al excelente actor Joaquín Phoenix, quien, tras algunas reticencias iniciales, finalmente aceptó el proyecto, comenzando el rodaje.

Antes de entrar de lleno en el análisis desde el punto de vista wagneriano, unas pequeñas notas sobre la calidad de *Joker*.



Joaquín Phoenix como Arthur Fleck.

La película tiene innumerables virtudes; quizás la más consensuada es la extraordinaria interpretación que Joaquín Phoenix hace de Arthur Fleck, logrando que el espectador se meta en su piel a través de una desgarradora actuación donde el actor muestra un total dominio de todo su cuerpo, que el director exprime descaradamente en una infinidad de primeros planos desde todos los ángulos posibles, frontales, rotatorios, picados y contrapicados, en un manejo de la cámara, a su vez, magistral, que nos sitúa en la mente del protagonista.

Debido a la intención original del director expuesta anteriormente, al

tratar la conversión de Arthur Fleck en Joker, la cinta recorre el camino desde un tono inicial, lúgubre y realista, hasta el más fantasioso y colorista cuando el personaje se introduce de lleno en el villano de los cómics.

Esta transición se hace reforzada y paralelamente a una fotografía de Lawrence Sher que empieza muy oscura, con ligeros tonos azules que nos sumen de lleno en la tristeza y depresión, y que se va poco a poco coloreando, primero solo con pequeños detalles e iluminaciones más cálidas, hasta que el colorido inunda la pantalla a medida que el Joker va apareciendo. La progresión en este sentido es absolutamente magistral.

De igual manera, la banda sonora original de gran calidad a cargo de Hildur Guðnadóttir, acompaña la creciente tensión visual con una escalada de la tensión sonora, lograda gracias a un continuo crescendo que comienza con unas cuerdas muy sugerentes y enigmáticas que aumentan en sonoridad con la introducción paulatina de otras familias de instrumentos, hasta llegar al clímax con la presencia de los metales.

La banda sonora está, asimismo, acompañada de canciones clásicas muy pertinentes, estableciendo una perfecta relación entre las letras y significados de las canciones con el contexto de la película en el momento en que aparecen.

Hay por tanto cuatro transformaciones que viajan paralelamente: el viaje que se produce en el interior de la mente del protagonista, el tono de la película del realismo hacia el cómic, la iluminación y la fotografía a cada impulso más coloristas, y la banda sonora en permanente aumento de tensión.

Vamos a continuar con detalles concretos de la película, al tiempo que mostramos los paralelismos con la última obra de Wagner, *Parsifal*, y con la leyenda medieval que le da origen.

Spoiler. Para quienes, a estas alturas, no hayan visto la película siempre existe la posibilidad de parar aquí y retomar el artículo después de hacerlo.

Wagner, Joker y El Cuento del Grial

Han sido probados en innumerables ocasiones, especialmente en cursos y ponencias universitarias, la repercusión e influencia de los mitos medievales en la cultura occidental moderna. Probablemente, muchos autores contemporáneos, como puede ser el caso de Todd Phillips, no hayan reparado en el mito del Grial, y ni tan siquiera lo conozcan en profundidad, pero creo que es palpable que estas leyendas están tan impregnadas en nuestro subconsciente, que no hace falta invocarlas expresamente para recaer en ellas.

En su esencia, eliminando contextos y matices, un número muy elevado de obras contemporáneas de todas las artes conocidas, y, por ende, de argumentos cinematográficos, resultan sencillos de enlazar con las leyendas medievales y, particularmente en el caso de Wagner, con sus tres últimas obras, *Tristán e Isolda*, *El Anillo del Nibelungo* y *Parsifal*.

Un ejemplo muy evidente es el de *La Guerra de las Galaxias*, cuyo creador, George Lucas, según relató él mismo, una vez realizado el primer borrador del guion, leyó el libro de mitología medieval de Joseph Campbell *The Hero with a thousand faces*, quedando tan sorprendido de la cantidad de similitudes existentes, que lo rehízo de una forma más sólida, incidiendo con mayor profundidad las fuentes medievales que había utilizado inconscientemente en su primera redacción.

En el caso anterior los paralelismos son muy claros, directos e intencionados, pero vamos ya con la relación entre *Joker* y *Parsifal*, obra con multitud de interpretaciones cuyo significado ha sido debatido intensamente desde su estreno en Bayreuth, y con el análisis de los paralelismos con las Leyendas Medievales, Wagner y *El Cuento del Grial*, no tanto para establecer una correspondencia directa, sino más bien como puro entretenimiento que nos haga meditar sobre ambas obras y sus respectivos significados.

Reflexión sobre el significado: Crítica social

En su escrito de 1 de noviembre de 1882 en Venecia, Richard Wagner comentaba el estreno de *Parsifal* en Bayreuth:

«A no otra cosa debía también el *Parsifal* su creación y composición, sino a esta huida ante este mismo mundo. ¿Quién durante toda su vida puede con sentidos abiertos y corazón libre dirigir sus miradas a este mundo lleno del robo y del asesinato organizado y legalizado por la mentira, el embuste y la hipocresía, sin desviarlos de él de tiempo en tiempo, con horrible repugnancia?».

Este pensamiento otorga a *Parsifal* un significado de crítica social, así como a Bayreuth y su Festival como lugares donde recurrir para alejarse del mundanal ruido y reflexionar. Wagner había insistido mucho en que su Festival debía celebrarse lejos de las ciudades para que los asistentes pudieran tener una visión elevada sobre el mundo al que criticaba, heridos en la sensibilidad por el arte sublime de sus obras.

Joker tiene también múltiples significados, pero, esencialmente, es una crítica social plasmada en una película que invita a la introspección sobre dónde nos conduce el camino que hemos tomado en el mundo occidental, en el que las personas más débiles y desvalidas son pisoteadas sin importar a nadie.

La diferencia en el enfoque es que Wagner nos invita a hacerlo desde arriba, desde la sensibilidad herida por el sobrecogimiento espiritual experimentado en una representación de *Parsifal* en Bayreuth, mientras que Todd Phillips, menos ambicioso, quiere ponernos directamente en la piel del desvalido para que sintamos los pisoteos que recibe en nuestras propias entrañas.

En la escenografía de la ciudad de Gotham City, inspirada en el Nueva York en los años 80, se plasma toda esa crisis social metafóricamente a través de una huelga de basureros, retransmitida incesantemente por la radio, que emponzoña la ciudad con toneladas de basura por calles y esquinas, generando la proliferación de ratas gigantes. Una escenografía que bien podría trasladarse a un *Parsifal* en clave económica de la época actual, pudiendo servir de escenario al arranque del Tercer Acto antes del Florecimiento del Viernes Santo.

Viaje en el interior de la mente

El mito del Grial surge, sin poderse datar exactamente, a finales del siglo XII en la novela de Chrétien de Troyes *Perceval o el cuento del Grial*. En esta obra la palabra Grial que, procedente de «Grael», en francés antiguo, significaba bandeja o plato hondo, se utiliza por primera vez con un sentido mágico. Más tarde, Robert de Boron convirtió este objeto en el Cáliz de la Última Cena, utilizado por José de



Hermann Hendrich. *El caballero Parsifal*.

Arimatea para recoger la sangre de Cristo durante su crucifixión.

El *Cuento del Grial* y sus continuaciones son novelas de caballerías que, de forma didáctica, nos muestran los usos y costumbres del buen caballero, con el fin de sensibilizar al lector-oyente de la época e impulsarle a acudir a las Cruzadas, tal como pretendía Felipe de Flandes, noble promotor de la obra de Chrétien.

El mito del Grial y la anhelada búsqueda del objeto mágico por los caballeros medievales a través de los lugares más recónditos del mundo, no es otra cosa que una grandiosa simbología de búsqueda interior, de realización individual, del hallazgo de un estado de espiritualidad superior

que otorga la sabiduría y que ofrece como recompensa práctica el amor por compasión.

Por este motivo *Parsifal* es, ante todo, un viaje que se lleva a cabo en el interior de la mente, partiendo de la inocencia inicial del loco puro que, tras un largo y tortuoso tránsito, se convierte en el sabio por compasión. Ahora bien, esta conversión no le llega en cualquier momento, sino tan solo cuando tiene la capacidad de comprensión, alcanzada a través del sentir del sufrimiento ajeno. Inicialmente, solo los acontecimientos externos hieren la sensibilidad de Parsifal, hasta que, asumiendo el sufrimiento de Kundry, logra comprender a través del propio sentir. El punto culminante de esta transformación en el festival escénico es el fragmento del segundo acto cantado por Parsifal, cuando, tras recibir el beso de Kundry, percibe, en lugar de un impulso de pasión, todo el sufrimiento de una vida condenada al pecado: *Amfortas! Die Wunde!*

De la misma manera, *Joker* es un viaje en el interior de la mente recorrido por un loco puro, aunque con un destino final tristemente inverso. El loco puro es, en este caso, un ser humano enfermo y pisoteado por la sociedad, que vive dedicado a su mísero trabajo para poder cuidar compasivamente de su madre. Su mente y su espíritu están aprisionados por los medicamentos prescritos para sus desórdenes neurológicos. Cuan-

do el sistema le deniega el acceso a las drogas abotargantes, los acontecimientos de injusticia que presencia y sufre sobre su propia persona y sobre otros seres indefensos actúan como catalizadores de la emancipación de su verdadero yo. Así llega el momento trascendental de su transformación, mediante los asesinatos en el metro y la posterior danza ritual en los servicios públicos, donde Arthur Fleck comienza a liberar su alma escondida.

Los medicamentos son, asimismo, un elemento crucial en el ser intrínseco del personaje de Amfortas, medicamentos incapaces de mitigar un dolor incurable, el del arrepentimiento.

Sueño o realidad

En la novela de Chrétien de Troyes, el capítulo del castillo del Grial, aparecido repentinamente en su camino, se cierra con la abrupta salida de Percival, cuando se levanta el puente que casi terminaba de recorrer a caballo. Al querer comunicarse con los habitantes del castillo, nadie le responde y, más tarde, cuando quiere retornar a él, no encuentra ni rastro. La novela siembra la duda sobre si todos los episodios mágicos vividos en el castillo son reales o fruto de la imaginación.

Wagner, en los preparativos escénicos del estreno de *Parsifal*, puso gran esfuerzo e interés en que el espectador percibiese que lo vivido en

la Sala del Grial era una experiencia fantástica, en parte onírica y alejada de la realidad, mediante la utilización de una maquinaria específicamente construida con el fin de representar la Sala del Grial e introducir en ella a Gunermanz y Parsifal muy paulatinamente, haciendo de su lenta marcha un camino hacia un lugar mágico donde el tiempo y el espacio se confunden, tal como se indica en el propio libreto.

En *Joker* son varios los episodios en los que resulta confuso dilucidar, *a priori*, si han ocurrido en la realidad o solo en la mente de Arthur Fleck.

Algunos de ellos se resuelven en el propio montaje de la película, que los revela ostensiblemente como imaginarios. Concretamente, la trama de la relación sentimental con su vecina se visualiza en momentos determinados como de pareja, posteriormente las mismas imágenes se observan solo con Arthur, con un subrayado quizás innecesario, plasmándose que se trata solo del deseo de tal relación que emana de la mente de Arthur.

También es evidentemente imaginada, aunque no se manifieste expresamente en el film, se sugiere inteligentemente, la primera aparición televisiva de Arthur Fleck acudiendo como público en la emisión del programa presentado por el personaje que interpreta Robert De Niro, con el que igualmente establece un víncu-

lo afectivo, tal como desarrollaremos más adelante.

De manera, me parece, nada casual, son estos episodios fantaseados de los que Arthur es, pese a las circunstancias coexistentes, en cierto modo feliz, los que muestran a su vez al Arthur más cuerdo.

Sin embargo, el director plantea otros supuestos en los que deja abierta la controversia sobre si suceden o no en realidad, o sobre las posibles alternativas a sus desenlaces: hay quienes apuestan indudablemente por el asesinato de la vecina (personalmente, yo no lo creo), o quienes apuntan que la escena final significa que todo se ha forjado en la mente de Arthur Fleck.

A este respecto, la intriga más intencionadamente confusa y abierta en la película es la referente a la filiación de Arthur, que nos instala en la duda de si fue adoptado por su madre, según consta en los formularios del psiquiátrico, o si, por el contrario, es hijo ilegítimo de Thomas Wayne, quien habría amañado la documentación legal con la aquiescencia de la desequilibrada y obsesivamente enamorada madre, a cambio de promesas y de una fotografía dedicada.

A preguntas de la prensa, el director ha manifestado que cualquier interpretación puede ser válida, puesto que, por su parte, se ha limitado a exponer *opciones concretas*, en lugar de hechos concretos.

Relación Paterno-Materno filial

Wagner mostró especial preocupación por las relaciones entre padres e hijos.

Es patente la duda que podría haber albergado sobre si su verdadero padre fue Ludwig Geyer, pareja de su madre tras la muerte de Carl Friedrich Wagner (seis meses antes del nacimiento de Richard), y con quien, según se dice, esta habría mantenido relaciones previas al fallecimiento de su marido. Sea como fuere y, aunque Cosima en su diario negaba tales dudas, Ludwig Geyer ejerció de hecho como figura paterna para el insigne compositor.

Lo que es incuestionable es que se trata de un tema recurrente en la obra de Wagner y, concretamente, en *Parsifal*, Gamuret fue el Padre al que el hijo nunca conoció, puesto que, tras la boda con su madre, Herzelaide, el caballero partió a las Cruzadas, muriendo en batalla en la ciudad de Bagdad.

Arthur Fleck no conoce la identidad de su padre y echa en falta imperiosamente la figura paterna.

Al principio de la película vemos cómo reemplaza en su mente esa figura paterna con el presentador de televisión de un programa de variedades interpretado por Robert de Niro, quien, durante una primera emisión a la que «imaginariamente» acude Arthur, le hace destacar por

encima de los demás, abrazándolo muy afectuosamente y expresando ante todos el orgullo que sentiría ante un hijo como él.

En la «segunda vuelta» de Arthur al plató, esta vez real, y constatada de la podredumbre moral de su referente paterno, lo asesina, para poder así, liberado, completar su transformación y convertirse en su verdadero yo de una manera muy freudiana.

En un determinado momento central de la película, motivado por una confesión arrancada a su madre tras un compulsivo envío de cartas por parte de esta, Arthur se convence de que su padre es Thomas Wayne y, buscándolo con ánimo de conocerlo, se topa con una violenta reacción a través de la que se entera de que su madre lo adoptó, además de mantener peligrosos comportamientos desequilibrados. Arthur no toma represalias contra él.

En una tercera fase, a raíz de la información proporcionada por Thomas Wayne, Arthur acude al hospital psiquiátrico, constatando en los documentos, sustraídos, no solo su filiación como hijo adoptado por parte su madre, sino también las agresiones sufridas en su persona por parte de las parejas de esta que habrían derivado en las graves lesiones neurológicas, psíquicas y físicas causadas.

Una madre por la que se había sacrificado toda la vida, cuidándola abnegadamente, no solo no es su madre, sino de que habría permitido impunemente los abusos sexuales y agresiones de sus parejas, origen de su discapacidad actual. Esta brutal averiguación hace que se encamine al hospital y la estrangule en una escena de una fuerza y tensión realmente impactantes.

Aunque todo lo anterior podría ser mentira, como sugiere la foto dedicada por Wayne que Arthur encuentra posteriormente y que arroja con desprecio. Ya no había vuelta atrás.



Arthur Fleck y su madre.

También la leyenda culpa a Perceval de la muerte de Herzelaide, desesperada por la despedida de su hijo, que parte e, insensiblemente, la abandona. Este suceso, que no quiere admitir, supone para él un trauma tal que ante la evocación de Kundry, que le trae los recuerdos de su madre muerta, se echa, según el libreto, sobre su cuello.

Asimismo, Kundry, representante del todo lo femenino, es presentada en el segundo acto ante Parsifal con el motivo musical de su madre, Herzelaide, creando en él una gran confusión.



Representación de la muerte de Herzelaide en la producción de Stefan Herheim durante el prelude de *Parsifal*.

La risa

Otro elemento común en las dos obras es la aparición de la risa desligada de motivaciones alegres.

En el caso de Arthur, la risa es un trastorno neurológico posiblemente derivado de las lesiones craneales provocadas por los abusos. Se trata

de una agobiante enfermedad (síndrome de afecto pseudobulbar), en la que la risa se manifiesta, incontrolable, ante un episodio de angustia.

Como angustiosa es la risa de Kundry en su conversación con Klingsor, en la que refiere su dominación sobre los hombres por su sensualidad, cuando realmente es ella la dominada, condena que amarga su existencia. Es la risa lamentable de un alma dolorida, sometida por el poder mágico del pecado.

Según el director de la película, hay tres tipos de risa en Arthur Fleck: la primera debida al trastorno neurológico; la segunda la fuerza intencionadamente Arthur para ser admitido socialmente, aunque es incapaz de exteriorizarla en el momento adecuado, como ocurre cuando asiste como espectador al club de monólogos; y la tercera es la real, que tan solo aparece en la película una vez, cuando Arthur piensa en la imagen de los padres de Batman muertos junto a él de niño. Escena que, por otra parte, él no había visto, pudiendo apoyar la teoría del todo inventado, aunque también podría suceder que se lo imaginase tras la escucha del suceso en las noticias... Cada uno puede realizar sus propias interpretaciones.

Simbología

El libro de Perceval o Cuento del Grial está escrito a finales del siglo XII en una época en la que predominaba el pensamiento simbólico, pues la mayor parte de la gente no sabía leer, pero sí comprendía los símbolos. De ahí la importancia de las figuras representadas en los escudos y estandartes que proyectaban la imagen que las familias de la nobleza querían mostrar de sí mismas. Wagner recibe toda la riqueza simbólica proveniente de las leyendas que conforman el mito y la expone en su obra con infinidad de matices, basada en elementos concretos y narrativos.

El Grial es el objeto símbolo más importante, catalizador de la transformación. En un momento del pasaje del segundo acto, «Amfortas! Die Wunde!», Parsifal ve el Grial. Desde un punto de vista escenográfico no importa qué objeto represente lo que «ve», pues no se trata de algo concreto, sino de un elemento transformador que le otorga la comprensión.



Arthur Fleck riéndose angustiado en la escena del metro antes de los primeros homicidios.

Mis ojos se detienen ante el Cáliz
 [Redentor,
 Donde la sagrada sangre
 [resplandece;
 el placer de la Redención, la divina
 mansedumbre,
 hacen estremecer a todas las al-
 mas;
 solo aquí, en mi corazón, el dolor
 [persistirá.
 Ahora comprendo el lamento del
 [Salvador.

En *Joker* hay también un elemento simbólico catalizador y transformador, la pistola. Desde el momento en que su colega payaso le provee de un revólver para su autodefensa, Arthur Fleck ve la vida con otros ojos. Aunque receloso en un principio, siente por el objeto una especial atracción: juega y baila con él, alardea ante su vecina. Cuando se le dispara, cae en la cuenta de lo que tiene entre manos, y aun así, lo utilizará sin reservas con los tres odiosos *yuppies* en el metro, en los dos primeros casos en defensa propia, en el tercero de forma vengativa. Será un punto de no retorno.

Hay otro símbolo narrativo transformador en *Parsifal*: el momento en el que este mata a un cisne en el bosque sagrado disparándolo con su arco. Cuando Gunermanz le relata con maestría poética lo injusto de su fechoría, Parsifal comprende emocionado el crimen cometido y, rompiendo el arco, pone fin a su adoles-



Rogelio de Egusquiza. Parsifal en el momento de la visión del Grial.

encia inconsciente. Al matar el cisne mata su niñez. Simbólicamente este acto es el inicio hacia su madurez y el destino final de la sabiduría.

De forma similar narrativamente, en *Joker* las escaleras cercanas a su casa y la forma de afrontarlas suponen una simbología sobre el estado de Arthur Fleck en su proceso transformador en *Joker*. En un principio, con una tenue iluminación, las sube agotado, encorvado, lentamente, con gran esfuerzo. Sin embargo, cuando se dirige al programa vestido de *Joker*, próximo a completar su metamorfosis, baja las escaleras bailando ágilmente la animosa música de «Rock and Roll parte segunda» de Gary Glitter. Las escaleras están ilu-



El símbolo de la escalera en *Joker*.

minadas de forma mucho más viva resaltando de forma notable los colores de su vestimenta y maquillaje.

Desconozco si es intencionada o casual la relación entre los abusos sufridos por Arthur Fleck en su infancia y el tema musical de Gary Glitter, condenado y encarcelado por posesión de pornografía infantil, debido a lo cual la

canción fue retirada de todos los recintos deportivos, como los de la NBA, en los que sonaba de forma recurrente.

Liderazgo

En toda crisis social es anhelada la persona capaz de encauzar la situación. En la situación de crisis que atraviesan los Caballeros del Grial es

larga y ansiosamente esperado aquel nuevo elegido que pueda relevar a Amfortas, incapacitado para el liderazgo. En este aspecto profundizaba la producción de *Parsifal* de Claus Guth que se pudo ver en el Real y, años antes, en el Liceu, que establecía la acción en Alemania en tiempos posteriores a la Primera Guerra Mundial. No se podía obviar la inquietud que suponía ver en escena la llegada de un nuevo líder militar en aquellos años en Alemania.

En la película, el amplio estrato social oprimido y dominado por los ricos, comienza a considerar al todavía enigmático payaso que se convertirá en Joker, como el líder de la ansiada revolución, una vez conocidos los asesinatos de los tres trabajadores de la empresa de Thomas Wayne, que son considerados elementos a eliminar. En este caso, es una elevación al liderazgo completamente inconsciente, porque Arthur Fleck ni lo busca, ni lo pretende, pero le viene dada. Tras asesinar en el plató al presentador-padre, es liberado de su captura por una ambulancia que choca intencionadamente con el coche patrulla; Arthur Fleck parece muerto en el capó del coche, pero revive, renaciendo en una nueva encarnación, y, en el clímax musical, se pinta la sonrisa de Joker con sus dedos ensangrentados. La transformación se ha completado y es ensalzado como líder por la multitud enfervorecida, en una escena de una fuerza colosal.



Klaus Florian Vogt en la producción de *Parsifal* de Claus Guth.

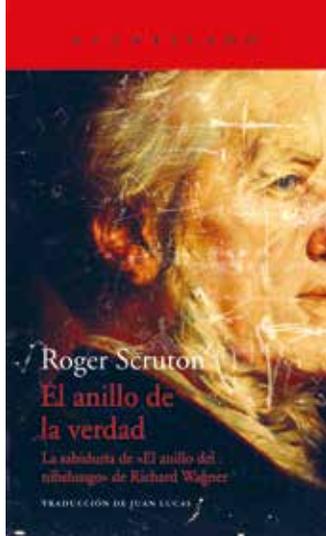
Conclusión

Los paralelismos que hemos presentado pueden ser casualidades, fruto de una investigación consciente, o más probablemente, la simple consecuencia de la influencia de las leyendas medievales en la creación artística actual. «Todo está en los libros» se dice, y se podría añadir «Y todo estaba ya esencialmente en las leyendas medievales».

Hemos querido plasmar el influjo del *Cuento del Grial*, crisol de la cultura clásica, las leyendas célticas y el cristianismo, en el que se funden los que sin duda son los cimientos de la cultura occidental, que a través de siglos han impregnado incesantemente nuestro subconsciente desde los primeros libros infantiles hasta la última película que hemos visto, en este caso... *JOKER*.

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

Vicepresidente de la Asociación Wagneriana de Madrid



EL ANILLO DE LA VERDAD

La sabiduría de *El anillo del nibelungo*
de Richard Wagner

Roger Scruton

Traducción de Juan Lucas

Acantilado, 2019, 528 págs.

José Luis Varea

Acaba de aparecer en el mercado editorial español una obra fundamental para analizar y comprender en profundidad *El Anillo del Nibelungo*, sin duda la mayor obra musical de todos los tiempos. Su lectura resulta imprescindible para los amantes de la obra de Wagner y, en concreto, de la *Tetralogía*.

Su autor, el profesor Roger Scruton, es un prestigioso filósofo y escritor que ha publicado más de cuarenta ensayos sobre arte, arquitectura, música y estética. La traducción de Juan Lucas es un prodigio de claridad, precisión y exactitud. Es un texto que parece escrito directamente en castellano.

Después de una introducción que sitúa a Wagner y su obra en el contexto social, político y cultural en que vivió, el autor realiza una amplísima exposición argumental de las cuatro óperas que componen el *Anillo*. En ella examina los conceptos dramáticos y musicales, a la vez que va des-

granando la filosofía y el simbolismo que subyace en todo el ciclo.

La parte central del libro se dedica a analizar y explicar con claridad cómo funciona la música del *Anillo*, de acuerdo con el propósito artístico del compositor: convertir la música en drama. A continuación, el autor realiza un estudio exhaustivo y clarificador de los personajes y objetos relevantes del ciclo, empezando, como es natural, por el central: Wotan. De este modo, nos ayuda a comprender los significados simbólicos de cada uno de ellos. El conflicto entre el amor y el poder, subyacente en toda la obra, merece un análisis muy lúcido, que ayuda a una mejor comprensión del Anillo.

En la parte final, de gran interés, se ofrecen la mayoría de motivos conductores o *leitmotive* del *Anillo* que, según la investigación personal del autor llegan nada menos que a 186, con su partitura y explicación.

JOSÉ LUIS VAREAS



LAS RELACIONES ENTRE ÓPERA Y CINE

ÓPERA EN PANTALLA DEL CINE AL *STREAMING*

**Jaime Radigales
Isabel Villanueva Benito**

Cátedra, Signo e Imagen, 2019, 336 págs.

José Luis Varea

Se trata de un estudio serio, riguroso, exhaustivo y, sin embargo, ameno, sobre las relaciones entre los medios audiovisuales y la ópera. En una extensa introducción de 19 páginas, de carácter más bien teórico, los autores analizan la relación entre los medios audiovisuales y la ópera. Gracias al trabajo mecánico y humano, la ópera y la creación audiovisual involucran de forma similar al espectador en el mundo de las emociones y despiertan en él la capacidad de conectar con sus propias experiencias personales. Los autores presentan ordenadamente los principios comunes entre la ópera y los medios audiovisuales, de acuerdo con las categorías de creación, producción y consumo de las artes.

El libro se divide en dos partes claramente diferenciadas, que ejemplifican las ideas expuestas en la intro-

ducción: «La ópera en el cine» y «La ópera en las otras pantallas».

En la primera parte, se realiza un recorrido cronológico y temático, a través de toda la historia del cine, empezando por la aportación de la ópera en los primeros pasos del cine mudo. En efecto, desde 1900 se documentan varias películas de trasfondo operístico, como las adaptaciones del mito de Fausto realizadas por Georges Méliès, sobre las obras de Berlioz y de Gounod.

En los capítulos siguientes, se abordan los parámetros según los cuales se utiliza la ópera con finalidades narrativas, ilustrativas o meramente diegéticas, es decir, mostrando el objeto sonoro en pantalla. Se analizan películas en las que el marco operístico sirve para presentar secuencias musicales o para sustentarlas desde el punto de vista narrativo. Un buen

ejemplo de ello, entre muchos otros que se ofrecen, es *Una noche en la ópera*, en la que los hermanos Marx desmenuzan y machacan el mundo de la ópera con su irreverente humor.

Uno de los capítulos se dedica a repasar las biografías filmicas, los llamados *biopics*, con algunos de los títulos más representativos: *El gran Caruso*, *Callas forever*, *Farinelli*, *Gayarre* y *Romanza final* (también sobre el tenor navarro).

En otro capítulo, los autores analizan cronológicamente las numerosas versiones fílicas que ha tenido la ópera *Carmen*, de Bizet, con especial incidencia en *Carmen Jones*, de Otto Preminger, de la que ofrecen un detallado estudio.

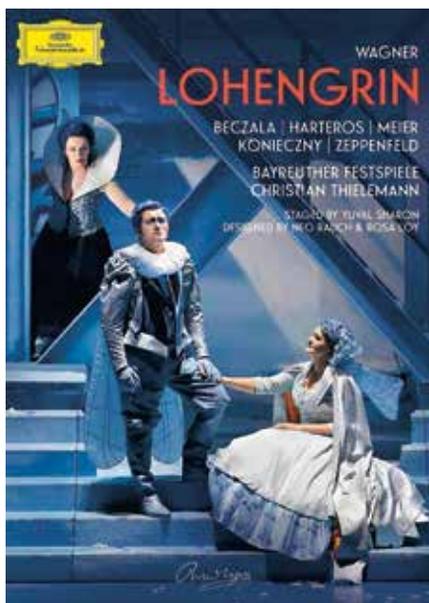
El capítulo, a nuestro juicio, más interesante es el dedicado a tres compositores operísticos en el cine: Puccini, Mozart y Wagner. De los dos primeros se nos ofrecen varios análisis filmicos, para centrarse más ampliamente en Wagner. En efecto, la música wagneriana ha servido de fondo sonoro a lo largo de la historia del cine. Se nos recuerda y analiza un gran número de películas que han utilizado temas wagnerianos para ilustrar determinadas escenas. También se estudian los diversos *biopics* sobre la apasionante vida de Wagner, desde el film alemán mudo *Richard Wagner* (Carl Froelich, 1912) hasta la serie televisa de nueve horas *Wagner* (Tony Palmer, 1983), pasando por *Fuego mágico* (Wilhelm Dieterle, 1959) o *Ludwig* (Visconti, 1973).

El último capítulo de la primera parte está dedicado a la ópera filmada, con variados modelos analizados en profundidad, entre los que destacan tres: *La flauta mágica* (Ingmar Bergman, 1974), *Don Giovanni* (Joseph Losey, 1979) y *Parsifal* (Syberberg, 1982).

La segunda parte del libro es radicalmente diferente y se centra en la evolución de las grabaciones de óperas, desde las primeras retransmisiones televisas hasta el *streaming*. En la actualidad, los nuevos medios digitales en alta definición (HD, 4K) facilitan otros modos de visionar las óperas, tanto en las salas de cine como a través de los DVD o Blu-Ray, o mediante los canales de pago bajo demanda o gratuitos (Youtube, por ejemplo). Toda esta nueva reformulación de la experiencia en vivo del espectáculo operístico es estudiada por los autores a través de múltiples ejemplos y referencias que, sin duda, suscitarán el interés del lector en su afán por ponerse al día.

El libro se complementa con una extensa bibliografía, así como con un índice de óperas y otro de películas y contiene nada menos que 240 notas aclaratorias y amplificadoras a pie de página. Los autores sustentan sus opiniones en citas bibliográficas que a veces dificultan la lectura continua de un párrafo, al estar situadas entre paréntesis en el mismo texto, en vez de colocarlas como notas al pie.

JOSÉ LUIS VAREA



MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DE 2019

LOHENGRIN

Yuval Sharon / Christiann Thielemann,
Festival de Bayreuth, 2018
2 DVD – 1 BR, Deutsche Grammophon

Lucas Irom

Traducción del post publicado en
Classiquenews.com
el 3 de julio de 2019

Los cenáculos líricos y mediáticos más restringidos (y supuestamente «entendidos») recibieron con expectación esta producción de Bayreuth, que inauguraba una nueva puesta en escena de *Lohengrin*, el caballero celeste que desciende de lo alto para salvar a la indigna humanidad... Por si fuera poco, el papel protagonista iba a ser representado por Robert Alagna en julio de 2018. Pero repentinamente, el francés abandonó y fue Piotr Beczala quien aceptó el desafío, casi *in extremis*. En una realización bastante aseada, incluso... globalmente convincente para algunos.

Sobre todo porque la producción es bastante audaz y contraria a la idealización fantástica que caracteriza al héroe mesiánico: Yuval Sharon destruye aquí el mito del caballero, sin

cisne, y lo convierte en un antihéroe, indeciso e inestable. Peor aún, revestido de una glacial indiferencia ante los deseos de la princesa de Brabante, Elsa, cuya autoridad está amenazada por la oscura pareja de Telramund y Ortrud. Hay incluso sadismo en el hecho de que el caballero liberador y protector se convierta en una especie de verdugo, que desea hacer pagar a la ingenua Elsa por plantear la pregunta prohibida (desvelando de un golpe su estupidez y su falta de confianza): en el tercer acto, Lohengrin no tiene nada de esposo amante y comprensivo para la joven y estúpida «oca».

Ciertamente, el momento y la actualidad pasan por un movimiento de protección hacia las mujeres y contra el acoso profesional (#MeToo)... De ahí las escenas en segundo plano

de suplicios infligidos a las mujeres; demasiado oportunista, la puesta en escena ha pecado de querer, a toda costa, hacer coincidir la trama del libreto con esta especie de vergüenza internacional. La ecuación entre actualidad y ópera habría podido resolverse mejor, tanto en finura como en referencias dominantes: véase la presencia de la central eléctrica, cuanto menos incongruente. Igualmente, ¿qué sentido se da a la aparición de alitas en la espalda de los personajes, que finalmente gana Lohengrin al término de su combate vencedor contra Telramund?

Bajo la batuta, siempre activa y personalísima de Christian Thielemann (cuyo teutonismo casa bien con el tinte neogótico del Wagner romántico), damos la bienvenida al lenguaje bien contrastado de la orquesta, cambiante en función de las distintas escenas.

El tenor polaco Piotr Beczala, que había venido a salvar los muebles, asume este papel en Bayreuth (lo había cantado ya en Dresde): a pesar de algunos agudos, a veces mal resueltos, tensos e imprecisos, el cantante sedujo como Lohengrin, y quiere seguir los pasos del triunfador actual en Bayreuth, Klaus Florian Vogt, pero carece de la maestría natural del alemán. Frente a su angelismo vocal (a pesar del «sadismo» deseado por el director de escena), la Elsa de Anja Harteros suena un tanto opaca, revelando a duras penas el poder de sus aptitudes reales para

matizar su personaje (un pelele manipulado por Ortrud).

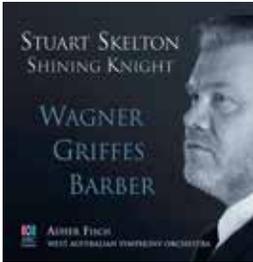
La producción de este *Lohengrin* de 2018 se beneficia también de la presencia de la mezzo noble, seria, turbadora y deslumbrante que es la inmensa Waltraud Meier (que ha cantado todos los grandes papeles femeninos de Wagner, desde Ortrud hasta Isolde). Su regreso a Bayreuth, donde no había cantado desde 1983 (una Kundry antológica en *Parsifal*), afirma su carisma vocal y, sobre todo, una presencia dramática que enfatiza el arte de la actriz trágica, un animal escénico que otorga a cada oponente la fuerza y la tensión necesarias. Los recursos son reducidos porque está al final de su carrera, pero esa entonación, esa inteligencia dramática, son capaces de hacer brillar el teatro wagneriano. La misma autoridad y evidencia musicales podemos otorgar al rey Heinrich de Georg Zeppenfeld, quien desde hace unos años se ha convertido en un asiduo de Bayreuth.

Felicitemos, finalmente, al coro dirigido por Eberhard Friedrich, que resalta por su plasticidad y su compromiso: un modelo que en cada ópera constituye un pilar que garantiza el éxito escénico.

A pesar de las incoherencias de la puesta en escena, la solidez del elenco vocal salva esta nueva producción de *Lohengrin*: el cuarteto principal es casi ejemplar.

LUCAS IROM

NOVEDADES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS



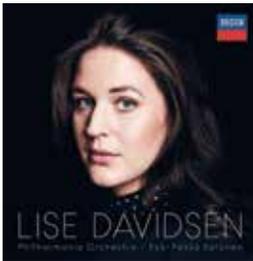
WAGNER: *Wessendonk Lieder* y fragmentos de *Rienzi*, *Lohengrin*, *Die Walküre* y *Parsifal*.

Stuart Skelton, tenor.

West Australian Symphony Orchestra.

Director: Asher Fisch.

ABC 481 7219 (1 CD). 2019.



WAGNER: Fragmentos de *Tannhäuser*
**RICHARD STRAUSS: Aria de *Ariadne auf Naxos*,
Seis Lieder y *Cuatro últimos Lieder*.**

Lise Davidsen, soprano.

Philharmonia Orchestra Director: Esa-Pekka Salonen

DECCA 4834883 (1 CD). 2019.



WAGNER: *Siegfried*

**Simon O'Neill, Gerhard Siegel, Iain Paterson, Martin Winkler,
Clive Bayley, Malin Christensson, Anna Larsson, Rachel Nicholls.**

Orquesta Hallé.

Director: Mark Elder.

HALLÉ CDHLD7551 (4 CD). 2019.

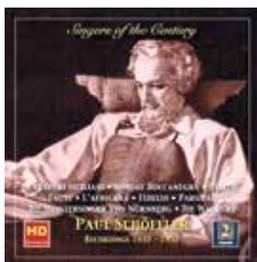


WAGNER: *Preludio de Parsifal* y *Siegfried Idyll*.
BRUCKNER: Sinfonías núms. 6 y 9.

Gewandhausorchester.

Director: Andris Nelsons.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 4836659 (2 CD). 2019.



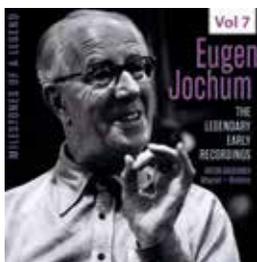
WAGNER: Fragmentos de Parsifal, Die Meistersinger von Nürnberg y Die Walküre.

Paul Schöffler, barítono (Grabaciones de 1930 a 1957).

Vienna State Opera Orchestra.

Director: Felix Prohaska.

JUBE1468 (1 CD), Remasterizado 2019.



WAGNER: Música orquestal de Lohengrin, Tristan und Isolde y Tannhäuser.

Las primeras grabaciones legendarias.

Bayreuth Festival Orchestra - Berliner Philharmoniker

Director: Eugen Jochum.

MILESTONES 285646 (10 DVD). Remasterizado 2019.



WAGNER: Tristan und Isolde (1966)

Wolfgang Windgassen, Matti Talvela, Birgit Nilsson, Eberhard Wachter, Claude Heater, Christa Ludwig, Erwin Wohlfahrt.

Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele.

Director: Karl Böhm.

DG 4837394 (3CD + 1 BR Audio). Remasterizado 2019.



WAGNER: Música orquestal de Tannhäuser, Der Ring des Nibelungen, Rienzi, Lohengrin, Der fliegende Holländer, Tristan und Isolde, Parsifal y Meistersinger.

Grabaciones de 1991 y 1995.

The MET Orchestra

Director: James Levine.

DG ELQ4840636 (1 DVD). Remasterizado 2019.



WAGNER: Siegfried, acto III (extractos)

Lise Lindstrom (soprano) y Stefan Vinke (tenor).

Deutsche Radio Philharmonie

Director: Pietari Inkinen.

SWR Music SWR19078CD (1 CD). 2019.



ENTRE BASTIDORES

Anécdotas en torno a Wagner y el Festival de Bayreuth

El Catecismo infantil de los Wagner

Las navidades siempre fueron muy especiales para los Wagner, ya que Cosima había nacido en la Nochebuena de 1837, si bien solía celebrar su cumpleaños el 25. Para la Navidad de 1873, ya en Bayreuth, Wagner compuso a escondidas su «Kinder-Katechismus» («Catecismo infantil»), WWV 106, como regalo sorpresa a su esposa. El propio compositor interpretó la obra al piano mientras Cosima no podía contener la emoción al ver cómo todos sus hijos, incluido el pequeño Fidi, cantaban la obra a los pies de su cama

La trompeta de Bruckner

Anton Bruckner visitó en cierta ocasión a Wagner en Bayreuth, tras una cura de aguas en un balneario cercano. Al saberlo, el de Leipzig le espetó: «Beba cerveza, hombre, esto sí que es salud y no esas porquerías termales». En una visita posterior, y tras una velada en la que la bebida de cebada no dejó de fluir entre ambos, Bruckner le preguntó a Wagner cuál de sus sinfonías, segunda o ter-

cera, le gustaba más, para dedicársela. Tras la resaca cervecera, ya lejos de Bayreuth, Anton no recordaba cuál de las dos había elegido: «Aquella cuya melodía inicia la trompeta?», le escribió por carta, a lo que Wagner contestó afirmativamente. Desde entonces, Richard se refería a su amigo como «Bruckner, el de la trompeta».

Aquí vela y espera

En 2016, el «Paseo de Wagner» en la ciudad de Bayreuth, un espacio expositivo al aire libre repartido por toda la ciudad, se dedicó a la afición del compositor por los animales y cómo la había incorporado en la trama de sus obras: el cisne de Lohengrin, el caballo de Brünnhilde, el oso de Siegfried... Y es que el compositor era un apasionado de las mascotas, y a lo largo de su vida tuvo perros, caballos, papagayos u ovejas... Se cuenta que mientras componía, interpretaba sus borradores ante Peps, un Cavalier King Charles spaniel, para conocer su impresión. Otros de sus canes fueron llamados con nombres de personajes de sus óperas, como Marke o Froh. Pero el

más famoso de ellos, sin duda, fue el terranova Russ (Tiznado), que acompañaba a Wagner en sus paseos alpinos cerca de Lucerna y que tiene el honor de estar enterrado en Wahnfried, en Bayreuth, junto a las tumbas de sus dueños con una placa que reza «Aquí vela y espera el Russ de Wagner».

El vestuario de los dioses

A finales de 1874 Richard Wagner encarga el vestuario de *El Anillo del Nibelungo* a Carl Emil Doepler, pintor e ilustrador alemán. El diseñador se comprometió a tener el vestuario listo en menos de dos años (el primer Festival tendría lugar en agosto 1876), para lo que realizó más de 500 dibujos con ropajes para todos los personajes de la *Tetralogía*. El vestuario fue comprado en 1881, junto a los decorados originales, por el cantante y empresario Angelo Neumann, quien representó el *Anillo* por toda Europa. La obra de Carl Emil Doepler se inspira en la mitología nórdica-germánica y a él se debe la popularización del arquetipo apócrifo de los cascos con cuernos de los vikingos.

Yo no compongo por metros

Para las escenas de la transformación del primer y tercer acto, durante el estreno de *Parsifal* en Bayreuth en 1882, Wagner pensó en un decorado móvil a base de rollos de lienzo que iban rotando. De esta manera, se simulaba el tránsito del protagonista, físico y espiritual, hasta los dominios del Grial. El problema surgió por la falta de sincronización: el cambio de

decorado duraba mucho más que la música compuesta por Wagner. Alguien osó pedirle al Maestro que alargara la música a lo que el compositor respondió airado: «Yo no compongo por metros». Finalmente, su ayudante en Bayreuth, el compositor Engelbert Humperdinck, escribió rápidamente unos cuantos compases para que la sincronización fuera perfecta y, tras recibir la aprobación de Wagner, fueron incorporados a la partitura del estreno. En ediciones posteriores, una vez mejorada la mecánica de los decorados, el añadido de Humperdinck fue suprimido, volviéndose a la partitura original compuesta por Wagner.

Las campanas del Grial

En 1878, Richard Wagner pidió al fabricante Eduard Steingraeber, en Bayreuth, la creación de un instrumento parecido a un piano, pero con solo cuatro notas (do, sol, la y mi) y que pudiera golpearse con un martillo de grandes dimensiones. Lo que Wagner quería conseguir era un repique especial de campanas para *Parsifal*, obra a la que el compositor estaba dando sus últimos arreglos. El 22 de julio de 1882, la *première* de *Parsifal* en Bayreuth también supondría el estreno del Gralsglocke, como se conoce a este piano. Casi un siglo y medio después, en marzo de 2016, el compositor alemán Wolfram Graf, profesor de teoría musical de la Universidad de Bayreuth, compuso cinco nuevas piezas para este instrumento que fueron estrenadas en Wahnfried.

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*.



HOJAS POÉTICAS

LETRILLA WAGNERIANA

De Wagner tan especial
sea la Tetralogía.
Escuchándola algún día
La encontramos fenomenal.

Qué decir del Tristán.
La muerte de amor
es como un dolor
de los que siempre se dan.

Parsifal,
música sublime,
pero sin que se elimine
lo celestial.

De Nürenberg los cantores,
música un poco larga,
pero que siempre embarga,
el primor de los primores.

Qué decir del Holandés,
siempre por el mundo errante,
pero que sigue adelante
con algún que otro traspies.

La música en Lohengrin,
de espíritu protestante,
no nos deja ni un instante
con su melodía sin fin.

Podemos decir de este autor,
sin temor a equivocarnos,
que nunca logra estorbarnos,
supremo compositor.

Si nunca hubiese existido,
os podría asegurar
que el mundo sería un lugar
un mucho más pervertido.

Los acordes placenteros
de Isolda muerte de amor
nos llena de gran rubor
en sus compases postreros.

Por fin la letrilla acabo,
con el gran convencimiento
que este genio en movimiento
me gusta de cabo a rabo.

RAFAEL DE RUEDA ESCARDÓ

MI EXPERIENCIA EN EL FESTIVAL DE BAYREUTH 2019

Eduardo Alemany Ramada

Premiado con una beca en el VI Concurso de Becas de la Asociación Wagneriana de Madrid



En cuanto a mi experiencia en el Festival de Bayreuth, debo decir, sin lugar a dudas, que volvería todas las veces que se me presentase la mínima oportunidad.

Tanto músicos, actores, escenografía... TODO lo relacionado con la ópera y el sitio es espectacular. Una auténtica experiencia emocional y hasta sensorial.

Obras maestras como son las composiciones del propio Wagner combinadas con estas representaciones y adaptaciones, que muestran una increíble imaginación, talento y gusto,

mantienen más viva que nunca esta música.

Además de la ópera bajo el punto de vista de la escena y el sonido, también merece la pena destacar el saber estar de cada persona en la sala, que se mantiene en un silencio sepulcral hasta el final del acto, cuando explotan en largos y fuertes aplausos combinados con bravos, la profesionalidad de todos los trabajadores, etc.

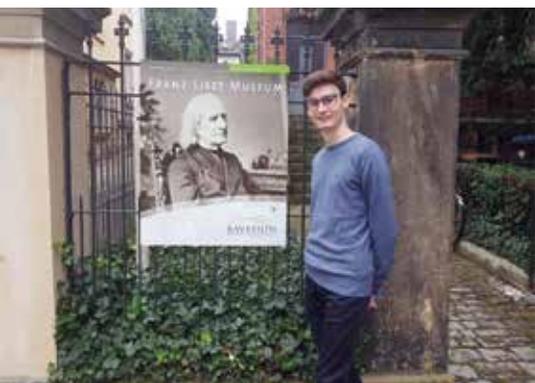
Por no hablar de la sala, en la cual el sonido te envuelve completamente, lo bien pensado que está cada ángulo



A la entrada de la fábrica de pianos Steingräber.



Tocando en uno de los pianos fabricados para Liszt.



No podía faltar una visita al Museo Franz Liszt.

lo para ver el escenario (y que no se vea ni un solo músico de la orquesta... todo está pensado para introducirte en el mundo de la ópera de Wagner que se representa.

Comentando la convivencia con los becados, cabe destacar la cantidad de amistades interesantes que se pueden hacer, y de tantos países. Y mencionar, cómo no, las actuaciones tan especiales y pulcras de los talentosos becados seleccionados para actuar allí.

Sin duda alguna, es una experiencia que recomendaría a toda persona, aficionada o no a la música, pues seguramente, tras ver una de estas óperas quedaría enamorada para siempre de la música, de la ópera y de Wagner.

EDUARDO ALEMANY RAMADA



Con Pablo Díaz Sánchez, igualmente premiado con una beca en el VI Concurso de la AWM.



BAYREUTH: ÓPERA, HISTORIA, CULTURA... ¡Y SORPRESAS!

Pablo Díaz Sánchez

**Premiado con una beca en el VI Concurso de Becas
de la Asociación Wagneriana de Madrid**

Cuando supe que la Asociación Wagneriana de Madrid organizaba un concurso cuyo premio era asistir al prestigioso Festival de Bayreuth, no me lo pensé dos veces. Me apunté sin dilación, y, en la final, además de la *Sonata para violín y piano* de Debussy, opté por transcribir una pequeña pieza para tenor y piano del propio Wagner, *Träume*. ¡Cuando escuché mi nombre entre los ganadores, no pude disimular la inmensa alegría que me dio!

Unos cuantos meses más tarde, ya estaba en la ciudad alemana, junto con muchos otros becados de distintas nacionalidades. En la cena de bienvenida que tuvo lugar el primer día, pude conectar con algunos de ellos, como el otro becado español, Eduardo Alemany, mientras disfrutaba de las salchichas y cervezas típicamente alemanas.

A la mañana siguiente, visitamos el Festspielhaus, cuya magnificencia e historia me impresionó. Pudimos adentrarnos también en el foso, el cual, con su inusual arquitectura, hace que la música pueda propagarse por todos los rincones del teatro.

Esa misma tarde, estaría sentado en uno de los mejores palcos preparado para escuchar *Parsifal*, una de mis óperas de Wagner preferidas. La sensación al apagarse las luces y escuchar, con los vellos de punta, los primeros acordes de la orquesta en completa oscuridad, no la podría comparar con nada que hubiera vivido antes. Fueron cinco horas de música increíble, que, a pesar de la incomodidad de la sillas (originales del siglo XIX), se pasaron volando.

Al día siguiente, asistimos a una charla explicativa de la ópera que escucharíamos esa tarde, *Tristán e Isolda*. Y una vez más, el deleite de la música del gran maestro operístico fue inolvidable. Para mi gran asombro, pude comprobar que la melodía de *Träume*, la canción que en última instancia me permitió estar allí, sale precisamente de un aria de la ópera que estaba escuchando en esos momentos.

El tercer día tuvo lugar la última de las óperas, *Tannhäuser*. Esta fue con diferencia la que más sorpresas levantó. Si bien los días anteriores la puesta en escena había ido más o

menos acorde con el libreto, esta vez cambió la historia casi por completo: *Tannhäuser* era ahora un payaso, acompañado de una prostituta (Venus), una *drag queen* y un enano, y juntos, protagonizaban una *road movie* en cuyo clímax llegaban al propio Festspielhaus, haciendo un maravilloso ejemplo del llamado *metateatro*. Fue uno de los espectáculos más originales que he visto en mi vida, cargado además de feminismo, pro-LGTB y crítica social, lo que hizo que al final del segundo y tercer actos hubiera algún que otro abucheo por parte de cuatro gatos en el público, que inmediatamente era arrollado por estruendosos vítores (entre ellos, por supuesto, los míos), del 99 por ciento restante, para acallarlos.

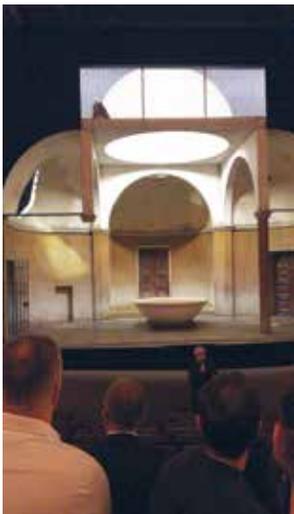
En mi opinión, esta representación-denuncia fue un soplo de aire fresco que, si se toma como ejemplo para futuras óperas (no solo de Wagner), podría ser una solución a que más gente joven, cada vez más desapegada con este género, se anime a escucharlas. Puedo asegurar sin nin-



guna duda de que le habría encantado hasta a alguien que no hubiera escuchado música clásica en su vida.

Me fui a dormir esa noche aún con la emoción en el cuerpo de haber asistido a una de las mejores representaciones de mi vida. La mañana siguiente la empleamos en visitar la ciudad y el museo Richard Wagner, donde había expuestos interesantísimos facsímiles. Por último, esa noche asistimos al concierto de los becarios, donde escuchamos a unos músicos fascinantes, y el Festival terminó como empezó: con una cena con gastronomía típica alemana, rodeado de músicos y amigos. ¡El recuerdo que me llevo de esta experiencia no puede ser mejor!

PABLO DÍAZ SÁNCHEZ



NUESTROS VIAJES MUSICALES

Crónica de algunos viajes realizados en 2019



Viaje a Bayreuth para asistir a algunas representaciones del Festival

Como ya es habitual cada año durante el mes de agosto, en esta edición del Festival de Bayreuth, un grupo de socios peregrinó a la «colina verde» para presenciar algunas representaciones en cartel. Esta vez, las obras elegidas fueron dos: el estreno del nuevo montaje de *Tannhäuser*, dirigido por Valery Gergiev en una polémica producción de Tobías Kratzer que no dejó indiferente a nadie, y *Los Maestros Cantores de Nüremberg*, dirigido por Philippe Jordan en la espléndida y ya muy rodada producción del genial Barry Kosky.



Como de costumbre, los largos intermedios de una hora de duración son aprovechados por nuestros socios para reponer fuerzas en torno al tradicional «brätzel».

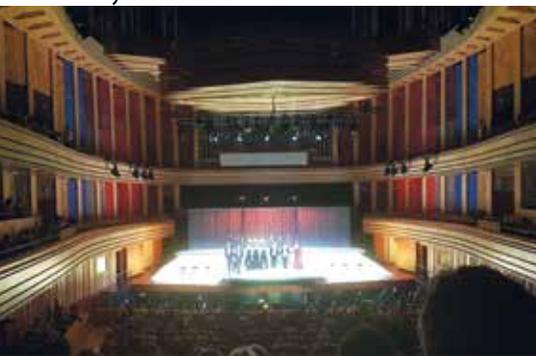




Viaje a Budapest para asistir a las representaciones de la *Tetralogía* dirigida por **Ádám Fischer** Relato de **José Castán**

Año y medio después de la *Tetralogía* de Thielemann en Dresde, la Asociación organizó un viaje a Budapest para ver la de **Ádám Fischer** en el Müpa. Si a esta sumamos la que tres meses después veríamos en Berlín, resulta que en menos de dos años se han podido ver en grupo tres ciclos completos del *Anillo*, los tres de altísimo nivel y de propuestas escénicas muy variadas.

Buen pulso, pues, el de esta Asociación, que ya se mira en el Congreso Internacional de 2022, que patrocinaremos, y en donde queremos demostrar a los que vengan nuestra vitalidad y entusiasmo.



La *Tetralogía* se representaba durante cuatro días, del 13 al 16 de Junio (jueves a domingo), lo que no es nada habitual y desde luego facilitaba el viaje de aquellos con menor disponibilidad de tiempo (aunque la mayor parte del colectivo comenzó el viaje dos días antes).

La crónica musical, a cargo de Miguel Ángel González Barrio (modélica, como todas las

suyas) las verá el lector en las páginas 113 a 117 de esta revista¹. En cuanto a la crónica del viaje, diré para comenzar que el grupo estaba formado por veintiséis asociados. El hotel fue el Mercure Budapest Korona, que es el que habíamos escogido todos entre alguna otra opción de la organización. Se encuentra en la calle Kecskeméti, que discurre, con varios cambios de denominación en paralelo con la conocida Váci utca. Tiene comercio, hoteles y restaurantes, aunque no tantos ni tan animados como su célebre vecina, de recorrido obligado para el foráneo.

El hotel fue una buena elección por su ubicación pues, aunque no tan céntrico, resultaba más idóneo para los transportes a la Sala de Conciertos (piénsese que desde una perspectiva «turística» el Müpa estaría en las afueras y que el tráfico en el centro es bastante denso a las horas de salida y de vuelta de las representaciones). El hotel, que por cierto estaba en obras, funcionaba bien, con un servicio atento a nuestras peticiones. Tan solo lamentar que la zona de cafetería era algo pequeña, lo que impidió lo que ya es una costumbre: reservar una parte de ella para organizar una cena o buffet

¹ Cortesía de Miguel Ángel y de *Scherzo*, nuestra revista de cabecera; la crónica corresponde al segundo ciclo que tuvo lugar la semana siguiente al nuestro, con el mismo reparto e intensidad (algún día tendrá que explicar el maestro Fischer cómo consigue de estas primeras figuras que canten dos semanas seguidas los dos Sigfriedos y dos de las tres Brunildas).

de despedida o de mitad de estancia. ¡Ah, el hotel Korona, tan cerca y tan lejos del Müpa! Cerca para ir, apenas diez minutos en el autobús de recogida, y lejos para volver, ya que el prudente conductor empleaba unos cincuenta minutos en un concienzudo retorno: si el lector encuentra incomprensible esta paradoja espacio-temporal solo puedo decirle que también lo era para nosotros, que después de unas magníficas representaciones veíamos peligrar la cena: y es que los restaurantes de nuestra zona tenían sus horarios y sus ritmos, con unas horas de cierre de cocina que, además de innegociables, eran variables según los días. Pero dejaré aparte estos apuros, ya que nunca llegó la sangre al río, entre otras cosas porque algunos asociados, con la lección aprendida, fuimos depurando nuestra técnica de búsqueda. Merecía la pena, pues en general en Budapest se come bastante bien, tanto sus platos populares con su paprika y sus buenas carnes como la cocina internacional, que también es posible encontrar. Una u otra, bien regada con una Dreher o una Soproní (las cervezas locales) bien fresquita.

El autobús de recogida nos dio algún que otro susto, sobre todo en el traslado al *Oro del Rhin*,

con un inquietante retraso resuelto gracias a una eficaz gestión de Esther. Esta y alguna otra disfunción, en mi opinión, no eran por falta de profesionalidad de la organización, sino quizá consecuencia de que las agencias allí todavía no han alcanzado el nivel de prestaciones de otras ciudades más turísticas (tampoco sus precios, todo hay que decirlo) y además, que la complejidad de su idioma dificultaba la comunicación con sus empleados.

Disculpadas, pues, estas leves faltas, destacar que tuvimos que vérnoslas con un enemigo feroz e implacable: el calor. Casi nos tumba, no solo en los paseos matutinos (actos casi heroicos), sino incluso a la salida de las representaciones. Pero, ¡qué caramba!, estábamos en Budapest, bellísima ciudad, viendo una excelente Tetralogía con un grupo de amigos. No puede haber quejas posibles.

Siguiendo con la crónica, los que llegaron con el viaje organizado hicieron el miércoles un completo recorrido en autobús: vieron la casa-museo de Liszt y la de Béla Bartók, subieron a Buda (aunque no en el funicular de madera) y también pasaron por la Basílica de San Esteban, la Plaza de los Héroe, el Parlamento y tantos monumentos más. Todavía les quedó energía para el día siguiente, habiendo ya representación, apuntarse a otra excursión matutina con comida y todo, si bien esta no les resultó tan satisfactoria, todo hay que decirlo. Los restantes días las visitas, ya en grupos más pequeños, se fueron amoldando a las preferencias de cada cual, según el tiempo disponible. Por supuesto que nadie se quedó sin ver la Gran Sinagoga. No pudo



verse la Ópera Nacional, que lleva varios años cerrada por reformas y que, aunque se visita, tiene unos horarios incompatibles con nuestro *Anillo*. No me consta que nadie tomase baños (y no sería por falta de balnearios) ni que quisiera «endulzarse la vida» con una de las sabrosas tartas del célebre Café Gerbeaud (casi ocultado a la vista al estar la plaza Vörösmarty totalmente levantada por obras. También hay que apuntar que había mucho interés en hacer un recorrido en barco que desgraciadamente no llegó a materializarse por falta de tiempo. No pasa nada. Así tenemos más motivos para volver. Porque, a pesar de algunos sustos, fue un viaje realmente entretenido y divertido, de los que te dejan un poso triste cuando se terminan.

La Asociación debe volver a Budapest, bien a la Ópera Nacional —si la reabren algún siglo de estos— bien a este sorprendente Müpa que tan buenos recuerdos nos ha dejado.

JOSÉ CASTÁN





Viaje a Berlín para asistir a la representación de la *Tetralogía* dirigida por Daniel Barenboim

Relato de José Castán

Tres meses después, la Asociación se ponía de nuevo en marcha para ver la Tetralogía de Barenboim en la Staatsoper Berlin, con un excelente reparto y grandes expectativas, que se cumplieron (¡y de qué manera!). Fue entre los días 21 y 29 de septiembre. En esta ocasión, tanto por ser tan reciente la de Budapest como por la cantidad de días, el número de asistentes fue sensiblemente menor: fuimos once los que la vimos completa y cuatro más los que vinieron, bien a la primera mitad bien a la segunda, en una equilibrada combinación entre veteranos y nuevos socios, que fueron recibidos estupendamente, como es habitual. La crónica musical de las cuatro óperas, cortesía como en otras ocasiones de J. M. Irurzun, se puede ver en las páginas 118 a 129 de la revista, de lectura obligada, pues

su completo análisis permite tomar conciencia de la magnitud de esta experiencia musical, con cotas de calidad en algunos momentos insuperable. Ya centrándonos en la estancia, lo cierto es que la variadísima oferta cultural de la ciudad hizo que casi todos nos organizáramos en pequeños grupos según preferencias. Por ello, y por ser nuestro número tan reducido, creo que la redacción de una crónica del viaje no alcanzaría el interés general.

Pero algo hay que decir de nuestra estancia en Berlín, y es que con ocasión de ella tuvimos una velada con nuestra socia de honor Anja Kampe. Las buenas gestiones de nuestra incansable Presidenta hicieron que la ilustre soprano aceptara compartir un aperitivo con nosotros, que luego se convirtió en una cena por espacio de casi dos horas. Dedicar todo



ese tiempo a tan reducido número de personas una hora después de haber cantado *Die Walküre* (extraordinaria Sieglinde) es una muestra de su generosidad, a la que hay que añadir su simpatía y sencillez (patrimonio de las personas grandes). La conversación fue muy fluida, facilitada por su buen conocimiento de nuestro idioma (uno de los cinco o seis que habla, y creo que con la misma perfección que el castellano). Total disponibilidad por su parte para lo que quisimos preguntarle, respondiendo siempre de manera jovial y espontánea. Además nos permitió, alegre y pacientemente, hacer un buen número de fotografías, algunas de las cuales acompañan a esta crónica y dan testimonio de su elegancia, simpatía y belleza.

Al término de la cena nos despedimos de ella —partía esa misma noche— deseando verla de nuevo, y ya pensando Clara en alguna próxima ocasión en que pueda hacerse realidad este deseo.

Por ello había que hacer una referencia a este viaje aunque fuéramos pocos: por la inolvidable velada con esta gran soprano wagneriana, de la estirpe de Wälse, que diría nuestro recordado Ángel Fernando Mayo.

JOSÉ CASTÁN





Viaje a Venecia para asistir al Congreso Internacional de Asociaciones Wagnerianas

Relato de Clara Bañeros de la Fuente



Desde el día 27 de noviembre al 2 de diciembre, se celebró en Venecia, el Congreso Internacional de Asociaciones Wagnerianas. Además de asistir a la Asamblea, donde se votaron los equipos de la nueva Junta Directiva, que durante los próximos cinco años presidirá la Internacional Wagneriana, tuvimos la oportunidad de estrechar lazos de amistad entre directivos de diferentes asociaciones, y saludar a Eva Wagner y Eva Maerson, quienes manifestaron, una vez más, el cariñoso recuerdo que tienen de Madrid y de todos nosotros.

El grupo de asociados, que disfrutamos de una ciudad tan especial como Venecia, guardaremos para siempre un agradable recuerdo de este bonito viaje.





IMÁGENES PARA EL RECUERDO

Algunas actividades realizadas en 2019



EL ORO DEL RIN PARA NIÑOS

Relato de M^a Esther Lobato

Actividad promovida por la Asociación Wagneriana de Madrid en colaboración con el Teatro Real y el Museo del Romanticismo

Cada vez que observo a los niños pienso que estamos hechos para la música.

Recién estrenado el año 2019 tuvo lugar una nueva actividad para los **Niños Wagner** en Madrid en el Museo del Romanticismo (antes llamado Museo Romántico). Esta vez nos adentramos en el enigma de *El Oro del Rin*, poco antes de que el Teatro Real ofreciera el Prólogo de *El Anillo del Nibelungo*, dirigido por Pablo Heras Casado y con producción de la OperKöln concebida por Robert Carsen.



Niños, padres y abuelos, preparados y atentos al comienzo de la actividad, se disponen a escuchar la narración de Luis Berenguer.



Cartel anunciador de la actividad.

Nuestro querido Luis Berenguer, que además de tener un extenso currículum es socio de la Asociación Wagneriana y fundamental activo en las actividades para los más pequeños, narró las aventuras de Wotan, de Loge, de los Gigantes, de los hermanos Nibelungos y de las Ondinas a las orillas del Rin. Acompañado de audiovisuales preparados por nuestro también socio y colaborador



Cada niño recibió un díptico. En su interior, un dibujo para colorear les descubría al malvado enano Alberich blandiendo el látigo para que los enanos Nibelungos trabajasen sin parar extrayendo el Oro.

Jose Luis Varea, Luis contaba a los niños el cuento más largo y con más entresijos que escribió el compositor Richard Wagner hacia mediados del siglo XIX.

El Oro del Rin, narrado a modo de cuento junto con los muy elegidos recortes audiovi-

suales del mismo, resultó interesante a mayores y a niños, que siguieron atentos hasta el final. Mi hijo salió algo enfadado, porque «no le dejaban ver la ópera seguida», pero justo de eso se trataba: de dejarles con la miel en los labios.



Globos y más globos de colores, con el logotipo de la Asociación, llenaban la sala.



El próximo año, coincidiendo con la primera jornada de El Anillo del Nibelungo, La Valkiria, haremos lo mismo: contaremos el idilio de los hermanos Siegmund y Sieglinde y exaltaremos el amor de una hija a su padre y viceversa. Ofreceremos un capítulo más de las aventuras del Anillo y nos alegrará volver a ver la sala llena de niños que observan y escuchan tan atentos.

A *La Valkiria* le seguirá *Sigfrido*; y a *Sigfrido*, *El Ocaso de los dioses*. Y después del *Ocaso*, seguiremos... porque queremos

llenar los teatros de **Niños Wagner**. Queremos que las nuevas generaciones disfruten la música tanto como todos nosotros lo hacemos cuando los primeros acordes de la orquesta nos adelantan lo que está por venir.

Queremos que los abuelos puedan transmitir estos valores a sus nietos, que los padres y madres compartan sus pasión por la ópera con sus hijos y que los niños lo descubran por sí solos.

M^a ESTHER LOBATO



Niños y mayores disfrutaron de la música de Wagner durante y después de la actividad.



Cada niño se llevó al final un globo de la AWM como recuerdo de la actividad.



Nicolaus Richter, Vicepresidente de la Richard-Wagner-Verband International, asistió a la actividad como apoyo a nuestro proyecto y nos dirigió unas palabras de aliento y felicitación.





Conferencia de Arnoldo Liberman en el Hotel Moderno: «El oro del Rin: dioses, genio y transgresión»

Con motivo del arranque de la *Tetralogía* en el Teatro Real con las representaciones de *El oro del Rin*, Arnoldo Liberman, nuestro querido y admirado socio, pronunció una conferencia sobre las implicaciones más profundas que llevaron a Wagner a componer esta obra maestra. En un momento determinado, se convirtió en el mismo Wagner para hablarnos en primera persona, en un giro que nos dejó a todos fascinados. Sin duda, fueron unos momentos mágicos.

El texto completo de su disertación está en las páginas 4 a 37 de estas *Hojas Wagnerianas*.





Conferencia de Miguel Ángel González Barrio en el Museo del Romanticismo: «Das Rheingold: el principio del fin»

Cinco días después de la conferencia de Arnoldo Liberman, Miguel Ángel González Barrio nos desgarnó paso a paso, apoyado en gráficos, cuadros y música, todo lo que supuso el Oro en cuanto a su gestación, composición del libreto, de la música, etc. Sin duda, se trató de una conferencia muy práctica y provechosa. Salimos con un conocimiento bastante profundo de la obra, como preparación de las representaciones en el Teatro Real. Fue una actividad realizada en colaboración con el Museo del Romanticismo y el Teatro Real. El texto completo está en las páginas 38 a 61 de esta revista.





Conferencia de Enrique Piñel López en el Hotel Moderno: «Wagner y la Política»

En esta Tertulia del Moderno, nuestro querido y entrañable socio Enrique Piñel nos dio a conocer un libro escrito en alemán y titulado *Richard Wagner como político*, que nuestra Asociación recibió hace algún tiempo.

Este libro es la recopilación de las intervenciones que se produjeron en un Simposio organizado por la Asociación Wagneriana de Munich en octubre de 2016, y Enrique, con su habitual sabiduría y capacidad de síntesis, nos fue comentando las distintas ponencias que lo componen.

Si clara y precisa fue su intervención, no menos interesantes y jugosos fueron sus comentarios personales, hablándonos de su propia experiencia como wagneriano de toda la vida. Sus opiniones sobre los montajes «modernos» de las óperas de Wagner interesaron a todos.

El texto de la conferencia está en las páginas 62 a 75 de esta revista.



Al término de su exposición, y como ya es habitual en nuestras Tertulias del Moderno, nos reunimos en torno a un vino español y a unas mesas bien provistas de tentempiés, para cambiar impresiones, fortalecer amistades y pasar un rato muy agradable.



Charla coloquio de Encarnación Roca Trías y Cristina Alberdi Alonso en el Hotel Moderno: «La justicia de la voz»

Esta cita en el Hotel Moderno adoptó un formato distinto. Bajo el título de «La justicia de la voz», las intervenciones de nuestras dos prestigiosas socias giraron en torno a las distintas versiones que la ópera ofrece de la justicia. Encarnación Trías nos habló sobre la justicia terrenal, ejemplificada en la ópera *Billy Budd* de Britten. Cristina Alberdi disertó sobre la justicia teocrática, ejemplificada en *el Lohengrin* de Wagner. El tercer ponente, Manuel Dogar, que se incorporó al final, apenas tuvo tiempo para esbozar su visión de la justicia divina, ejemplificada en *el Orfeo* de Monteverdi, por lo que su intervención quedó pospuesta para un futuro próximo. Los textos de ambas conferencias están en las páginas 76 a 101 de esta revista.





ASOCIACIÓN

Wagneriana

DE MADRID