

Richard Wagner: Encuentros y desencuentros

por Hugo Roca Joglar

Cuando el pintor ruso Paul von Joukovsky terminó de trazar un boceto de su rostro, Richard Wagner (1813-1883) se sentó al piano y cantó para sí mismo el “Lamento de las doncellas” de su ópera *Das Rheingold* hasta que le dio sueño.

A la mañana siguiente, el 13 de febrero de 1883, se peleó con su esposa Cosima, quien le reclamó haber coqueteado con una soprano, y murió de un infarto masivo al corazón en su despacho con vista al Gran Canal del palacio Vendramin de Venecia mientras escribía el ensayo *Respecto de lo femenino en el ser humano*. Cosima se abrazó tan fuerte al cuerpo de su marido que no pudieron despegarla y trasladaron el cadáver con ella adherida de Italia a Alemania, en góndola y tren, durante más de 24 horas.

El dibujo

El boceto de Joukovsky muestra a Wagner, de 69 años, con los ojos cerrados y el gesto circunspecto; se diría que descansa o está meditando. La cabeza es extraordinariamente grande, de amplia frente y mandíbula cuadrada. Si se atiende el lado izquierdo del rostro (desde la perspectiva del observador), de trazos vigorosos, surge un joven; si se atiende al lado derecho, de trazos incompletos y difusos, aparece un anciano. Este dibujo es el único registro de cómo se veía Wagner horas antes de su muerte y da pie a imaginar que, cuando se sentó ante su piano, inmediatamente después de haber posado, el tiempo se le había colisionado en la cara para enlazar al viejo que era con el niño que había sido.

El lamento

En el piano tocó “El lamento de las doncellas” de *Das Rheingold*, primera de cuatro óperas que componen *El anillo del Nibelungo* (las otras tres son *Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*). Esta obra monumental (dura cerca de 15 horas), también conocida como la *Tetralogía* de Wagner, busca representar el universo entero, desde el origen de la existencia hasta la destrucción de todas las cosas, y se considera el drama musical más ambicioso en la historia del arte.

Wagner trabajó durante 26 años (1848-1874) para escribirla; su inspiración fueron los modelos del antiguo teatro griego y literariamente partió del *Cantar de los nibelungos* y la *Edda poética*, compilaciones medievales de antiguas leyendas y mitos teutónicos en torno a la figura del héroe Sigfrido, hijo de los reyes de los Países Bajos. En las partituras de esta *Tetralogía*, Wagner culminó originales y trascendentes búsquedas artísticas que definieron las formas de una revolución operística cuyas



Richard Wagner en la víspera de su muerte (1883)
Dibujo de Paul von Joukovsky (1845-1912)

innovaciones principales radican en las funciones del canto y la orquesta dentro del drama; mientras éste pretende recrear el ritmo del habla real, aquella construye una continuidad musical sin los tradicionales cortes entre arias y recitativos, plagada de temas melódicos (conocidos como *leitmotif*) relacionados con sensaciones, sentimientos, destinos, anhelos y premoniciones que varían y se repiten a lo largo de la obra.

En la *Tetralogía*, Wagner utiliza voz e instrumentos como mundos diferentes que le permiten avanzar las historias en dos dimensiones: una vocal, relacionada con la intimidad y psicología de los personajes; y otra orquestal, plagada de ecos tristes que permanentemente anuncian el trágico destino de hombres y dioses.

Por ejemplo, en el “Lamento de las doncellas” las ninfas del Rin están desconsoladas porque el nibelungo Alberich ha robado el oro del agua donde surgió la vida. La orquesta trasciende a esta canción triste y bajo el llanto inmediato de las ninfas expone temas melódicos asociados al pecado original que posteriormente se desarrollan hasta desembocar en un escenario apocalíptico que sugiere el fin de los tiempos.

Wagner cantó este lamento hasta que lo venció el sueño, y al día siguiente Cosima lo acusó de haber sido demasiado amable con una soprano que participó en el estreno de *Parsifal* (12 de julio de 1882), la última de sus 13 óperas; luego le dio el infarto.

Tristan und Isolde

Wagner y Cosima, hija ilegítima de la condesa Marie d’Agoult y el compositor Franz Liszt, se conocieron en Suiza (1863). Ambos estaban casados. Ella con uno de los mejores amigos de Wagner, el director de orquesta Hans von Bülow, y él con la actriz Minna Planer.

El matrimonio de Wagner era sólo una apariencia; en la práctica había abandonado a Minna en 1850 para hacerse amante de la poeta Mathilde Wesendonck, esposa de su amigo y mecenas Otto. Wagner y Matilde se amaron tormentosa y clandestinamente durante 10 años hasta que su relación se volvió insostenible cuando Otto descubrió el idilio y les prohibió verse so pena de ventilarlo públicamente.

Esta relación violenta e imposible inspiró a Wagner, quien entonces era un asiduo lector de Arthur Schopenhauer, a componer una ópera en tres actos con base en la leyenda céltica de *Tristán e Isolda* (su fuente principal fue el poema germánico *Tristán de Gornfried* de Strassburg, escrito en el siglo XIII) sobre un amor que sólo es posible a través de la negación de la voluntad de vivir.

La idea fue desarrollada en un largo dueto del segundo acto que, al igual que en el “Lamento de las doncellas”, avanza en dos narraciones independientes: una vocal, donde los amantes, en medio de la noche, comprenden que su unión, para ser completamente libre, debe acontecer más allá de la muerte; y la otra orquestal, donde este amor del no-ser adquiere proporciones



Cosima y Richard Wagner en Viena en 1872

cósmicas y es necesaria la aniquilación del individuo para que el orden primordial regrese al universo.

Las exigencias dramáticas de esta canción de amor y muerte llevaron a Wagner a escribir una partitura cuyos lenguajes, que comienzan a apartarse de la tonalidad, rompen definitivamente con el romanticismo y anuncian las nuevas formas de articulación sonora que revolucionaron la música a principios del siglo XX.

Wagner y Cosima se volvieron amantes poco antes del estreno de *Tristan und Isolda* (el 10 de junio en 1865). Se casaron en 1866 (cuando la primera esposa de él murió) y vivieron 17 años juntos.

Amor más allá de la muerte

Wagner tocó el “Lamento de las doncellas” y se fue a dormir. Despertó y se peleó con Cosima; pidió que le sirvieran el desayuno en su despacho y comenzó un ensayo sobre la parte femenina en los hombres. Le dio un infarto masivo al corazón y Cosima, alertada por sus gritos, lo abrazó.

Ella siempre le había pedido que su amor estuviera apartado de esa historia épica de muerte y tragedia, que su amor siempre buscara la vida, pero Cosima siguió abrazando a Wagner después de muerto, como si estuvieran jugando a Tristán e Isolda y buscaran alcanzar más allá de la muerte un amor dramático, puro y absoluto.

Wagner contra la ley

Wagner pasó los últimos días de su vida en un piso con vista al Gran Canal del palacio Vendramin de Venecia, uno de los más lujosos de Italia. Lo rentó sin poder pagarlo; esta característica, gastar más dinero del que tenía, fue una constante en su vida.

En Letonia en 1838, a los 26 años, cuando era director de la Ópera de Riga, contrajo tantas deudas que la policía local giró órdenes de arrestarlo; para evitar ir a prisión, Wagner se escapó hacia Rusia con su primera esposa, la actriz Minna Planer, a la medianoche, arrastrándose por la nieve, con el peligro latente de que la policía fronteriza les disparara.

Lo mismo le pasó en Viena en 1863; se rodeó de lujos incosteables (estatuas de oro, muebles de caoba, ropas de seda, pinturas de moda y vajillas de plata) y cuando le llegó una orden de arresto, escapó a Suiza.

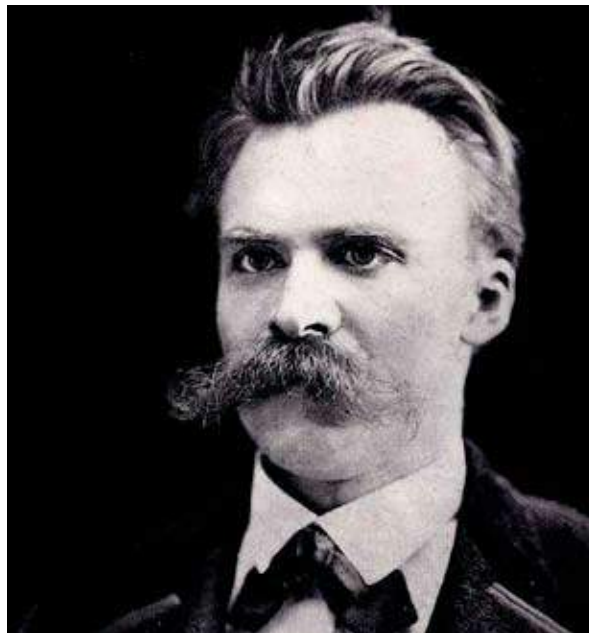
Nietzsche contra Wagner

La crítica más furiosa, certera y controversial que jamás se ha hecho sobre el arte wagneriano provino de la pluma del filósofo alemán Friedrich Nietzsche y está contenida principalmente en dos textos: *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, publicados en 1888, cinco años después de la muerte de Wagner.

Al principio eran amigos. Hacia 1870, Nietzsche (entonces no sobrepasaba los 30 años y dirigía la cátedra de filología clásica de la Universidad de Basilea, en Suiza) visitaba frecuentemente a Wagner y le exponía sus ideas en torno a tópicos varios como la mitología, la tragedia griega o la cultura alemana. Inclusive, en 1871, escribió un libro, *Wagner en Bayreuth*, en donde exalta el arte wagneriano por su capacidad de crear “un mito de poesía, imagen y representación escénica que empuja a la música a segundo plano, desde donde adquiere tal intensidad y significación que el espectador escucha la totalidad como si el abismo más íntimo de las cosas le hablara en forma perceptible”.

No obstante, poco a poco la inteligencia inquisitiva y destructora de Nietzsche comenzó a percibir cierto engaño en la obra de Wagner, a quien acusó de pervertir el sentido de la auténtica tragedia griega (que afirma al hombre en la vida aún en el sufrimiento) al ablandar y desvanecer el espíritu humano en un abismo de negación, en un mundo de ambigüedad, las dos grandes características de la vida moderna.

“La adhesión a Wagner se paga cara. La riqueza de enigmas de su arte, su juego del escondite tras cien símbolos, las irisaciones del ideal, su talento para dar forma a nubaredas y el talento para vagar por los aires con su música es, en conjunto, la cosa moderna



Friedrich Nietzsche, joven amigo de Wagner, se convirtió en su más feroz crítico

por excelencia. El hombre moderno representa en términos biológicos una contradicción de valores: se sienta entre dos sillas. Dice sí y no de una sola voz... Contra su propia voluntad y conocimiento, tiene metido en la carne valores, palabras, fórmulas y morales de orígenes opuestos. Un diagnóstico del alma moderna: fisiológicamente es falsa”, afirma Nietzsche en *Nietzsche contra Wagner*.

Wagner contra su época

Para alcanzar la consolidación de su drama musical en la *Tetralogía*, Wagner tuvo que atravesar un difícil camino plagado de hostilidad y prejuicios, concentrados sobre todo en un París (que hacia la mitad del siglo XIX fungía como la capital artística del mundo) cuyo gusto musical se inclinaba hacia el virtuosismo (Chopin y Liszt como máximas luminarias) y hacia óperas ostentosas (por ejemplo, las de Giacomo Meyerbeer) carentes de sustancia dramática pero muy entretenidas con su construcción de adornos, números dancísticos, espectacularidad y acrobacias vocales.

El público, los críticos y también los compositores, bajo el influjo de modas semejantes, recibían atónitos y confusos el arte wagneriano; no sabían cómo escucharlo, qué buscar en él o hacia dónde ir entre esa abrumadora carga simbólica y estética; aunque tampoco negaban que ahí había algo de interesante, trascendente y hermoso. Por lo tanto, la opinión general de la época fue que Wagner era un raro personaje, entre filósofo y poeta frustrado, inflado con aires de grandeza y talento musical inabundable, tal vez genial, pero pervertido y mal orientado. ●