

## **Arde el mar**

Luis Gago  
27 enero, 2014



“¡Niña! ¡Este *Tristan* está convirtiéndose en algo *espantoso*! ¡¡¡Ese último acto!!! Tengo miedo de que la ópera se prohíba, a no ser que una mala representación convierta todo en una parodia. ¡Sólo pueden salvarme las representaciones mediocres! Las absolutamente *buenas* harán que la gente enloquezca a buen seguro. No puedo imaginarlo de otro modo”<sup>1</sup>. Al recordar ahora estas palabras proféticas, al tiempo que el Teatro Real informa de que se encuentran agotadas las entradas de las ocho representaciones programadas de *Tristan und Isolde*, no cabe dejar de asombrarse de que esta ópera, siglo y medio después, haya sobrevivido a tantas representaciones *mediocres* y no haya perdido un ápice de su inmenso potencial desestabilizador original. Su complejidad dramática y musical -muy difícil de aprehender en su totalidad- ha logrado permanecer intacta y sigue

revistiéndose de un extraño atractivo aparentemente inmarcesible para un público muy amplio, como acaba de suceder en Madrid (que no es, ni con mucho, la más wagneriana de las ciudades). La presencia en esta producción de un ambiciosísimo trabajo de Bill Viola no parece tampoco el desencadenante para arrastrar multitudes, ya que el estadounidense, aun siendo un artista de culto, no es, ni quiere ser, un artista fácil ni un fenómeno de masas. ¿Dónde radica, pues, este atractivo diríase casi irresistible de *Tristan und Isolde*? Y, en lo que ahora más nos interesa, ¿hasta qué punto lo escuchado y visto en Madrid hace justicia, o enfatiza, a la naturaleza esencialmente transgresora y perturbadora del drama de Wagner? Antes de poder responder, situemos la ópera, siquiera someramente, en su contexto.

Las palabras de Richard Wagner que encabezaban el párrafo anterior iban dirigidas a Mathilde Wesendonck y el compositor las escribió en Lucerna a comienzos del mes de abril de 1859. La intensa relación amorosa entre ambos –más que probablemente, sin consumación física– había concluido unos meses antes, pero su amistad se mantuvo inalterada. Hacía falta una razón muy poderosa para que Wagner interrumpiera la composición del que él sabía que estaba llamado a ser su supremo proyecto artístico: *Der Ring des Nibelungen*. Pero lo cierto es que, tras haber iniciado la composición de *Siegfried*, la segunda jornada de la tetralogía, en septiembre de 1856, tres meses más tarde la interrumpió bruscamente y comenzó los primeros esbozos de *Tristan*, cuya creación culminó en Lucerna el 6 de agosto de 1859, pocas semanas después de la redacción de esa carta.

La pasión imposible por Mathilde Wesendonck, la esposa de un rico comerciante de seda que ejerció de mecenas del compositor, nos brinda únicamente, sin embargo, la mitad de la explicación del nacimiento imprevisto de *Tristan und Isolde*. La otra mitad es lo que Thomas Mann llamó «el gran acontecimiento de la vida de Wagner»: el descubrimiento de la filosofía de Arthur Schopenhauer. El propio compositor viene a corroborarlo en su autobiografía al afirmar que «durante años, el libro de Schopenhauer [*El mundo como voluntad y representación*] no estuvo nunca completamente fuera de mi mente, y al verano siguiente [1855] ya lo había estudiado cuatro veces de principio a fin. Tuvo una influencia radical en toda mi vida». Schopenhauer vino a dar respaldo intelectual a todo aquello que Wagner sentía desde hacía años, pero que chocaba con sus ideas. Esta contraposición aparece también expresada en una carta dirigida a su amigo August Röckel el 23 de agosto de 1856: «Raramente –creo– ha sufrido alguien una sensación de alienación tan profunda entre sus intuiciones y sus ideas, porque debo confesar que sólo ahora he comprendido realmente mis obras de arte (esto es, las he aprehendido conceptualmente y me las he explicado racionalmente a mí mismo), y lo he hecho con la ayuda de otra persona, que me ha proporcionado conceptos que son perfectamente congruentes con mis propias intuiciones»<sup>2</sup>. Hasta entonces, Wagner había confiado siempre en sus intuiciones –propias de un genio y un revolucionario–, a pesar de no lograr comprenderlas del todo. Schopenhauer desempeñó por ello un papel decisivo al ayudarlo a desenmarañar esa madeja, al lograr hacer confluir razón y corazón. Los sentimientos más recónditos, la *voluntad* de los seres humanos, de los personajes de una ópera, podían adquirir únicamente plena expresión por medio de la música, capaz de llegar a lugares infranqueables para las palabras. Wagner, sin embargo, que era desmedidamente consciente de su grandeza como artista, no se atrevió nunca a conocer en persona a Schopenhauer, a quien probablemente consideraba su único igual entre los vivos: «Cuán hermoso es que el anciano no sepa nada en absoluto de lo que significa para mí, y de lo que yo soy para mí mismo gracias a él»<sup>3</sup>, le confesó a Mathilde en otra carta.

Wagner fue un perfecto constructor de estructuras dramáticas. Muchos podrán criticarle la inusitada extensión de sus monólogos o sus constantes remisiones a elementos anteriores del drama, pero es imposible no caer rendido ante la portentosa eficacia del conjunto, que reposa casi siempre en esquemas sumamente sencillos. En *Tristan und Isolde*, por ejemplo, cada uno de los tres actos hace avanzar su desarrollo hacia un único elemento dramático: en el primero, que Tristán e Isolda beban el filtro amoroso en el barco camino de Cornualles; en el segundo, que Tristán caiga herido después de ser descubierto por el rey Marke y su séquito tras el nocturno encuentro furtivo con su amada; en el tercero, la muerte de Tristán nada más producirse la anhelada llegada de Isolda. Aparte de estos hechos objetivos, es poco más lo que sucede en el transcurso de una ópera de más de cuatro horas de duración. A Wagner, en consecuencia, no le interesa lo fáctico, los acontecimientos mejor o peor engarzados, sino los estados de ánimo, la transformación psicológica de los personajes, su vida interior, aquello que puede ser expresado únicamente por medio de la música, superior por ello a las demás artes. Por eso no le duelen prendas a la hora de modificar todos los elementos de la narración medieval original para ajustarla a su colosal intuición dramática. Así, Isolda se nos presenta inicialmente como una mujer atormentada, perversa y vengativa. Tras ingerir la pócima que le da Brangäne, hallamos a una mujer ansiosa, anegada por el frenesí amoroso. Y esa pasión, como no podía ser de otra manera en una obra fuertemente impregnada de la filosofía de Schopenhauer, tiene que desembocar en la muerte, ya que Eros y Tánatos, por necesitarse mutuamente, han de equilibrarse. Si bien, a fuer de ser precisos, hay que especificar que Isolda no muere propiamente, sino que –como se muestra de manera magistral en el vídeo de Bill Viola– se *transfigura*, incorpórea, para evitar la separación de su amado y trascender con ello el deseo y el dolor.

Musicalmente, Wagner juega también con elementos que ayudan a establecer relaciones entre los tres actos, que en *Tristan und Isolde* se abren con música hecha fuera del foso: la voz de un joven marinero que recuerda con nostalgia a *cappella* –sin ningún acompañamiento orquestal– la Irlanda que deja atrás (parte de cuyos versos citaré después memorablemente T. S. Eliot en *The Waste Land*), las trompas de caza de Marke y Melot, y el inolvidable treno del pastor, la «antigua tonada» que Wagner confía a un solitario corno inglés (excelentemente tocada en esta representación por el solista de la Sinfónica de Madrid). Cada una de estas músicas, que se producen en un momento de espera angustiosa de los protagonistas, nos remite de inmediato a un paisaje: el mar, el castillo de Marke en Cornualles, el castillo en ruinas de Tristán en Bretaña, también junto al mar, el otro gran protagonista de la obra, ese mar nostálgico en el primer acto, cercano pero sólo presentido en el segundo, y «desierto y vacío» («öd und leer das Meer»: otro verso retomado por Eliot) en el tercero. Y en esta producción, como veremos, el mar en llamas imaginado por Bill Viola.

El conocido como Preludio de *Tristan und Isolde* (la partitura lo define como *Einleitung*, esto es, Introducción) contiene, *in nuce*, varios de los elementos decisivos de la obra: por un lado, sus armonías ambiguas (ninguno de los intervalos que lo integran tiene una posición hegemónica en el conocido como «acorde de Tristán» que escuchamos al comienzo de la obra) y, por otro, su cromatismo exacerbado, ése que influyó decisivamente en compositores posteriores y que ha llegado a tildarse como el primer paso en el camino hacia el atonalismo de comienzos del siglo XX. En este denso entramado orquestal encontramos ya varios de los motivos esenciales de la ópera, como los del amor y el filtro amoroso, más que como un anticipo de su posterior aparición, a la manera de muchas oberturas decimonónicas, como un primer capítulo del drama, como la exposición inicial de lo

que demostrará ser, horas después, una perfecta y gigantesca estructura sinfónica. Como en toda gran creación artística, los tres actos de *Tristan und Isolde* se necesitan mutuamente, y hay quien ha visto, en cambio, y no sin fundamento, en la escena del delirio y la conversión de Tristán del tercer acto el momento dramáticamente más descollante de la ópera. De lo que no cabe duda es de las enormes exigencias que plantea esta música: el primer intérprete de Tristán, el tenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld, murió poco después del estreno muniqués de 1865, con sólo veintinueve años, a consecuencia del colosal esfuerzo que le había supuesto la preparación y posterior encarnación del papel. Y tampoco el oyente atento y activo puede permanecer inmune ante semejante descarga emocional. Si hay una música que pueda hacer enloquecer –y con ello engarzamos de nuevo con las palabras iniciales de Wagner–, siquiera efímeramente, ésa es el segundo acto de *Tristan und Isolde*.

Marc Piollet acababa de dejarnos una impresión manifiestamente mejorable en su dirección musical de *L'elisir d'amore*. Este *Tristan* –palabras infinitamente mayores, en todos los sentidos– no estaba destinado en principio para él, sino para otro de los protegés predilectos de Gerard Mortier, el griego Teodor Currentzis, que canceló inopinadamente su participación aduciendo motivos de salud. Piollet era el que estaba más a mano y sobre él recayó la tremenda responsabilidad. Bastó, sin embargo, escuchar su planteamiento de la Introducción (*Einleitung* es como denomina Wagner en su partitura a lo que suele llamarse, erróneamente, Preludio) para dejar constancia de lo desacertado de la elección. El francés la tradujo como música preciosista, dulzona e incluso amanerada a ratos, sin regular la diferente intensidad que requieren los distintos puntos de tensión, con bajos poco poderosos. En *Tristan*, Wagner plantea una dislocación en toda regla de la tonalidad tradicional, haciendo del cromatismo la principal seña de identidad tanto de las melodías como del lenguaje armónico. Las disonancias quedan a menudo sin resolver, las cadencias se presentan incompletas y las alteraciones cromáticas generan e intensifican constantemente la tensión, todo ello hasta unos extremos desconocidos antes de Wagner en la música occidental. Y la Introducción que escuchamos dirigir a Piollet no permitía atisbar nada de lo que luego iba a suceder, al contrario de la que debe ser su función primordial.

Esta primera, y pobre, impresión quedó corroborada a lo largo de toda la ópera, en la que la orquesta raramente sonó con la densidad y el peso que le confiere la partitura. Es posible que a Piollet le influyera el extremo esquematismo y despojamiento escénicos impuestos por Peter Sellars, pero una puesta en escena –sea cual sea– no debe jamás imponer su concepto sobre la versión musical. Ambas deben *confluir*, por supuesto, pero no necesariamente *coincidir*. El tercer elemento en discordia eran los vídeos de Bill Viola, de factura y personalidad marcadamente diferentes para cada acto y planteados como un *continuum*, pues arrancan con la primera nota y se desvanecen con la última. Su potencia visual y su riqueza de significados son tales que Sellars, en un ejercicio de modestia y de inteligencia a partes iguales, ha decidido reducir al mínimo todo lo que vemos delante de la enorme pantalla en que se proyectan los vídeos: la escenografía, virtualmente, no existe, ya que sólo vemos una inmensa caja negra en la que el único elemento añadido es un pequeño paralelepípedo –casi un ataúd– también negro, que simboliza por igual el barco del primer acto o el lecho de Tristán del tercero; todos los personajes visten, asimismo, de negro, salvo una leve aparición de ocre y grises en el tercero; el atrezo no existe: no hay barco, ni bosque, ni espadas, ni mar, ni filtro amoroso, nada; los personajes apenas se mueven y expresan sus sentimientos con la máxima contención corporal y gestual; y, aunque Wagner requiera su presencia en el libreto, Sellars prescinde de todo aquel que no

tenga una frase que cantar; pastor, marineros y, por supuesto, la voz de Brangäne en el segundo acto suenan desde diferentes ubicaciones repartidas por el teatro y quedan, por supuesto, fuera de la vista del espectador. Es difícil imaginar un ejercicio de ascesis mayor. Por encima de esa escena semidesnuda, sin embargo, los vídeos de Viola no renuncian a nada y son un ejercicio deslumbrante del virtuosismo que ha logrado el estadounidense en el arte videográfico. Por debajo, la orquesta debería hacer lo propio, inflando las velas del drama con ese vendaval cromático y ese feroz relampagueo de tensiones ideado por Wagner, pero Piollet no fue capaz de asumir ese protagonismo, mal secundado, para más inri, por la mayoría de los cantantes.

El propio Bill Viola ha definido los temas de cada uno de los actos como la Purificación, el Despertar del cuerpo de la luz y la Disolución de uno mismo. Y sobre estos ejes están construidos los tres vídeos, que plantean una lectura personal de la obra –marcadamente espiritual, casi más propia de un oratorio que de una ópera– a la que, por fuerza, ha de acomodarse Peter Sellars. Los mayores aciertos de Viola se concentran en los dos actos extremos, ya que es más que discutible que el segundo acto gire, como él postula, en torno a la «iluminación purificadora del amor». El segundo acto de *Tristan und Isolde* trata más bien del deseo, y de su consumación, que desemboca necesariamente en el suicidio y la muerte. Plantear, en cambio, el primero como una lenta ceremonia de purificación es original y aporta nuevas claves sobre el momento culminante de la bebida de la pócima amorosa (que acabará por ser tan letal como el filtro de la muerte que creen estar bebiendo realmente) por parte de ambos. Y Viola da lo mejor de sí en el tercero, influido por una experiencia personal de ahogamiento en un lago cuando tenía tan solo seis años<sup>4</sup> que ha debido de inspirar a buen seguro las imágenes del final, con la transfiguración final de Isolda y la posterior ascensión de Tristán emergiendo lentamente desde las aguas para reunirse con su amada. Todos los vídeos contienen una fuerte presencia de los cuatro elementos, pero agua y fuego, por su fuerte carga simbólica, purificadora y espiritual, cargan con el peso de la lectura de Viola, que los superpone y los deja convivir en imágenes de un enorme virtuosismo técnico (detrás de Viola hay un equipo de más de medio centenar de personas).

Robert Dean Smith es un wagneriano de largo recorrido y, como tal, ha sucumbido a los estragos que causa una intensa dedicación a la música del compositor alemán. Su voz está ya muy gastada, suena cansada y no puede superar con rigor las inclementes exigencias de su parte. Llegó al tercer acto, como le sucede a casi todos los tenores, exhausto, por lo que apenas hubo noticias de ese Tristán agonizante y enajenado, esencial para completar la compleja psicología del personaje. (Dean Smith acaba de cancelar las últimas funciones de la ópera, lo que está muy en consonancia con lo apuntado.) Violeta Urmana encarnó a una muy deficiente Lady Macbeth en su anterior comparecencia en el Teatro Real. Había motivos para pensar que esta princesa Isolda se adecuaría mejor a su voz y a sus afinidades estilísticas, y así ha sido. Pero de ahí a que haya sido una Isolda convincente hay un largo trecho. Urmana estuvo a años luz, por ejemplo, de Waltraud Meier, la última soprano que ha cantado el papel en el Real, la protagonista de esta misma producción cuando se estrenó en la Ópera de París y una Isolda de referencia durante las tres últimas décadas. La lituana tiene una tendencia casi irrefrenable a gritar y eso choca de lleno con un personaje que debe cantar, y muy bien, cada una de las notas que le escribió Wagner. La voz sonaba muy tensa en la zona aguda (a partir del Sol) y algunas notas, como el Si natural de «Liebeslust», al final del larguísimo dúo del segundo acto, fueron un puro grito. Su transfiguración final, que es lo único que canta en el tercer acto además del

breve monólogo posterior a la muerte de Tristán en sus brazos, estuvo bien cantada, con la voz más templada después de más de una hora de reposo y despojada de tanto *vibrato*, pero no es Isolda, sin duda, el papel por el que la recordaremos.

Hubo un cantante, sin embargo, que sí tuvo una prestación modélica, inolvidable, y que nos permitió imaginar lo que podría haber sido esta producción si todos hubieran rayado a su altura. Después de dos horas y media escuchando cantar Wagner a un estadounidense (Dean Smith), una lituana (Urmana), un finlandés (Rasilainen), una rusa (Gubanova), un belga (Suliman) y un italiano (Nigro), todos ellos con acentos y dicciones muy lejos de la perfección, de repente se hizo la luz cuando el bajo alemán Franz-Josef Selig empezó a desgranar su portentoso monólogo del final del segundo acto. Y no sólo porque estuviera amaneciendo en ese momento preciso de la trama, sino porque, de repente, parecíamos estar asistiendo a una nueva ópera, con cada palabra, cada sílaba, perfectamente pronunciada y, más importante aún, perfectamente comprendida y cantada. Selig logró incluso contagiar a Piollet, que dirigió sustancialmente mejor de lo que lo había hecho hasta entonces y de lo que lo haría después en el tercer acto. Retrató a un Marke profundamente dolido y, a la vez, benévolo y comprensivo con la terrible traición de su sobrino y amigo con una línea de canto noble, tersa, sin cesuras, un timbre de voz bellísimo y una presencia escénica sobria e impactante. Quien entrase al teatro albergando aún reservas sobre la grandeza de Wagner, estos minutos protagonizados en solitario por Marke –emoción en estado puro– tuvieron que desterrar para siempre sus dudas. Los grados de dificultad no son comparables, por supuesto, pero, al cantar y pronunciar así, Selig también dejó en un triste lugar, claro está, a la pareja protagonista, además de conseguir relegar el vídeo de Bill Viola a un lugar secundario.

La Brangäne de Ekaterina Gubanova pasó inadvertida, y es una pena, porque la voz de la rusa es densa, de bonito timbre y muy adecuada para el personaje, además de no incurrir en ningún momento en el error de querer convertir a la sirvienta en una émula de Isolda. La rusa pecó más bien de lo contrario, de ofrecer una Brangäne desvaída, sin cuerpo, demasiado a remolque de su señora. Lo mejor fueron sus intervenciones monitorias llegadas desde lo alto en el segundo acto, sin la presión de la presencia escénica y proyectando su voz a la perfección por todo el teatro. Jukka Rasilainen fue un Kurwenal también desdibujado, hierático, dubitativo y mucho más rígido que cálido, como demanda el personaje. Correcto Nabil Suliman como Melot y mucho más que eso Alfredo Nigro, ubicado también por Sellars en el anfiteatro, en su doble cometido como marinero y como pastor.

Así las cosas, y a la vista de la marcada relevancia que adquieren los vídeos de Bill Viola, ¿qué habría sucedido con una parte musical de auténtica envergadura, como la del estreno escénico de esta producción en París en 2005, por ejemplo, comandada por Esa-Pekka Salonen y con la citada Waltraud Meier como protagonista? Es difícil conjeturar al respecto, pero lo que está claro es que, con una parte musical con tantos claroscuros como la escuchada en Madrid, la contribución de Viola resulta esencial para levantar el espectáculo y mantener prendida la atención del espectador. Compitiendo en igualdad de condiciones con unos cantantes-actores de primera fila, es posible que las cosas fueran diferentes, pero en ambos casos la propuesta del estadounidense se sitúa abiertamente en línea con la naturaleza transgresora y perturbadora de la partitura original, por lo que el interrogante que permanecía aún en el aire desde el primer párrafo ha quedado por fin respondido.

El segundo acto de *Tristan und Isolde*, el centro neurálgico de la ópera, fue finalizado el 18 de marzo de 1859 en Venecia, protagonista de uno de los poemas contenidos en *Arde el mar*, el libro iniciático del joven Pere Gimferrer (que no sabía entonces que su título aparecía ya siglos atrás, tal cual, en el antepenúltimo verso de un soneto de Luis de Góngora: «Arde el río, arde el mar, humea el mundo»). En su «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», leemos: «¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?» Idéntica pregunta, formulada con estas o parecidas palabras, es la que sin duda nos hacíamos muchos para nuestros adentros al volver a la realidad tras haber sucumbido, una vez más, durante más de cuatro horas, y a pesar de todas las reservas apuntadas, al hechizo eternamente joven, y certeramente eficaz, de *Tristan und Isolde*. Para corroborar que la propuesta vista en Madrid, y que ya ha pasado por varias ciudades tras su estreno en Los Ángeles, no es descabellada, y que abunda efectivamente en la miríada de posibles lecturas que admite el drama de Wagner, nada mejor que acudir al propio compositor, que padeció durante toda su vida de una aguda grafomanía. En uno de sus innumerables ensayos, el titulado *Über die Benennung 'Musicdrama' (Sobre la denominación 'Drama musical')*, de 1872, confiesa que le hubiera gustado designar sus dramas como «hechos musicales que devienen visibles»<sup>5</sup>. No cabe mejor definición para el trabajo de Bill Viola, un ejercicio de trascendencia visual, «tan hermoso y tan triste», que ha copado, con justicia, todas las miradas por méritos propios y deméritos ajenos en estas representaciones de *Tristan und Isolde*, tan capaz de agitarlos y desazonarnos hoy como el día en que vio la luz.

---

<sup>1</sup>. «Kind! Dieser Tristan wird was *furchtbares!* Dieser letzte Akt!!! Ich fürchte die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird. Nur mittelmässige Aufführungen können mich retten! Vollständig *gute* müssen die Leute verrückt machen, – ich kann mir's nicht anders denken».

<sup>2</sup>. «Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderbar auseinander gegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich, der ich gestehen muss, meine eignen Kunstwerke erst jetzt, mit Hülfe eines andern, der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen kongenierenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden zu haben».

<sup>3</sup>. «Und wie schön, daß der alte Mann gar nichts davon weiß, was er mir ist, was ich mir durch ihn bin». La carta está fechada en París el 22 de julio de 1860.

<sup>4</sup>. «I sat at the bottom, completely relaxed and I just was waiting—I said to myself, 'Ok , this must be the next thing.' And then my uncle realised I wasn't on the raft and pulled me out.» («Estaba sentado en el fondo, completamente relajado y esperando sin más; me dije a mí mismo: "Muy bien, esto debe de ser lo siguiente". Y entonces mi tío se dio cuenta de que no estaba en la balsa y me sacó».) Lo que vio en el fondo del lago, ha declarado, fue «el mundo más hermoso» («the most beautiful world»).

<sup>5</sup>. «Ersichtlich gewordene Thaten der Musik».