

EL HOLANDÉS ERRANTE Y OTROS MITOS DEL ROMANTICISMO GÓTICO

Capitán de un buque fantasma temido por marineros y piratas de todos los mares, el no-muerto condenador de vírgenes retratado en el drama musical *El holandés errante* es uno de los escasos protagonistas oscuros (y el más antiguo) del repertorio operístico actualmente vigente.

La coproducción madrileño-barcelonesa –a cargo de Àlex Rigola y Jesús López Cobos– que de esta ópera juvenil de Richard Wagner presentará el Teatro Real en enero, nos ofrece la oportunidad de indagar en las raíces góticas de esta obra.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

INTRODUCCIÓN

“¿Encontrasteis el barco en el mar, rojas las velas, el mástil negro? A bordo el hombre pálido, el señor del barco, vela sin paz”. Con estas palabras se inicia la balada de Senta, pieza central del libreto escrito por Richard Wagner para esta ópera, estrenada en Dresde en 1843. El carácter folclórico de la leyenda del holandés, rastreable en la poesía de tradición oral europea –de la cual es precisamente la “balada” (el equivalente de nuestro romance) su quintaesencia–, queda aquí perfectamente expresado bajo la conocida fórmula del “teatro dentro del teatro”: Senta canta una leyenda popular de la cual ella misma va a pasar a formar parte inmediatamente después. Las fuentes orales de la leyenda del desventurado marino más antiguas nada dicen, sin embargo, de este personaje femenino, en realidad una incorporación

Estuche para un cazador de vampiros de 1840 exhibido en uno de los museos de Ripley.



del Romanticismo. Según la tradición alemana, el capitán holandés tuvo nombre propio –Bernard Fokke– y vivió en el siglo XVII. Su arrogancia y carácter violento

alimentaron la fama de que su extraordinaria velocidad en la navegación se debía a que había firmado un pacto con el diablo. De este modo, cuando desapareció su ras-



John William Polidori, F. G. Gainsford, (ca. 1816),
National Portrait Gallery, Londres.

1813 – Lord Byron alcanza un éxito literario instantáneo tras la publicación de su poema narrativo *Las peregrinaciones de Childe Harold*, en el cual entra en escena en la literatura europea el denominado “antihéroe byroniano”.

1816 – Una noche de verano, Lord Byron reta a sus amigos Percy B. Shelley, Mary Godwin, Claire Clairmont y John Polidori a escribir una historia de terror. Byron esboza en un inconcluso *Fragmento de novela* la historia del vampiro Augustus Darvell.

1819 – John Polidori publica su novela corta *The Vampyre*, desarrollo de la historia de Byron en la cual amplía el personaje de Augustus Darvell para convertirlo en Lord Ruthven, el primer vampiro moderno (aristócrata y seductor).

1820 – Charles Nodier, traductor al francés de la obra de Polidori, escribe la secuela *Lord Ruthven ou les Vampires*, melodrama con música de Alexandre Piccini, que inició en París una intensísima moda vampírica y convirtió a Lord Ruthven en un personaje habitual en ballets, vodeviles y otros espectáculos.

1821 – Heinrich Ludwig Ritter estrena el drama *Der Vampir oder die Totenbraut* (1821), basado en la novela de Polidori.

1828 – Heinrich Marschner estrena su ópera *Der Vampyr* con libreto de Wilhelm August Wohlbrück basado en la obra de Ritter. El personaje de Lord Ruthven está asignado a un barítono.

1833 – Richard Wagner dirige la obra en Wurzburg y compone un fragmento alternativo para un aria “Wie ein schöner Frühlingsmorgen” de Aubry.

1839 – Wagner huye de Riga en barco, acosado por las deudas y llega a Londres tras un tempestuoso viaje. Comienza a barruntar la composición de una ópera de asunto marino.

1843 – Wagner estrena *El holandés errante* en Dresde.

tro durante uno de sus viajes, se extendió la idea de que el demonio se había apoderado al fin de su alma y le había condenado a vagar eternamente por los mares del sur al mando de una tripulación consistente en tres ancianos de largas barbas.

DE LA TRADICIÓN ORAL A LA ESCRITA

Uno de los primeros testimonios literarios de la leyenda lo encontramos, aún en for-

ma rimada, en la *Balada del viejo marinero* (1799) de Samuel Taylor Coleridge. En esta obra, la maldición del protagonista es el resultado de un acto violento, la muerte injustificada de un albatros, ave de buenos augurios en marinería. La impiedad es también la causa de la maldición en la versión recogida por Augustin Jal en sus *Escenas de la vida marítima* (1832) –en la que el holandés es condenado por burlarse de Dios y desafiar los peligros del mar al ser sorprendido por una tempestad

al doblar el cabo de Buena Esperanza–, así como en la fuente inmediata utilizada por Wagner, las *Memorias del señor von Schnabelewopski* (1834) de Heine. En esta obra, el holandés alcanzará, por primera vez, la redención, gracias a la fidelidad de una mujer. Tal como glosa la balada de Senta: “¡Pero el hombre pálido puede alcanzar aún la salvación, si hallase una mujer que le fuese fiel en tierra firme...” La toma de contacto de la leyenda del holandés con el elemento femenino dotará inmediatamente a aquélla de un componente sexual enteramente novedoso; el protagonista de Heine –así como el de Wagner– materializará ahora su maldición en un interminable rastro de víctimas femeninas. En su eterno errar en busca de la mujer que le sea fiel y le redima, al holandés sólo le es dado fondear en tierra firme un día cada siete años. Ante la brevedad del plazo, el holandés no duda en emplear sus riquezas para doblegar la voluntad de las muchachas –y de sus padres– y encontrar esposa de inmediato, pero al final tales matrimonios de conveniencia se revelan contrarios a sus fines. Tarde o temprano, durante las largas ausencias del marino, las jóvenes acaban traicionando sus votos, condenando al holandés y condenándose eternamente a sí mismas –pues éste es el precio que han de pagar por su infidelidad. Tal como proclama el holandés al final de la ópera son “innumerables” las víctimas que han sufrido esta sentencia por su culpa... Este holandés del Romanticismo, castigador y verdugo en serie del género femenino, se incorpora por ello a la nómina de los grandes mitos misóginos coleccionistas de hembras, tales como son Don Juan, Drácula o Barbazul. Así, si el libertino deshonra y el vampiro y el aristócrata ejecutan, el marino se situará a medio camino sumiendo a sus víctimas en esa indeterminada esfera, llena de connotaciones oníricas y morales, de la condenación eterna.

HISTORIAS DE VAMPIROS

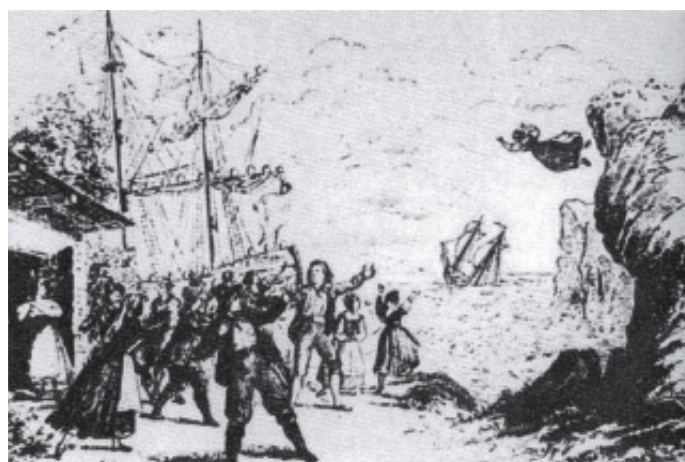
Al igual que la leyenda del holandés errante, las leyendas de vampiros fueron adquiriendo su forma actual a lo largo del siglo XVIII gracias a la poesía popular, aunque esta vez su epicentro se situó en las regiones rurales del Este europeo. Los vampiros fueron el objeto de una auténtica histeria colectiva durante la primera mitad del siglo; las denuncias acerca de ataques

vampíricos se iniciaron en 1721 en Prusia oriental, pero alcanzaron su cénit en Serbia con la exhumación, decapitación e incineración de numerosos cadáveres de presuntos vampiros por parte de las autoridades austríacas durante las décadas de 1720 y 1730, a petición de las aterrorizadas poblaciones locales. Dichos acontecimientos, que encontraron un enorme eco en diversos medios vieneses, tanto periódicos como forenses, vinieron acompañados de un notable desarrollo de la temática vampírica en las baladas germánicas. La primera manifestación literaria moderna de este asunto suele situarse en *El vampiro* (1748), poema breve de Heinrich August Ossenfelder en el cual el vampirismo es tratado de forma tangencial, dado que su protagonista no es un vampiro auténtico, sino un joven despechado que se hace pasar por tal para vengarse de su amada, a la que visita por las noches. Pese al componente erótico que sugiere este poema, lo cierto es que el arquetipo del vampiro del siglo XVIII es el de una criatura monstruosa y salvaje, no muy distinta del hombre lobo. Habrá que esperar a la novela *El vampiro* (1819), de John William Polidori, para que este personaje adquiera el componente sexual característico del vampiro moderno gracias a la cual el crimen se convertirá en un trasunto de la conquista amorosa; su protagonista –Lord Ruthven– encarna esa figura educada, aristocrática y donjuanesca, irresistiblemente seductora y fatalmente promiscua; por otro, las jóvenes vírgenes se convertirán en el objeto preferido de sus apetitos. La novela de Polidori alcanzó un éxito descomunal y originó una fiebre vampírica que llegó inmediatamente a los escenarios de toda Europa –empezando por París–, tanto en forma teatral, como de ballet o de ópera. Es el caso de *Der Vampyr* (1828), ópera en dos actos de Heinrich Marschner, una adaptación con final feliz de la obra de Polidori que causó sensación en una Alemania todavía bajo los efectos de *El cazador furtivo* (1821) y a cuyo estreno en Leipzig asistiría un Richard Wagner de tan solo 15 años de edad.

Como ópera, *El vampiro* de Marschner constituye un curioso puente entre el Don Juan mozartiano y el Holandés wagneriano: a semejanza del primero, Ruthven despliega sus encantos ante tres doncellas de distinta extracción social –una de las cuales (Emmy) se asemeja a la Zerli-



Imagen superior:
ilustración moderna
de un vampiro.
Junto a estas
líneas: primera
representación de *El
holandés errante* en
Dresde, 1843.



na mozartiana–, y acaba derrotado por su particular Don Ottavio (Aubry) y enviado de nuevo a los infiernos. A diferencia del simpático libertino, Ruthven culmina sus aventuras con el homicidio de las jóvenes

(salvo de la última), hecho que le confiere una oscuridad y un perfil depredador más próximo al del personaje wagneriano. Cuando en 1833 Wagner se reencuentre de nuevo con esta obra –esta vez como ~

maestro repetidor en la ópera de Wurzburg— llegará incluso a componer un allegro “demoníaco” para el aria de Aubry, que alcanzó un notable éxito. Los préstamos se produjeron, sin embargo, en ambos sentidos, pues el sajón tomará de Marschner algunos rasgos del personaje de Ruthven (bajo) y de su monólogo de entrada para su propio holandés (bajo barítono), y moldeará la balada de Senta a partir de la romanza de Emmy del Acto II.

EL TERROR GÓTICO Y EL HÉROE MALDITO

El proceso de conversión de estos monstruos de la imaginación popular —marinera en el caso del holandés, y rural en el caso del vampiro— en arquetipos románticos, estuvo enmarcado dentro del fenómeno literario conocido como novela gótica, género que alcanzó gran popularidad a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Inaugurada en 1764 con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, esta comercial mezcla de terror y romance causó furor en las estanterías gracias a sus fantasmagóricos decorados, sucesos sobrenaturales y personajes malditos. De origen británico, la novela gótica se extendió por Europa y cimentó las bases a partir de las cuales se fundaría la gran literatura fantástica y de terror del siglo XIX, aquella de la cual serían E. T. A. Hoffmann y Edgar Allan Poe sus nombres de cabecera.

Sin embargo —al menos en lo que respecta a la figura del personaje maldito—, fue Lord Byron la figura clave en la transición entre la intrascendente novela gótica del ochocientos y la más ambiciosa literatura fantástica del novecientos. En su poema narrativo *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1812) —inspirador de la sinfonía programática *Harold en Italia* (1834) de Berlioz y de numerosos antihéroes románticos como el que da nombre al también poema narrativo *Evgeni Onegin* (1833) de Alexandr Pushkin, inspirador a su vez de la ópera homónima de Tchaikovsky—, el pendenciero aristócrata inglés alumbró un tipo completamente nuevo de personaje al que la crítica ha bautizado como “héroe (o antihéroe) byroniano”. El antihéroe byroniano puede describirse así: suele ser un personaje exiliado, proscrito, o en permanente huida; inteligente y culto, su independencia de carácter y naturaleza desafiante suelen generar rechazo y

Izquierda: póster para la ópera *Der Vampyr*, de 1828.

Derecha: portada de *Conceptos racionales y cristianos sobre vampiros o chupasangres* de Johann Christoph Harenberg (1733).



fascinación a su alrededor a partes iguales; inaccesible y evasivo, sus rasgos bipolares y tendencias autodestructivas suelen resultar fatales tanto para él como para aquéllos que le aman.

Este personaje, de marcada psicología adolescente, no solo ofreció un potente arquetipo a la inspiración literaria y musical del nuevo siglo —el rastro byroniano se extiende por la producción musical de Donizetti (*Parisina*), Berlioz (el citado *Harold en Italia*, la obertura *Le Corsaire*), Schumann (obertura *Manfred*), Verdi (*I due Foscari*, *Il Corsaro*, pero incluso el Álvaro de *La fuerza del destino*) o Tchaikovsky (*Sinfonía “Manfred”*)— sino que incidió directamente en la reinvención de la figura del vampiro descrita más arriba. En efecto, fue en el lluvioso verano de 1816 cuando Lord Byron propuso a sus huéspedes de la Villa Diodati (entre los que se encontraba Polidori en calidad de médico personal), la invención de un relato de terror. Byron —quien a la sazón había recuperado el tema vampírico unos años antes en su poema *El Giaour* (1813)— esbozó la historia de un vampiro llamado August Darvell, que sirvió de inspiración a Polidori para su Lord Ruthven. Como es bien sabido, no fueron éstas las únicas criaturas nacidas del peculiar reto propuesto por Byron, pues también allí nacería Frankenstein, gracias a la inventiva de Mary Shelley.

EL HÉROE FÁUSTICO

Pese a sus similitudes con los vampiros, el holandés wagneriano presenta una característica fundamental que le convierte en

un personaje esencialmente distinto a los personajes de Byron y Polidori: su sed de redención. Al contrario que el antihéroe byroniano, el holandés está atravesado por un punzante anhelo de salvación, y es esto lo que le convierte en una criatura esencialmente fáustica: Si en el Fausto (1832) de Goethe, la maldición —la venta del alma al diablo— estaba supeditada a una aspiración más noble —la búsqueda de la verdad—, en la obra de Wagner el daño producido por el holandés al sexo femenino queda simbólicamente justificado por su perseverancia en la redención. El totalitarismo ideológico que —en ambos casos— representa la contradicción entre unos medios ruines y unos elevados fines, así como la justificación de los primeros a través de los segundos, se resuelve de un modo característicamente dialéctico (¿paradójico?): Fausto se redime cuando “descubre” que la verdad que tan denodadamente buscaba con la ayuda del diablo (el Mal) era el Bien moral (Dios).

En el caso del holandés, la resolución dialéctica del drama pasa por descifrar el sentido “real” que su maldición adopta al entrar en contacto con el imaginario fáustico: está condenado a no encontrar el amor porque es él quien es incapaz de amar, cegado como está por la obtención de una fidelidad formal que no es sino el envoltorio de un sentimiento más profundo para el cual está imposibilitado. Poco antes de la boda de Senta y el holandés, Erik, antiguo pretendiente de la muchacha, consigue verla a solas para intentar torcer su firme determinación y evitar los esponsales. El holandés contempla

parte de esta escena e interpreta que la joven aún ama al joven y podría sentirse tentada en cualquier momento por este antiguo amor, acabando así con sus esperanzas de redención y condenándose ella misma. Pero en esta ocasión, puede más en él el “sombrio fuego” que siente por la muchacha que su “anhelo de salvación”, y el holandés decide suspender la boda y retornar al tempestuoso mar antes que arriesgar el alma de la –por primera vez– verdaderamente amada Senta. La naturaleza dialéctica del conflicto queda completamente clara si la expresamos mediante el tipo de proposición contradictoria que sería siempre tan del gusto de Wagner: “El holandés se redime cuando renuncia a la redención”.

De este modo, a través de Heine/Wagner, el mito del holandés adquirió un perfil fáustico que su compañero vampiro tardó aún más de un siglo en alcanzar. En efecto, pese a que Francis Ford Coppola haya hecho creer a muchos espectadores con su excelente película *Drácula* (1992) que éste había sido incorporado ya en la obra original de Bram Stoker (1897), el componente fáustico de su vampiro es todo creación del director. Mientras en el celuloide *Drácula* llega a sacrificarse para evitar la condenación de Mina, y con ello logra salvar su alma, en la novela este aspecto está completamente ausente. *Drácula* quiere adueñarse hasta el final del alma de Mina y es asesinado sin que le dé tiempo a atisbar ningún acto de renuncia.

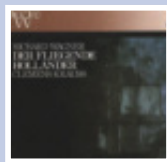
LA BELLA Y LA BESTIA

La confrontación de un hombre monstruoso con una mujer idealizada era ya el asunto del famoso cuento infantil *La Bella y la Bestia*, conocido principalmente a través de la versión de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont de 1756. Aquí también la Bestia debe realizar un acto de renuncia –permitir que Bella abandone su castillo para visitar a su moribundo padre– como pórtico a su redención. Los comentaristas de este cuento (ver *The meanings of “Beauty and the Beast”* de Jerry Griswold) coinciden en reconocer en la figura de la Bestia la representación simbólica del componente sexual (animal) del hombre, hecho que centra el plano alegórico del cuento en torno a la aceptación por parte de la Bella de la aparente-

mente amenazadora y salvaje sexualidad masculina como condición que permitirá la consumación de la relación hombre/mujer. Según Marina Warner, todo ello convierte a este cuento en una alegoría del tránsito de la mujer de la infancia a la edad adulta. Sin embargo, no debemos olvidar que, al revés de lo que ocurre en el drama wagneriano, en *La Bella y la Bestia* es el elemento fantástico el que acaba por resolverse en el real –la Bestia recupera su forma humana cuando Bella le pide ser su esposa–, mientras que en *El holandés errante* es lo real lo que se resuelve en lo fantástico: Senta se inmola para ingresar en una epifanía de la unidad entre lo masculino y lo femenino que, no lo olvidemos, tiene lugar en el mundo de los muertos.

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior en Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa, y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Joaquín Turina” de Madrid.

DISCOGRAFÍA BÁSICA



WAGNER

El holandés errante

Hotter, Ursuleac, Hann. Staatsoper de Munich. Clemens Krauss, director

LAUDIS LCD2.4007 2 CD 1944

Sólo los holandeses más antiguos son capaces de suscitar las emociones más auténticamente góticas



WAGNER

El holandés errante

Adam, Silja, Talvela. New Philharmonia. Otto Klemperer, director

EMI 7 CMS 5674082 2 CD 1968

La versión de referencia de esta obra en estudio, gracias al extraordinario temple del podio



WAGNER

El holandés errante

Estes, Balslev, Salminen. Festival de Bayreuth. Woldemar Nelsson, director

DGG 440 073 4041 DVD 1986

La escenografía de Harry Kupfer destaca las borrosas fronteras que separan la fantasía de la realidad



MARSCHNER

El vampiro

Hawlata, Hoffmann, Kaufmann. WDR Rundfunkorchester Köln. Helmuth Froschauer, director

CAPRICCIO 60083 2 CD 2001

Unos años antes del salto a la fama, Jonas Kaufmann ya daba muestras de buen hacer en este poco conocido título

Del mismo modo que en la saga iniciada por *Crepúsculo* (2005) de Stephenie Meyer, la figura del vampiro se convierte de nuevo en un fenómeno de masas debido a su capacidad de reflejar las pulsiones propias de la adolescencia actual, ofreciendo una versión románticamente sublimada de la continencia sexual –opción en alza en determinados sectores conservadores estadounidenses–, *El holandés errante* resume en sus dos figuras principales –unos años antes del más explícito *Tannhäuser*– un elocuente espejo en el que quedarán reflejadas las tensiones y frustraciones sexuales de una época. Esperamos que las pistas trazadas a lo largo de este artículo hayan proporcionado al lector las claves suficientes para extraer sus propias conclusiones... 🎭