

Wagner y la historia de los certámenes poéticos

Maximiano Trapero

Mi acercamiento al «mundo» de Wagner

He de reconocer de entrada que yo no soy especialista en Wagner, ni siquiera me atrevería a decir que soy wagneriano. Si pertenezco al «Aula Wagner» de la ULPGC no es ni mucho menos por lo que sé sino por lo que espero aprender acerca de este autor, hacia quien hasta hace poco tenía yo una actitud «de resistencia» por lo demasiado grande y por lo demasiado complejo que se me aparentaba, y del que ahora me interesa todo. Es Wagner, posiblemente, el compositor más mitificado en la historia de la música, y se nos presenta como el artista «total» que para adentrarse en él se requiere de muchos saberes y de una visión alta del conjunto de su obra.

Si ahora comparezco en esta tribuna para hablar de Wagner es por el reto que mis colegas del Aula Wagner me impusieron y por el cambio de actitud que yo he tenido respecto al autor. La ocasión me la proporcionó la oportunidad excepcional de poder asistir en nuestra misma ciudad, en abril de 2007, a una representación total de la «Tetralogía» con motivo del reestreno del Teatro Pérez Galdós, en una producción del teatro Marinsky de San Petesburgo bajo la dirección de Valery Gergieuv.

Aquella fue una de las experiencias artísticas y emocionales más intensas que he tenido en la vida. El impacto emocional que supuso para mí el conocimiento de ese «universo wagneriano» fue en todo comparable al que me produjeron en su día la lectura de *La Ilíada* o del *Quijote*, o la que me produce de continuo la música de Bach. Y para poner en orden mis ideas y para poder explicarme a mí mismo tal intensidad emocional, escribí entonces un largo artículo periodístico con el título intencionado de «Para explicarme el gozo en Wagner» (*La Provincia*, 17.5.07) y comprendí que Wagner había creado una de las grandes obras de la cultura occidental de todos los tiempos. Confieso que desde entonces mi actitud ante Wagner ha cambiado radicalmente: ya ni se me resiste ni yo me resisto ante él; al contrario, me interesa todo él (todo lo de él), y comprendo ahora -y comparto- el valor de la adjetivación de «artista total» con que con tanta frecuencia se le califica desde los ámbitos superespecializados del

wagnerismo. Nunca es tarde, pues, si la dicha es buena, como se dice en román paladino, o como dice el viejo adagio clásico: «*Omnia tempus habent*». Sí: cada cosa tiene su tiempo; y a mí Wagner me llegó en un tiempo de madurez en que puedo comprenderlo.

El tema de mi intervención

En mi conferencia trataré de un tema muy específico: de los certámenes poéticos en dos óperas de Wagner (*Tannhäuser* y *Los maestros cantores*) y de su vinculación con el fenómeno de la improvisación poética a lo largo de la historia, antes y después de él. Vean que no hablaré de la música, pues ¿qué podría decir yo que no se haya dicho ya de la música de Wagner? Música en todo caso que es para mí arrebatada y arrebatadora, en el sentido etimológico de «aquello que te lleva tras de sí con violencia y fuerza». Hablaré sólo de los textos que forman los correspondientes libretos de esas dos óperas y que, como se sabe, son también de Wagner.

Si me ha interesado el tema de los certámenes poéticos en Wagner es porque, siendo este asunto más propio de la literatura que de la música, se manifiesta en estas dos obras musicales de Wagner con una mayor presencia y con una descripción incomparablemente mejor que en ninguna otra obra literaria de la historia. Un certamen poético, en abstracto, no tiene por qué conllevar necesariamente la música: así se manifestaban, por ejemplo, las *justas poéticas* del Barroco español o se desarrollaban las *flores poéticas* o *juegos florales* que tanto se prodigaron por la España de la primera mitad del siglo XX y en los años de postguerra. Allí tenía presencia solo la voz recitada de los poetas. Pero en una visión más general y tradicional, los certámenes poéticos se manifestaban siempre cantados: los poetas eran así *trovadores* en la triple condición de autores, músicos e intérpretes. Y todo ello está directa e íntimamente vinculado a la poesía improvisada.

Por la búsqueda y lectura de las más diversas fuentes bibliográficas que he hecho para preparar esta conferencia, advierto que este tema de los certámenes poéticos es asunto que o ha pasado desapercibido o no ha interesado a la crí-

tica wagneriana. Y sin embargo, para nosotros es del mayor interés. La crítica especializada se ha fijado en otros valores, posiblemente más importantes, más «wagnerianos», como, por ejemplo, en el caso de *Tannhäuser*:

- a) la confrontación entre dos mundos: el medieval (representado por los *minnesinger* que cantan el amor espiritual, el amor cortés, y que tienen una moral rígida) y el renacentista (representado por el amor físico, sensual del monte de Venus);
- b) la mezcla de dos mundos: el mitológico (el monte de Venus) y el real (la corte de Turingia);
- c) la lucha entre el amor sagrado y el pagano;
- d) la redención por el amor con la muerte de los dos protagonistas Isabel y Tannhäuser;
- e) la oposición entre Venus y la Virgen (puesta de manifiesto en el cántico de Wolfram a la estrella matutina); etc.

Y en el caso de *Los maestros cantores*, por ejemplo:

- a) en la proclama de «el ser alemán»;
- b) en su manifiesto político;
- c) en el canto a la Alemania única, desdeñosa de lo extranjero, manifestado en el canto final del maestro Hans Sachs, que es -como se ha dicho- «la calculada encarnación escénica de Wagner»;
- d) en la crítica a lo judío (representado por el maestro Beckmesser);
- e) en la crítica a las exageradas reglas de «la tabulatura» de la Academia de los «maestros» frente al «arte libre» practicado por Walther; etc.

Estas dos óperas han sido juzgadas, como digo, desde muchos puntos de vista, pero nadie, que yo sepa, las ha visto como ejemplo y modelo de los certámenes de la improvisación poética. Lo que implica que la improvisación poética cantada existía y era fuerte, o al menos que había existido y que Wagner quiso recrear. Es posible que este tema pueda ser considerado como «menor» en la totalidad de la obra wagneriana, en donde resplandecen los temas heroicos y mitológicos, pero Wagner es autor que aprovecha cualquier tema para insuflarlo de su ideario y hacerlo importante y trascendente. Por eso *Los maestros cantores* es para muchos «la mejor obra» de Wagner; y el mismo autor la consideró como «la más perfecta», en el sentido de la ‘más acabada’ de sus obras.

Wagner trata en estas dos óperas de la antiquísima tradición del trovador. Desde este punto de vista, la temática de los certámenes poéticos en *Tannhäuser* y *Los maestros cantores* no es «creación» original de Wagner. Wagner recrea una muy antigua y muy intensa tradición alemana. Pero esa tradición no se había dado solo en Alemania, ni siquiera solo en el mundo germánico. Al contrario, como quiero mostrar en esta conferencia, los certámenes poéticos recreados por Wagner en *Tannhäuser* y *Los maestros cantores* no son sino una manifestación local -nacional, en este caso- de un fenómeno que es universal e intemporal. Que existió mucho antes de los tiempos medieval y gótico representados respectivamente en una y otra obra y que ha seguido viviendo en muchos lugares del mundo hasta la más presente actualidad.

Así pues, algo de original y de novedoso puede que tenga mi intervención de hoy ante ustedes.

El tema de la improvisación poética

La improvisación poética es asunto que he tenido yo como uno de los temas de investigación permanente en los últimos 20 años. Por él he tenido la oportunidad de asistir a un gran número de encuentros y festivales de poesía improvisada en España, en varios países de Europa y sobre todo de Iberoamérica. Ello me ha permitido conocer de primera mano y en directo las principales

manifestaciones de este fenómeno cultural y poético en el mundo occidental, y he podido tratar personalmente a muchos de sus principales poetas repentistas. Además, he realizado investigaciones de campo para averiguar el estado de la cuestión en varias regiones de España y en varios países de Hispanoamérica. Y gracias a todo ello he podido escribir y publicar varios libros y multitud de artículos sobre esa temática. No me es ajena, pues, esta cuestión.

Eso por lo que respecta a la actualidad. Sin embargo, cuando tratamos de conocer la historia del fenómeno nos encontramos con un casi total vacío documental. Por eso, con razón se ha dicho que la poesía oral improvisada es la cenicienta en los estudios sobre la literatura oral, a la vez que ésta lo es respecto de la escrita. Tratamos de saber cuándo, dónde y cómo se manifestaba esta clase de poesía y los textos literarios no nos dan más que las mínimas y escuetas referencias de su existencia, pero ni una sola crónica detallada de un certamen, ni menos la constancia de los textos que allí se cantaron.

Por lo que respecta a España, en el *Mío Cid* hay una escena de improvisación en una boda; el *Tesoro* de Covarrubias habla de los poetas «de repente» que solían cantar en las labores del campo en las épocas de cosecha y Rodrigo Caro habla de los cantares «de desafío». Cervantes en *La Gitanilla* presenta a dos amigos enamorados de la muchacha que, sentados los dos cada uno con una guitarra al silencio de la noche, cantan en alternancia versos alabando las gracias y belleza de Preciosa la Gitanilla; y en *El Quijote* confiere a los “trovadores” la condición anexa de grandes músicos como dos habilidades o, por mejor decir, gracias de que les dotó naturaleza, pues son capaces de decir tales “agudezas que a modo de blandas espinas atraviesan el alma y como rayos hieren en ella, dejando sano el vestido”. Y en los *Pastores de Belén*, Lope de Vega pide a uno de sus personajes que haga «versos de improviso»; etc. Aparte ello, conocemos también la existencia de las *Justas poéticas* que con tanto fasto se celebraron en el siglo XVI y sobre todo en el XVII para conmemorar acontecimientos políticos y sociales relevantes, pero aún de ellas raramente nos han llegado los textos que se recitaron o cantaron. Un nombre propio se ha salvado como el más famoso

poeta “de repente” del Siglo de Oro español, gracias a los elogios que sobre él hicieron autores como Cervantes y Lope, de quien este último dijo en su *Dorotea* que era un “monstruo de la naturaleza en decir versos de improviso con admirable impulso de las musas”.

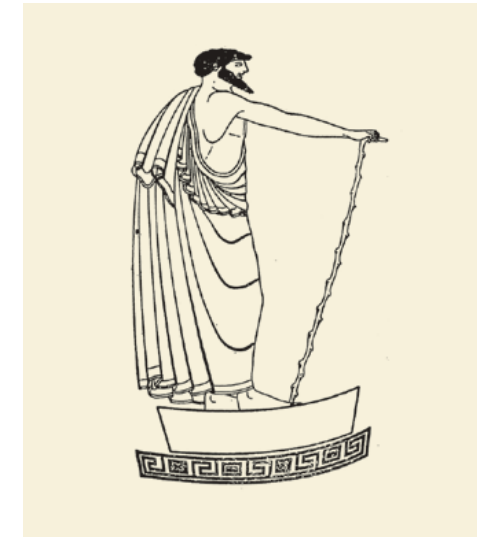
Pero en absoluto podemos cifrar el origen de este fenómeno en España o en cualquiera de los países europeos a partir de la constitución de las lenguas nacionales en la alta Edad Media. En todos ellos la tradición procedía del mundo clásico greco-latino.

Como en tantos otros aspectos de nuestra cultura, los antecedentes más antiguos de la poesía oral improvisada los encontramos en Homero. Cuando leemos la *Odisea* nos llama la atención el hecho de que en todos los banquetes haya un personaje imprescindible, el *aedo*, que atrae todas las miradas y se convierte en el centro de la atención de todos; un personaje admirado y querido y que estará siempre por encima de toda discusión. Eran personajes profesionales, que estaban al servicio de un rey; poetas cantores que, mediante un lenguaje formulaico, cuya técnica dominaban, eran capaces de repentizar los grandes relatos épicos de los héroes antiguos; y así, han pasado a la posteridad los nombres de Femio, aedo del palacio de Ulises en Ítaca, y de Demódoco, *aedo* del palacio de Alcínoo, rey de los feacios. Pero también las figuras e imágenes dejadas por los griegos en paredes murales o en vasos cerámicos nos certifican la existencia de escuelas en que se enseñaban la recitación y el canto conforme a la métrica típica de la épica y de la lírica helénicas.

En las *Bucólicas* de Virgilio son dos pastores, Menalcas y Dametas, los que se desafían a cantar de improviso sobre las bellezas de la naturaleza y sobre sus amores adoloridos. La lid poética tiene aquí sus reglas: quien inicia la actuación tiene la libertad de escoger el tema, y el rival debe contestarle; de tal manera que el segundo está siempre a merced del tema del primero, y a expensas de sus «ataques»; pero el segundo puede contestar y contraatacar a la vez, naciendo así un duelo de ataque y contraataque que puede prolongarse hasta que las fuerzas (y las razones) de uno de los contendientes sucumban, o los dos (como es lo habi-



Aedo tocando la lira, Siglo XIII a. C



Rapsodo, Siglo V a. C

tual, y como lo fue en el caso de los pastores virgilianos) se declaren vencedores mutuamente. Los temas en la tradición antigua aparecían sin gran esfuerzo: predominaban los de carácter filosófico, con preguntas de concepto difícil que había que contestar al punto, pero no eran extraños los temas bucólicos, los amorosos, las interpretaciones del destino, la organización de la naturaleza, los de carácter sentencioso, que se llenaban de adagios y de refranes populares, y los de espíritu moralista.

Todo ello había quedado al margen de los estudios literarios, como si no existiera o como si no mereciera consideración desde la investigación académica. Todo ello se configura en torno al fenómeno de la literatura oral, que no es más ni menos, ni mejor ni peor, que la literatura escrita, sino que son dos manifestaciones distintas que han caminado paralelas a lo largo de la historia, a veces con predominio de la oral, como en las épocas antiguas, y a veces con predominio de la escrita y el casi silencio de la oral, como en los tiempos modernos. Ignorar la existencia de la literatura oral, incluso en la actualidad, es desconocer una parcela fundamental de la cultura de los pueblos; desdeñarla

por considerarla ínfima y vulgar es no haber entendido nada de su naturaleza; y compararla en demérito con la alta poesía que se escribe supone un despropósito de metodología. El hecho es que en cuanto más nos retrotraemos en el tiempo más presente se hace la literatura oral, hasta convertirse en la primera y más esencial manifestación artística de los pueblos. De todos los pueblos, por muy «primitivos» que los consideremos, pues, como se ha dicho con toda razón, en materia poética y artística no vale la distinción entre pueblos desarrollados y pueblos primitivos.

La reivindicación de la literatura oral es cosa de nuestros días, y hasta podría decirse que aun contando con una base teórica firme y bien elaborada no se ha extendido lo suficiente en todos los ambientes universitarios y de investigación literaria. Esa «teoría de la oralidad» se formula sobre el descubrimiento que dos investigadores norteamericanos, Milman Parry y Albert B. Lord, hicieron en las décadas de 1920 y 1930 de un tipo de poesía de carácter épico-



Gushlari yugoslavo antiguo.

narrativo en los países sur-balcánicos que era en todo heredera y continuadora directa de la poesía homérica. Si los estudios de Parry y Lord tuvieron trascendencia y repercusión mundial no fue por el valor intrínseco que pudiera tener esa poesía popular oral sino, principalmente, por la vinculación que de ella se hizo con la poesía homérica. Así, esos estudios pasaron a centrarse en «la cuestión homérica», o sea, en la demostración de que los grandes poemas homéricos que hoy cono-

cemos no son obra de un solo y único autor sino fruto de una larga tradición de más de cuatro siglos de transmisión oral mantenida por poetas épicos en todo comparables a los *guslaris* de los Balcanes. Así, bien mirado, el propio Homero no fue sino un *aedo*, el modelo de poeta épico que la tradición ha mitificado como el más grande de todos los tiempos.

Esa «teoría de la oralidad» tuvo sus pilares, como decimos, en las investigaciones de Parry y Lord, y se desarrolló después con las reflexiones y apor-

taciones de autores como McLuhan, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan, Foley, etc., que tomaron para sus estudios otras manifestaciones de literatura oral de otros países del mundo, hasta formar un cuerpo teórico admirable, original y capaz de explicar las diferencias que identifican a ese «producto» literario hecho con la lengua con que se habla, en contraste a la lengua que nace de la escritura. Pero no podemos dejar de decir que



Gushlari actual, Mile Krajina, Croacia.

esos estudios han ignorado casi por completo el rico patrimonio poético oral español e hispánico que tiene manifestaciones literarias más diversas y de mayor intensidad poética que las contempladas por los estudiosos norteamericanos. Incluso cuando esta tradición pan-hispánica contaba ya con estudios tan firmes como los de un autor tan fundamental como Ramón Menéndez Pidal.

Panorama actual del fenómeno de la poesía improvisada

No todo el conjunto de poesía oral es poesía improvisada, pero ésta constituye un capítulo esencial de la misma. Y aunque el conocimiento que de ella tenemos es muy deficiente, no es porque ella haya dejado de existir sino porque los gustos estéticos que se suceden en la historia de la cultura la relegaron a un ámbito meramente rural y le retiraron la estima que en otro tiempo le tenían.

La teoría de la oralidad ha servido para impulsar nuevos estudios sobre ella, redescubriendo nuevas manifestaciones de poesía oral improvisada y rei-



Gushlari actual, Slauko Aleksie, Servia.



Bertsolaris vascos en la final del Campeonato de Euskadi de 2005.

vindicando su valor poético. Así, se ha demostrado que la figura de los *guslari* de la antigua Yugoslavia no eran milagrosas supervivencias de un pasado remoto, sino que figuras paralelas a esos bardos eslavos podían encontrarse, por ejemplo, entre los *bertsolariak* vascos, entre los *dengbej* kurdos, entre los *pytaris* chipriotas, entre los *rimadores* cretenses, entre los *payadores* argentinos y chilenos, entre los *galeronistas* venezolanos, entre los *decimistas* cubanos o mexicanos o entre los *repentistas* de cualquier país iberoamericano.

Por señalar sólo las tradiciones que están verdaderamente asentadas y que permanecen vivas en España, debemos señalar, en primer lugar, el *bertsolarismo*, por la pujanza e importancia sociocultural que tiene en todo el País Vasco, a nosotros nos parece que sin parangón posible en ningún otro territorio conocido.

Está también muy vivo el *trovo* en la región de Murcia, y específicamente en la comarca de Cartagena y La Unión; sin embargo, está más decaído el *trovo*



Troveros alpujarreños cantando en un bodega.

alpujarreño, cuando en épocas pasadas tuvo mayor práctica y estuvo más extendido por todas las comarcas de las Alpujarras granadinas y almerienses.

Cierto resurgir tiene ahora el *glosat* en las Islas Baleares, sobre todo en Mallorca, en donde casi llegó a extinguirse, y en donde en cada isla del archipiélago la improvisación se practica con formas poéticas y musicales diferentes.

Nuevo resurgir tiene también el *cante de poetas* de la región del Genil (en la zona de confluencia de las tres provincias andaluzas Málaga, Granada y Córdoba), por el ánimo que le ha dado en los últimos años el Festival de Villanueva de Tapia.

Casi perdida llegó a estar la tradición de la *regueifa* en Galicia, ahora con iniciativas oficiales y particulares para mantenerla y reforzarla. Y el *punto cubano* fue una tradición muy arraigada popularmente en todas las islas del archipiélago canario; a esa etapa le siguió un casi abandono general, quedando sólo de manera plena en la isla de La Palma; hoy sin embargo hay un claro resurgi-



Glosadores mallorquines.

miento de la tradición improvisadora canaria y empieza a tener una presencia casi constante en todos los ambientes, tanto en los populares como en los de convocatoria más específica.

Otras manifestaciones de poesía improvisada hay en otros lugares de España, mucho más limitadas en el espacio y más restringidas en su práctica, como el *cantar a picadillo* en las montañas occidentales de Santander, el *chacarrá* en el Campo de Gibraltar, las cuartetos y ovillejos en Brihueva y otros pueblos de La Alcarria, los *corrantes* en las provincias de Lérida y Tarragona, las *albaes* de la huerta valenciana, la *jota* improvisada en el bajo Ebro, etc.

Eso por lo que respecta a España, pero también Portugal tiene importantes y hermosas tradiciones de verdadera poesía improvisada, como las que se practican en el norte (los *cantares ao desafio* del Alto Miño) y en el sur

(la *décima* y la *cuadra* en el Algarbe) del continente, y en sus dos archipiélagos atlánticos: los *despiques* de Madeira y las *cuadras* y *sextillas* de las islas azorianas de San Miguel y Terceira.

En la América hispana puede decirse que la poesía improvisada vive en todo el continente, también en Brasil. Pueden hacerse precisiones distinguidoras respecto a la vitalidad y a la importancia sociológica que tiene en cada país, incluso respecto a las formas de practicarse y a las funciones principales que en cada lugar cumple, pero una unidad superior se impone en todo el continente: la forma estrófica que se usa de manera absolutamente mayoritaria, la *décima*. La *décima* se ha convertido en la estrofa poética predilecta del gusto popular y en verdadero signo de identidad de la cultura iberoamericana.



Marta Suint, payadora argentina, y José Curbelo, payador uruguayo, actuando en Villanueva de Tapia (Málaga).



Verseadores canarios actuando en Calabria (Italia).

Y la poesía improvisada es hoy un fenómeno cultural de primer nivel en países como Cuba, Argentina, Chile, Venezuela, Panamá, México o Puerto Rico. Con cierta frecuencia se cita una frase de José Martí que resulta muy llamativa por lo que tiene de sorprendente (y hasta de provocadora), que dice: «¿A qué leer a Homero en griego cuando anda vivo, con la guitarra al hombro, por el desierto americano?». Y es una gran verdad. Por la América hispana había a finales del siglo XIX, cuando José Martí escribió esas palabras, y los sigue habiendo hoy, entrados ya en el siglo XXI, no uno, sino muchos Homeros. Naturalmente que se estaba refiriendo a los modernos juglares, a los payadores, a los trovadores y troveros, a los repentistas, a los poetas improvisadores, a los permanentes *aedos* que con su guitarra al hombro, están creando una nueva *Iliada*, ésta sin guerras y sin héroes, pero la historia, al fin, de los modernos pueblos de Hispanoamérica.

Hasta el término *trovador*, que fue el más genérico usado en los países europeos en la tardía Eda Media y el primer Renacimiento para los poetas-cantores



El extraordinario galardonista venezolano Víctor Hugo Márquez.



El payador chileno Luis Ortúzar Chincolito.



Guillermo Velázquez, el juglar y trovador de México.

orales, sirve en la actualidad también de manera genérica para los poetas-cantores repentistas de cualquier lugar del mundo hispánico, y específicamente *trovadores* se llaman en Puerto Rico; *troveros* se llama en España a los improvisadores de Andalucía, de Murcia y de Valencia; *trova* se llama en Colombia al acto de la improvisación cantada y *trovo* en la España meridional a la poesía oral cantada en quintillas.

Los certámenes poéticos en Wagner

Variadísimo y complejo mundo fue el que desarrollaron en la Edad Media europea los «profesionales» de la literatura oral, repartido entre esas dos figuras ya mitificadas de los *juglares* y de los *trovadores*, cuyas características y funciones no siempre están bien delimitadas. Y el hecho es que el mejor retrato de ese mundo del poeta cantor antiguo no lo vamos a encontrar en una obra literaria, sino en una obra musical, en las óperas *Tannhäuser* y *Los maestros cantores* de Wagner. Y recreadas ambas en unos niveles máximos, sin paran-

gón en toda la historia, hasta el punto de que pueden servir de paradigma del fenómeno que venimos estudiando. Y es gracias a estas dos obras musicales que podemos entender mejor el panorama de los certámenes poéticos de que las obras literarias tan escuálidas noticias nos dan. Pero, a la vez, es gracias al conocimiento del fenómeno actual de la poesía oral improvisada que podemos interpretar y juzgar mejor las escenas de estas dos óperas de Wagner.

La primera noticia que tuve yo de la existencia de estas escenas de canto improvisado en Wagner fue a través de un artículo de mi amigo Joaquín Díaz («La tradición oral y el arte verbal», *La voz y la memoria*, 2006, 157-158), en que de manera muy resumida situaba la cuestión en el justo medio que tiene en el arte verbal como «recurso para convencer o como arma para vencer».

¿De dónde pudo tomar Wagner esta temática? ¿Qué conocimiento tenía de ella? ¿Seguía existiendo en Alemania en la época (mediados del siglo XIX) en que el músico emprendió la composición de sus obras? Conociendo el «genio» de Wagner, de ningún modo esas escenas trovadorescas pueden ser simples cuadros de costumbres. Pero es lo cierto que los motivos centrales de estas dos óperas suyas están basados en ciertos hechos históricos y en determinados personajes reales, bien que recreados por el arte de Wagner, condensados y sintetizados al propósito artístico e ideológico del poeta-compositor que fue Wagner.

Es entonces el caso de que gracias a Wagner sabemos lo que del mundo de la poesía oral e improvisada hubo en Alemania y por extensión en el mundo germánico.

Los *minnesinger* y *Tannhäuser*

El mundo que representa Wagner en *Tannhäuser* es el de los *minnesinger* (de *sang* 'canto' y *minne* 'de amor'), que es el perfecto paralelo alemán del mundo juglaresco y trovadoresco medieval de la literatura provenzal, y que en España pueden compararse, en alguna medida, con los poetas «de cancionero» y con la poesía de las «cantigas de amigo».

Es decir, cantores cortesanos al servicio de reyes y señores feudales que vagan de castillo en castillo o de palacio en palacio y que tienen como temática característica «el amor cortés», el canto a la mujer ideal, todo belleza, todo virtud, siendo siempre una poesía destinada al canto. Tenían, pues, un triple papel: el de poeta, el de músico y el de cantor. Se conservan muchas de sus composiciones



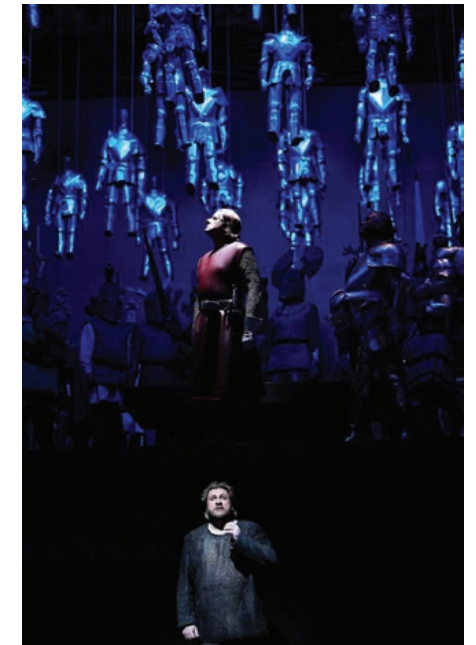
Tannhäuser, Deutsche Oper Berlin 2009.

y melodías en manuscritos y códices del siglo XV, muy adornados de miniaturas preciosistas, y se tiene como la primera manifestación de la poesía alemana. Incluso pervive el nombre de algunos de ellos, el más famoso de los cuales fue Walther von der Vogelweide, mitificado por el romanticismo alemán, pero también quedaron para la posteridad los nombres de Tannhäuser y de Wolfram, nombres que Wagner tomará para sus óperas. Como tomará también el nombre del meistersinger Hans Sachs para el maestro zapatero de *Los maestros cantores*. Estos *minnesinger* estaban organizados en comunidades y hermandades y su período de vigencia va desde mediados del XII a finales del XIV.

Este es el mundo representado en el *Tannhäuser* de Wagner, una ópera compuesta en 1845 y dividida en 3 actos. Una ópera que está basada en varias leyendas alemanas conjuntadas por Wagner pero que aisladamente tuvieron carácter histórico; por una parte, el mitificado torneo de canto del castillo de Wartburgo y, por otra, el personaje Tannhäuser, el mejor trovador de su época, que participó en las Cruzadas y tuvo una doble vida: mundana en su juventud y profundamente religiosa en su madurez. Cabe aquí decir que el personaje histórico Tannhäuser no era alemán sino austriaco y que en la ópera Wagner nunca le llama *Tannhäuser* sino *Enrique*.

Y melodías en manuscritos y códices del siglo XV, muy adornados de miniaturas preciosistas, y se tiene como la primera manifestación de la poesía alemana. Incluso pervive el nombre de algunos de ellos, el más famoso de los cuales fue Walther von der Vogelweide, mitificado por el

El argumento, en síntesis, es el siguiente. **Acto I.** Tannhäuser ha sido un celebrado trovador que ha logrado conocer y entrar en el monte de Venus, el reino de la diosa del amor, en donde goza de todos los placeres. Pero el sonido de una campana le vuelve al deseo de vivir en el amor sagrado, «ansioso de libertad», bien que Venus le previene que los mortales nunca le perdonarán haber gozado del amor pagano. Vuelto al mundo terrenal, en un valle de Turingia se encuentra primero con un coro de peregrinos que proclaman el arrepentimiento y la penitencia y después con una escena de caza presidida por el Príncipe de Turingia y los cantores de su corte, quienes reconocen a Tannhäuser y le piden vuelva con ellos, recordándole el nombre de su enamorada Elisabeth, y alabando sus dotes excepcionales de cantor del amor, de «insigne cantor», le dicen:



Tannhäuser, Deutsche Oper Berlin 2009.

Tus cantos victoriosos triunfaban de los nuestros...

Vuelve, eminente cantor, vuelve a unir a la nuestra tu voz,
que no falte en lo sucesivo en nuestras fiestas,
que su estrella luzca de nuevo en nuestras miradas.

Acto II. En el castillo de Wartburgo se va a celebrar un certamen de trovadores para festejar el regreso de Tannhäuser. Lo convoca el Langrave, el príncipe de Turingia, invocando la función festiva que tiene el canto en los certámenes poéticos; los convoca a una «fiesta de cantores». Dice el Langrave: «Amados

cantores de preciosas melodías, con ingeniosos enigmas y gozosas canciones, vuestro numen, siempre alegre, regocijó nuestro corazón». Los participantes deberán glosar acerca de «la naturaleza del amor» (sobre la esencia del amor); una especie de «pie forzado» que les pone el Langrave. El ganador obtendrá la mano de Elisabeth, sobrina del Príncipe.

El escenario y las «reglas» del certamen son, en esencia, muy parecidos a los que hoy se reproducen en cualquier sitio. El «escenario» en *Tannhäuser* es la sala principal de un palacio y los asistentes los miembros de la corte: todo magnificencia y esplendor, similar a los escenarios en que actuaban los *aedos* de *La Odisea*, si bien en la actualidad los escenarios naturales se han recluso al interior de una bodega, a una plaza pública o, en el mejor de los casos, al escenario de un teatro.

Los bardos del *Tannhäuser* entran en escena con sus propios cortejos y estandartes y con sus propios seguidores. En el recinto se mezclan poetas y



Tannhäuser, Deutsche Oper Berlin 2009.

público en un arte comunicacional, elocutivo. Una vez establecido el orden de actuación, empieza el certamen. Lo inicia Wolfram, que canta al amor sublime, el amor platónico; Walther canta después al amor heroico; pero Tannhäuser, airado e impetuoso, los interrumpe y canta el amor total: «El amor es la pasión de dos cuerpos enlazados. Sin deseo, qué árido puede ser el mundo», proclama. Los versos más representativos de su canto son los siguientes:

público en un arte comunicacional, elocutivo. Una vez establecido el orden de actuación, empieza el certamen. Lo inicia Wolfram, que canta al amor sublime, el amor platónico; Walther canta después al amor heroico; pero Tannhäuser, airado



Tannhäuser, Bayreuther Festspielen 2007.

Para alabar a Dios, lejos, en sus alturas celestiales,
elevad los ojos al cielo y contemplad las estrellas...
Pero lo que se ofrece a mis caricias,
ese corazón, esos sentidos, tan cerca de los míos,
ese cuerpo hecho de la misma carne,
que se inclina hacia mí en dulce flexión...
No puedo asistir a su nacimiento sin arder en deseos...
Ojalá su fuego arda eternamente
para que eternamente mi sed se calme en ese manantial.
Así comprendo yo en su verdad la naturaleza del amor.

Se establece entonces un verdadero debate, una auténtica controversia argumental. Tannhäuser interrumpe de continuo y se burla de sus contrincantes. ¿Cómo pueden ellos cantar el verdadero amor si no lo han conocido?



Tannhäuser, Deutsche Oper Berlin 2009.

Confiesa entonces Tannhäuser que él sí lo puede cantar porque ha conocido el amor de Venus. El salón entero se escandaliza; los trovadores sacan las espadas contra Tannhäuser, lo tratan de blasfemo y pretenden matarlo; pero Isabel se interpone y pide clemencia para él; se convierte así en su «ángel de salvación». Pero el Príncipe lo destierra. Pasa un coro de peregrinos y Tannhäuser se une a ellos.

En el **Acto III**, arrepentido Tannhäuser, peregrina a Roma e implora perdón al Papa; éste se lo niega diciendo que no puede haber perdón en esta vida ante tamaño pecado; le será más difícil el perdón -le dice- que de su seco bastón de peregrino florezca una rama. Cuando Tannhäuser regresa a su tierra se entera de que Elisabeth ha dejado de existir llorando su ausencia y Tannhäuser cae muerto de dolor junto a la tumba de su amada. Y florece entonces su bastón.

Una sola escena hay en *Tannhäuser* relativa a los certámenes poéticos (la escena 3ª del acto II), pero que es la más importante de la ópera, la escena

nuclear de toda la obra. Es además el momento más intenso y dramático y uno de los mejores también desde el punto de vista musical. En ella hallamos temas y motivos que se reproducen en todas las tradiciones de las justas poéticas actuales, como veremos más adelante. Pero ahora quiero fijarme solamente en dos:

Primero, en el tema de la controversia: el amor; el más universal y recurrente de toda la poesía, sea escrita u oral, memorial o improvisada. El amor fue también el primer tema impuesto en «la controversia del siglo en verso improvisado», nombre que yo le puse al más importante duelo poético (de entre los conocidos) celebrado en el siglo XX en Cuba entre los dos poetas repentistas más famosos del momento: el Indio Naborí (seudónimo de Jesús Orta Ruiz) y Ángel Valiente. Se celebró en 1955 en dos actos, con un jurado que ponía los temas y había de juzgar el ganador: el primero en el teatro de San Antonio de los Baños abarrotado de público (unas dos mil personas), y el segundo en un estadio de fútbol, el de Campo Armada de La Habana (con unas doce mil personas). Cinco fueron los temas sobre los que los contendientes hubieron de cantar: el amor, la muerte, la libertad, el campesino y la esperanza.

Naturalmente, estando en Cuba, la estrofa en que debían improvisar era la décima: diez décimas por cada poeta, en forma alternante, por cada uno de los temas propuestos. En el tema del amor, Naborí empezó cantando:

Amor -bálsamo en la herida
y sol risueño en la frente-
es el Génesis, la fuente
universal de la vida...

Y Valiente continuó:

Amar es lágrima ardiente
y carcajada sonora:

está en el pecho que llora
y en el niño sonriente...

Se preguntaba Naborí:

Amor..., ¿qué cosa es amor?
Tal vez la ley misteriosa
que enseñó a la mariposa
el secreto de la flor...

Y contestaba Valiente:

Amor de novia, embeleso
de ternura apasionada,
calabozo en la mirada
para la prisión de un beso...

¿Quién podría decir que los versos que improvisaron los dos bardos cubanos en esta legendaria controversia de Campo Armada desmerecen en lo más mínimo de los que cantó Tannhäuser en el castillo de Wartburgo o de los que cantó Walther en la pradera de Nüeremberg en *Los maestros cantores* o de los que cantaron los pastores de Virgilio?

El segundo comentario que merece aquí la escena del certamen de cantores de *Tannhäuser* es la pelea que se entabla entre los trovadores. No es ésta ficticia y meramente teatral, sino real y verdadera, aunque no sea lo frecuente en el mundo de la controversia poética. Por lo general, los poetas rivalizan entre sí con todas las armas que la dialéctica, el ingenio y la inspiración del momento les proporciona. Pueden decirse las cosas más hirientes y depravadas, pero las aceptan como estrategias y formas connaturales de la controversia; y terminado el combate poético se abrazan y se felicitan por los hallazgos que cada cual ha



Los maestros cantores de Núremberg, Opernhaus Zürich 2003.

tenido. Pero no es la primera vez que de las palabras algunos pasaron a las manos. En cada tradición se cuentan casos particulares de enemistad rabiosa entre poetas motivada por una controversia mal entendida y algún que otro caso de sangre. Yo mismo presencié uno de ellos en un pueblo de Cuba en 1998 (en Güines), y no entre los dos repentistas que entonces actuaban (Omar Mirabal y Luis Paz Papillo), sino entre los partidarios furibundos de uno y otro. Ese día en Güines también hubo ruido de machetes como en el castillo de Wartburgo hubo relampagueo de espadas, aunque afortunadamente en ambos casos la cosa no pasara a mayores.

Los *meistersinger* y los *maestros cantores* de Nüeremberg

Si el mundo representado en *Tannhäuser* era el medieval de los aristocráticos *minnesinger*, el de *Los maestros cantores* será un mundo más avanzado: el de los *meistersinger*, el de los ‘maestros cantores’, de extracción burguesa, organizados en gremios de artesanos, asentados en ciudades y que se desarrollaron

en los siglos XV y XVI. La «escuela de canto» más famosa fue la de Nüeremberg, que es la que Wagner toma de ejemplo para su ópera, pero existieron otras importantes en Friburgo, en Ausburgo, en Estrasburgo, en Munich, en Franfort... Y estuvieron en funcionamiento hasta el siglo XIX, en que desaparecieron con la creación de los Conservatorios oficiales. Se sabe que el último *meistersinger* murió ya entrado el siglo XX (en 1922). Se me ocurre pensar que, posiblemente, la especial vinculación que tiene el pueblo alemán con la música, incomparablemente superior a la de cualquier otra nación europea, se deba a estas «escuelas de canto», iniciativa puramente civil y popular en donde se aunaban música y poesía.

Que *Los maestros cantores* es continuación del *Tannhäuser* es indudable. Lo confiesa el propio autor: surge como continuación de «mi torneo de cantores en el Wartburg». Mas esa continuidad no fue inmediata; por medio se interpusieron *El anillo del Nibelungo*, *Lohendrin* y *Tristán e Isolda*. Pero la idea siguió viva en la mente de Wagner, y pudo terminarla 22 años más tarde de haberla concebido. *Los maestros* se estrenó en 1868.

Muy grande debió ser el impacto que produjo a Wagner el conocimiento del mundo trovadoresco medieval y gótico y muchas debieron ser las posibilidades que vio en él para desarrollarlo reiteradamente en su propia obra creativa. Hombre de su tiempo, al fin, Wagner es un romántico. Y el romanticismo alemán, más que el de cualquier otra literatura europea, vuelve los ojos a los tiempos oscuros de la Edad Media para tomar de ella aquellos temas que constituyen lo que entonces se creía origen de las modernas identidades nacionales. Wagner se enriqueció a ese propósito con la lectura de obras especializadas (entre otras, la *Historia de la literatura alemana* de Gervinus) hasta conseguir en *Los maestros cantores* la culminación de la recreación de las justas poéticas en una obra artística, en este caso literario-musical.

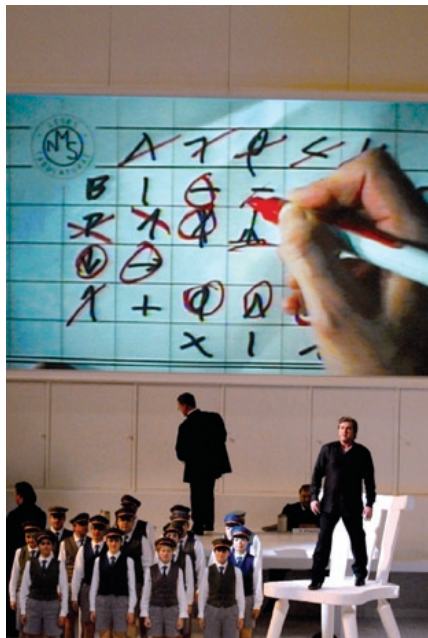
La continuación del mundo trovadoresco medieval en *Los maestros cantores* se advierte sobre todo en sus personajes: el Walther de *Los maestros* es sin duda evocación del más famoso minnesinger medieval, Walther von der Voge-



Hans Sachs, el más famoso maestro cantor alemán del siglo XVI.

lweide, mitificado por el romanticismo alemán, y que representa la evolución más notable en el arte de los trovadores cortesanos hacia la libertad creativa. Pero también en la recreación del personaje histórico Hans Sachs como «genio popular y espontáneo». Incluso esa tendencia «popular» de Sachs es criticada por su oponente el maestro Beckmesser que se burla de su obra diciendo que «casi todo lo que hace son coplillas callejeras».

El estilo y tono «popular», a veces jocosos, de *Los maestros cantores* está ya muy alejado del tono mítico y trascendente de *Tannhäuser*. Pero ese tono



Los maestros cantores de Núremberg, montaje de Claus Guth.

Los maestros cantores puede resumirse así: Pogner, el rico orfebre de Núremberg, ofrece la mano de su hija Eva al ganador de un certamen de poetas cantores que se va a celebrar con motivo de la fiesta de San Juan. A la ciudad acaba de llegar un joven poeta extranjero, de noble linaje, de nombre Walther, que ama a Eva y que es bien visto por el padre. La escena presenta una sesión de la Escuela

«costumbrista» es lo que hace de *Los maestros* un cuadro más cercano a la realidad histórica que representa. Y *Los maestros cantores* ya no es solo una escena de canto improvisado, es toda la obra la que está basada en el fenómeno de los torneos poéticos «de improviso». En ninguna otra obra de ningún momento de la historia occidental, de cualquier género artístico (literario o musical) que se considere y de cualquier país podrá encontrarse una recreación tan detallada de un torneo de poetas-cantores.

De manera muy sintética, y atendiendo a la temática que aquí estamos considerando, el argumento de

o Academia de los maestros cantores de Núremberg. Los «aprendices» preparan el escenario para la sesión, bajo las directrices de David, el aprendiz del zapatero Sachs.

La palabra «maestro» tiene en esta ópera dos acepciones: la de poeta-cantor y la de artesano (zapatero, sastre, orfebre, etc.). Wagner juega reiteradamente con el paralelismo de estas dos actividades, que pone en boca de Sachs y de David. Así dice éste:



Los maestros cantores de Núremberg, montaje de Claus Guth.

A un tiempo aprendo con él zapatería y poética:
mientras a golpes dejo bien curtido el cuero,
aprendo a pronunciar vocales y consonantes,
encero el sedal hasta dejarlo bien tieso,
y así llegó a comprender el arte de la rima.
Blandiendo el punzón y clavando la lezna
estudio los sonidos y los silencios, el número y la medida...

Walther quiere presentarse al concurso y pide a David le enseñe las reglas del concurso y el arte del canto «magistral», pero éste le desanima ante las infinitas reglas a que está sometido, imposible de aprender al momento:

DAVID

¡Señor mío, la categoría de maestro en canto no se alcanza en un día!
El más grande maestro de Núremberg, Hans Sachs, me enseña el arte.
Todo un año me ha instruido para que pueda yo ser su alumno.

¡A ver quien se aprende todos los tonos y los modos de los maestros,
 los fuertes y los suaves, que son muchos en nombre y número!
 El tono *corto*, el *largo* y el *extralargo*.
 El aire del *papel de escribir* y de la *tinta negra*.
 El tono *rojo*, el *azul* y el *verde*.
 El modo de la *mata en flor*, de la *paja* y del *hinojo*...

Y cita un sin fin de «tonos» y de «aires», cada uno de los cuales tiene su nombre propio. Y sigue David:

...Pues esto son sólo los nombres.
 Ahora hay que aprender a cantarlos correctamente,
 tal y como está fijado por los maestros.

Y concluye: «Antes de llegar a ser maestro debéis ser *cantor* y *poeta* y mostrarlo con palabras y rimas inventadas por vos». Aquí queda mostrada la naturaleza del canto del que se trata: un poema improvisado.

En esto llegan los maestros a la Escuela. Toma cada uno su puesto y el «secretario», que es el panadero Kotner por ser el último en ser admitido en el gremio, pasa lista y comienza la sesión. Progner, el rico orfebre, propone a Walther para ingresar en el gremio de los maestros cantores y se produce entonces la escena más interesante en lo tocante al tema de los certámenes poéticos. Y lo es porque mira desde adentro el fenómeno del canto improvisado. Poesía «de repente» o «poesía improvisada» se ha llamado; pero no hecha de cualquier manera o a capricho de cada autor, sino sometida a las reglas del género del que se trate. Es la escena 3ª del acto I de *Los maestros cantores*: la prueba de «la tabulatura»; la prueba de cantar según las reglas de la Academia. A regañadientes de algunos maestros, se impone la voluntad de Progner y se inicia la prueba de ingreso de Walther. Un censor se encargará de marcar las faltas, siendo descali-



Los maestros cantores de Núremberg, montaje de Claus Guth.

ficado el aspirante a la séptima falta cometida. El censor es Beckmesser, pretendiente también de la mano de Eva, por lo que se supondrá el especial empeño que mostrará en señalar hasta la mínima falta del aspirante.

Kothner, el panadero y secretario, le advierte a Walther la «forma poética» a la que debe someter su canto:

Un *período* de toda canción magistral se forma exactamente con un número de *estrofas* diferentes que nadie debe alterar. Una estrofa consta de dos *estancias* que han de tener la misma melodía. Cada estancia se compone de varios *versos* que han de llevar al final la *rima*. Después viene la *tornada*, que también tiene varios versos y lleva melodía diferente de la que se haya usado en las estancias. Varios períodos de igual medida debe desarrollar una *canción con maestría*...

Estas y otras muchas más son las reglas preceptivas de un «canto magistral», las reglas de la famosa «tabulatura». El censor Beckmesser le advierte solemne a Walther: «Siete fallos descalifican».

En tal ambiente amenazador empieza Walther su canto. Canta a la naturaleza como «maestra» de su propia inspiración:

En el invierno, al amor del fuego,
cuando la nieve cubría patio y castillo,
un viejo libro, heredado de mis abuelos,
me permitió a menudo leer como la primavera había sonreído antes,
tibia, y cómo despertaría de nuevo:
el señor Walther von der Vogelweide ha sido mi maestro.

Ha citado a Walther como su maestro, su *alter ego*, el *minnesinger* más famoso de Alemania. Y canta sobre un tema que es sagrado para él: «Agitaré el estandarte del amor y cantaré su esperanza». Un hermoso y arrebatador canto. Mas de nada le servirá. Los golpes de la tiza del censor sobre la pizarra marcando las faltas resuenan por encima de la voz de Walther. Y Beckmesser las muestra airado al resto de los maestros:

Aquí podéis ver en la pizarra todas las faltas, las leves y las graves.

Flexión falsa, palabra incorrecta, sílabas repetidas y vicios, equivocación y rima en lugar inapropiado.

Todo el período está *invertido* y *cambiado*.

Entre las estrofas hay aquí un *zurcido*.

Por todas partes *absoluta oscuridad*,

palabra confusa, diferencia y aquí una *estridencia*.

Ahí *respiración falsa* y aquí un *imprevisto*.

¡La melodía es completamente incomprendible!

¡Todos los tonos malamente entremezclados!...

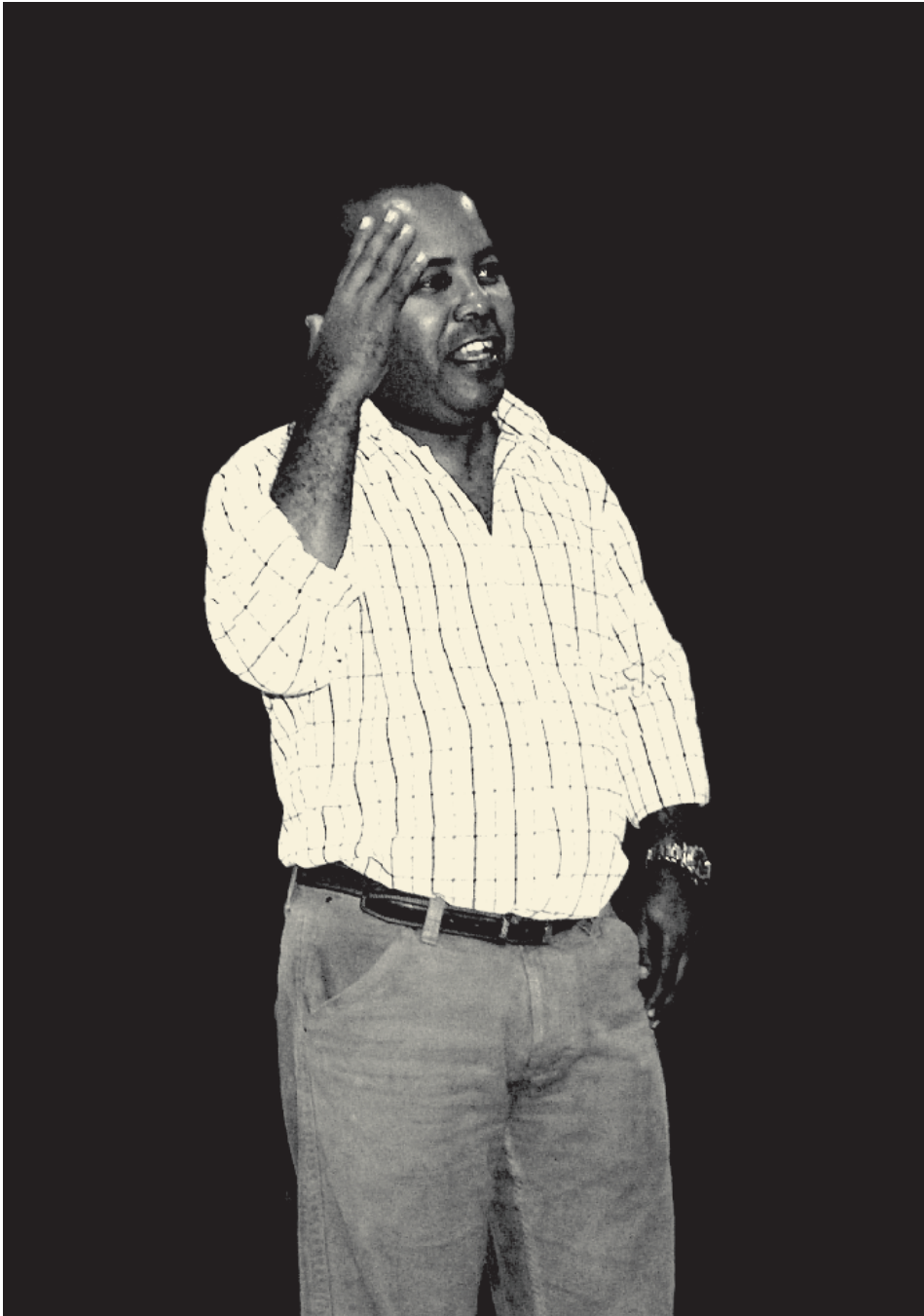
Se produce entonces una airada discusión entre los propios maestros cantores sobre las faltas y los valores del canto de Walther. Los más lo descalifican. Sólo el maestro zapatero Sachs advierte en el canto de Walther novedades geniales, «algo nuevo», aunque sea a costa de las reglas. Aparecen entonces rencillas personales entre algunos miembros del jurado. Y de manera airada y brusca termina la sesión saliendo los maestros cantores de escena. Queda solo Hans Sachs, derrotado en su defensa de Walther.

Nos falta por examinar el desenlace de la ópera en el III Acto, que será feliz para las pretensiones de Walther, gracias a una inocente estratagema de Sachs en la que se ve fatalmente enredado su contrincante Beckmesser. Pero detengámonos en lo ocurrido en esta escena 3ª del Acto I. Todo lo que aquí ocurre puede verse reproducido casi al pie de la letra en un «campeonato de *bertsolaris*», por ejemplo, y en otras modalidades de canto improvisado del panorama actual que antes mostramos.



Walther (Johan Botha).

1º. Existen escuelas de canto. La improvisación poética ya no queda reservada solo a la mimesis, a la pura imitación del aprendiz arrimándose al maestro, sino que «se enseña» la tradición más ortodoxa del lugar, conforme a unas reglas explícitas. Y para ello se elaboran manuales de versificación, diccionarios de rima, catálogos de melodías, distintas modalidades de improvisación en que se manifiesta la tradición repentística de cada lugar, etc., que garanticen «la forma poética» peculiar de cada región o país.



Alexis Díaz-Pimienta, que está elaborando una verdadera teoría de la improvisación poética y creando un método para su aprendizaje.

Eso ocurre ya de manera institucionalizada en el País Vasco, en Cuba, en Mallorca, y se ensayan métodos particulares en Venezuela, en Panamá, en Canarias, etc. Y como entre los *meistersinger* alemanes, la forma poética tiene su propio nombre (*décima* en toda Hispanoamérica y en Canarias, *trovo* en Andalucía y Murcia, *galerón* en Venezuela, *bertso* en el País Vasco, *glosa* en Baleares, etc.), y cada melodía el suyo particular (*punto cubano* en Canarias y Cuba, *mejorana* en Panamá, *huapango* en la Sierra Gorda de Guanajuato, México, *milonga* en Argentina, etc.). Y en esas escuelas o academias se enseña a los aprendices, además, todos los saberes que puedan surgir en una controversia: cuestiones de historia, de geografía, de religión, de astronomía, etc.

2º. Se realizan «pruebas» entre los aspirantes para pasar de nivel, en una escala que llega hasta una cierta «profesionalización» de los improvisadores, como ocurre en Cuba. Y sobre todo en casi todas las tradiciones se realizan campeonatos y certámenes en que un jurado competente falla un ganador.

Y es de advertir que, como en *Los maestros cantores*, las faltas están tipificadas: ausencia de rima, rima interna o rima asonante, sílaba de más o de menos, falta de concordancia gramatical, cierre flojo de la estrofa, contenido desvaído, no suficiente expresividad, emoción decaída, disfunción entre texto y música, etc., etc. Y naturalmente se producen discusiones, tensiones y desavenencias entre los miembros del jurado, porque el «arte» -que es de lo que se trata- es muy difícil de medir.

3º. Estos certámenes se convocan en concurso abierto, se realizan ante el público y generalmente con motivo de una conmemoración o de un día señalado. Así ocurre en *Los maestros cantores* con motivo de la fiesta de San Juan. Y así ocurre también en el País Vasco con motivo de los Campeonatos de *bertsolaris* que se celebran cada cuatro años, pasando por eliminatorias locales y provinciales, hasta llegar a la fase final que se celebra en recintos cerrados con capacidad

para muchos miles de personas (actualmente en el Arena de Barakaldo, con capacidad para 14.000 espectadores sentados, que se llena totalmente).

En Cuba es famoso a nivel nacional el Concurso «Justo Vega» que se celebra cada año en Las Tunas, ciudad sede de unas Jornadas dedicadas a la cultura popular campesina, y en el que participan los repentistas mejores del país menores de 30 años. Y en la provincia de Murcia, en Cartagena y La Unión, con motivo del Festival anual del Cante de las Minas, se han venido celebrando desde hace más de 40 años unos Concursos de Trovo al que se presentan los más afamados troveros de la provincia en unas muy reñidas competiciones que han dado fama y prestigio al canto improvisado de la región.

4º. Es poesía cantada en acción. La improvisación poética es un arte que se produce en -y solo *en-* la *performance*. Este es un neologismo traído al español desde el inglés, a mi modo de ver innecesariamente, pues en el español siempre se ha dicho *actuación* o *actualización* o *ejecución* o *puesta en escena*, que eso es lo que quiere decir *performance*, aunque algunos quieran vestir al término inglés con un ropaje científico diciendo que una *performance* (en femenino) es la ‘actualización de un gesto expresivo’. Por supuesto que la actualización o recitación de un poema requiere de una voz, de unos gestos y de una puesta en escena que no requiere el hablar en prosa cotidiano. Al fin, la recitación de un poema -y mucho más la creación de un poema oral-, es una especie de dramatización, en donde lo gestual coadyuva en hacer visual lo que en la lengua es meramente conceptual. En el canto improvisado se oye y se ve el proceso de la creación poética. El poeta no puede disimular el aprieto en que un pie forzado con rima dificultosa le ha puesto, por ejemplo; o la alegría exultante de comprobar que ha llegado al último verso justo con la expresión exacta con la que él quería poetizar la idea de ese mismo pie. Hay poetas que antes de empezar a cantar, se concentran y se ensimisman hasta un grado que parece de trance, mientras que otros gesticulan, y se ríen ellos solos, y recorren el escenario de allá para acá, como si el arte de hacer versos requiriera de agitación. Hay poetas que se someten al ritmo que la música



Los dos semifinalistas del Campeonato de Bertsolaris de 2005.

de cada tradición marca, acompañando su fluir verbal a ese *tempo*, mientras que otros (especialmente algunos repentistas cubanos) se sobreponen a los instrumentos y rompen todos los períodos musicales preestablecidos. Hay modalidades improvisatorias en las que se permite «robar» el turno del verso, y por tanto impedir con ello que el contrario desarrolle su idea, con el consiguiente disgusto de éste, y hay improvisadores que «roban» el aplauso del contrario, respondiéndole de inmediato, sin dejar lugar a pausa alguna. Las actitudes de los repentistas sobre el escenario pueden representar el más variado mosaico, y no por voluntad individual, sino porque lo marca o lo permite su tradición. Los hay que actúan de pie y los hay que sentados; entre los primeros los hay que se mueven y gesticulan de manera exagerada (los cubanos, margariteños, panameños, alpujarreños y algunos más) y los hay que permanecen estáticos como estatuas (los bersolaris); entre los que cantan sentados, los hay que se muestran al público en sillas puestas en fila (los chilenos) y los hay que cantan entorno a una mesa, como si



Andoni Egaña con la xapela de campeón en 2005.

de una conversación ordinaria se tratara (menorquines y sicilianos). Y los hay que, aun actuando de pie, necesitan de una silla: los payadores argentinos y uruguayos para apoyar la pierna en la que a su vez apoyarán su guitarra, y los sardos para apoyar las

manos y poder concentrarse. Son posiciones y gestos que configuran una manera de puesta en escena, pero que influyen de manera decisiva en sus creaciones improvisadas, como aseguran ellos mismos.

También en *Los maestros cantores* supo Wagner poner de manifiesto las características del canto improvisado. Sentado el público en la pradera en que se va a celebrar el concurso, los trovadores deberán actuarán sobre un estrado situado en el centro. Las risas del público ante la actuación de Beckmesser harán poner a este tan nervioso que, corrido de vergüenza, se bajará del estrado y saldrá de escena maldiciendo las que él cree malas artes del zapatero Sachs causantes de su disparatado canto. Por el contrario, la complacencia, la sonrisa y el encendido entusiasmo del público ante los versos de Walther harán que éste se eleve en su improvisación a alturas de sublimidad poética.

5°. Todos los certámenes tienen un premio: en *Tannhäuser* será la mano de Elisabeth; en *Los maestros cantores* la mano de Eva con todas sus riquezas y posesiones: «el premio más alto que ha habido nunca, ni en la antigüedad ni en el presente», según proclama Sachs. Los *aedos* de *La Odisea* recibían ricos presentes del rey en cuyo palacio actuaban. Los dos pastores de las *Bucólicas* de Virgilio se retan,

apostando Dametas una becerrilla y Menalcas dos copas de haya cinceladas por el divino Alcidemonte. En una *Justa Poética* celebrada en la localidad de Cifuentes (Guadalajara) en 1620, el primer premio consistía en «unos guantes de ámbar», el segundo en «un bolsillo de ámbar bordado» y el tercero en «un rosario curioso». En los tiempos actuales, en el País Vasco el premio establecido para el Campeonato de Bertsolaris es una *gran xapela* bordada con la inscripción de campeón y que constituye la más ambicionada corona de laurel para cualquier *bertsolari* pues le proporcionará un reinado simbólico durante cuatro años.

En los Concursos de trovo en Murcia el premio consistía en dinero. Y en los Concursos cubanos de Las Tunas los premios consistían en los años en los que yo los presencié (y supongo que seguirán siendo) en los más prácticos utensilios domésticos y personales, conforme a la realidad socioeconómica que vivía la isla.

6°. El verdadero Jurado de una justa poética es el público. Con sus aplausos o su silencio, con su entusiasmo o su tedio, los poetas-cantores contendientes suben o bajan en su actuación, se elevan en inspiración y felices hallazgos o decaen irremesiblemente en la rutina.

Hans Sachs, el maestro zapatero, introduce una propuesta revolucionaria en *Los maestros cantores*: que se oiga también la voz del pueblo en el juicio del concurso. Le replican sus colegas maestros con un aserto excluyente: «El arte degenera y se envilece si pretende satisfacer el gusto popular». A lo que contesta Sachs: «Al menos una vez al año es conveniente que las reglas sean sometidas a prueba, para saber si no han perdido vida y vigor por haberse convertido en rutina». Y concluye con esta proclama, que parecería muy alejada del pensamiento de Wagner: «Pueblo y arte florecen y viven a un mismo tiempo».

Y llega el momento final de *Los maestros cantores* en una de las escenas más esplendorosas de toda la historia de la ópera. Llega el momento del certamen. El público llena la pradera y se divierte con bailes y canciones. Llegan

después los distintos gremios de artesanos proclamando cada uno la importancia de su actividad en la ciudad de Nüeremberg. Entran después los maestros



Entusiasmo del público en Villanueva de Tapia (Málaga).

cantores, cada uno con sus estandartes y banderas y se colocan en sus estrados. Finalmente llegan los cantores que van a participar en el concurso.

Todos saludan con salves de alabanza y de gratitud al maestro Sachs que tiene el honor de actuar como «orador» del acto. Con anterioridad, Sachs había enseñado a Walther las reglas de una buena canción magistral, preparándolo para el concurso: El objetivo del trovador es encontrar la forma poética precisa a las intuiciones e ideas más originales; y convence a los maestros para que Walther pueda participar en el torneo.

Se procede entonces al sorteo del orden de actuación, por edad. Empieza Beckmesser que canta el texto sustraído del departamento de Sachs, creyendo que era del maestro; su actuación es un desastre; el público se desternilla de su canción disparatada; y es que no ha sabido concordar la música con la letra del texto sustraído. Canta después Walther y su triunfo es clamoroso. El poema cantado por Walther está conforme a las reglas de los maestros, pero tiene un tema original, aunándose así tradición y genio individual. Vence y gana la originalidad en el canto, dentro de una tradición. Su canto emociona: Es «¡puro fuego de la inspiración!», dice Sachs.

¿La inspiración debe someterse a las reglas o es al revés?

En *Los maestros cantores* están contemplados los dos extremos de este interrogante: por una parte, la primacía de «la tabulatura», la rígida sujeción a

las reglas de los maestros; por otra, la originalidad de la inspiración de Walther (como antes lo fue la postura de Tannhäuser, que cantó al amor real, en una posición transgresora respecto de los *minnesinger*). El punto intermedio y síntesis de ambas posturas lo representará el maestro zapatero Sachs.

Sachs quiere enseñar a Walther una canción que sea «hermosa» y «magistral». ¿Para qué las reglas?, se pregunta Walther. ¿Qué autoridad las ha creado que las hace inamovibles? ¿Cómo una canción puede ser a la vez «hermosa» y «magistral»? Sachs le contesta que en la juventud muchos pueden componer una canción bella al amor, pero llegada la vejez la inspiración se seca y necesita de la «maestría». Por otra parte, Sachs ve en Walther al joven lleno de talento original al que pretende enseñarle las reglas «para que vos las renovéis».

Los maestros conceden a Walther la condición de «maestro», pero éste la rechaza: no quiere someterse a la sujeción a las reglas de la tradición que tan en contra están del espíritu libre de su arte. Pero Sachs reconcilia a Walther con el gremio de los maestros cantores con un alegato que ha pasado a ser la conclusión ideológica de *Los maestros cantores*, la proclama de Wagner sobre el triunfo del arte alemán: Walther ha ganado la mano de Eva no por su origen o nobleza,

sino por su arte, enseñado por los maestros. Los maestros trovadores alemanes son los «mantenedores» del espíritu nacional: el símbolo de la tradición, gracias a la cual se mantiene la identidad y el orgullo de la nación: «Pasará el sacro imperio romano -dice Sachs-, pero permanecerá el sacro arte alemán»



Walther se reconcilia con los maestros cantores y acepta la mano de Eva.

Igual se podría decir hoy de los *bertsolaris* respecto al País Vasco, de los *guslaris* respecto de la identidad «supranacional» de los pueblos balcánicos, o de los *payadores* argentinos respecto a la cultura gaucha.

Wagner no se opone a la tradición, sino que la supera: toda forma, considerada tradicional, no es más que una plataforma sobre la que el artista individual puede crear nuevas formas según su genio le dicte. Es la esencia del arte vivo.

Y esa es también la esencia de la verdadera «tradición»: poesía no fosilizada, sino viva y cambiante: «poesía que vive en variantes» como definió Menéndez Pidal el romancero español. Las innovaciones siempre surgen de una iniciativa individual, de un espíritu superior, que es aceptada primero por el pueblo y se convierte después en nueva tradición.

Gracias a Wagner conocemos en detalle el mundo antiguo de los certámenes basados en la improvisación poética, primero de carácter aristocrático en *Tannhäuser*, después de carácter burgués en *Los maestros cantores*, y que en la modernidad ha devenido a ser un fenómeno enteramente popular.

Wagner se manifiesta aquí como ejemplo máximo del genio que, bebiendo en la tradición, se alza a las más altas cotas del arte original.

Muchas más cosas podrían decirse de estas dos obras de Wagner en relación con la tradición de los certámenes poéticos y un análisis más detenido merecen a favor de esa historia total de este fenómeno cultural que todavía está por escribir. Claro que todo esto que he dicho se puede quedar en nada, o puede no significar nada ante el gozo que produce la simple escucha de la música de Wagner, la grandiosa y maravillosa música del genio alemán.