

FRANCISCO DUSSUEL DÍAZ

SESQUICENTENARIO WAGNERIANO: 1813-1963

EL 22 DE MAYO de 1813 nació Ricardo Wagner, genio sorprendente y polifacetal, deslumbrante y de dimensiones cósmicas, que por los caprichos del destino debía elevarse a la cima del arte moderno.

Con verdad podemos decir al conmemorar los ciento cincuenta años de su nacimiento, que la música del mundo, no la de un país o de un conglomerado racial, es otra desde que el maestro de Bayreuth tomó sobre sus hombros la tarea ciclópea de crear nuevas formas, de exigir horizontes más vastos, de enlazar con genio y sentimiento la verdad de la vida y el embrujo del símbolo.

Wagner, séptimo hijo de Friedrich, quedó huérfano desde muy pequeño y su padrastro Geyer lo inició en las experiencias teatrales con un hecho casi ridículo, pero que presagiaba el futuro de gran músico. "Un día "papá Geyer" llevó al vástago de la familia Wagner al teatro, le puso una camiseta rosa y unas alas plateadas y lo colgó del escenario para que hiciera de amorcillo".

La vida de Wagner es tan atrayente como su música. Carácter difícil, paradójico, inquieto; temperamento extravertido con momentos de amargo pesimismo; apasionado, soñador y realista; poeta, dramaturgo y músico genial, son los rasgos esenciales de una personalidad fascinante que enfrentada con las multitudes tenía la virtud de cegarlas con la excelsitud de su arte, después que extrañadas por la nueva música, habían gritado y vociferado contra "el bárbaro teutón" que ensordecía con la violencia de sus orquestaciones estridentes, siempre densas y desconcertantes.

En la gestación espiritual de este hombre singular varias son las influencias que se perfilan potentes y decisivas. A los doce años escribe poesías y hasta conquista un premio en la Kreuzschule de Dresde; luego se aviva en él la admiración por los héroes griegos, después

Shakespeare y finalmente Carlos María von Weber, "el hombre más grande entre los vivientes" y cuyo Freischütz lo tenía fascinado. A los catorce años se muestra indolente en los estudios, pero compone sin embargo una tragedia, Leubaldo y Adelaida, "poblada de espectros y de muertes violentas", primer intento de relaciones ocultas, de simbolismo pagano, de exaltaciones pasionales, que en las óperas posteriores tomarán forma y subyugarán por la riqueza incomparable del drama musical.

A esta época pertenece el florecimiento en Wagner de las nuevas ideas, que en Hoffmann, con sus extrañas creaturas, hallan encarnación viva y sugerente expresión. El futuro músico lee ávidamente, lee y sueña, lee y medita, dajándose llevar por los momentos de intensa pasión que nace en su espíritu con llamaradas de aurora, para desaparecer luego tras la espesura de las dudas torturantes, de la inquietud lacerante de otra pasión desmedida y volcánica que se llama: MÚSICA.

En Leipzig, Wagner experimenta una vivencia que le fue inolvidable: el *Egmont*, de Beethoven, lo embrujó y despertó en él las fuerzas dormidas, desencadenando el misterioso mecanismo de la pasión estética. Sólo, sin maestros, se entregó de lleno al estudio de las sinfonías, cuartetos y sonatas del gigantesco maestro de Bonn, pero no llegó a penetrar en el misterio de ese arte, que fascinaba a las multitudes de toda Europa. Busca un guía, pero pronto se desprende del organista Gottlieb Müller, porque era árido, extremadamente severo y carente de imaginación.

El joven Wagner no ha encontrado su camino y lo único que desea es vivir a toda máquina y dejarse llevar por la existencia llena de experiencias tensas. Ingresa a la universidad, convive con la juventud rebelde de entonces, bebe sin medida, juega y participa en toda reunión iconoclasta y caótica, en donde se dinamita todo lo tradicionalmente aceptado como justo, moral y respetable. Sin embargo, no abandona a Hoffmann, su poeta favorito, ni a Beethoven, "su héroe musical", cuya Novena Sinfonía analiza en todos sus detalles, para llegar a captar la linfa oculta de un arte tan vigoroso y humano a la vez.

El músico que dormía en Wagner va despertando lentamente de su sueño y Goethe le trae nuevas concepciones, nuevos caminos. París proclamaba también la libertad del pensamiento y el maestro alemán recibe el mensaje, lo asimila y siente el llamado ancestral de su raza que le invita a plasmarla musicalmente.

A los veinte años ya ha compuesto algunas obras, que pueden ser consideradas como los primeros eslabones de su inmensa produc-

ción musical. Piezas para piano, un cuarteto y algunas oberturas nacieron en medio del torbellino de su vida estudiantil, para dar paso más tarde a dos óperas, *Die Hochzeit* (Las Bodas) y *Die drei Feen* (Las Hadas), que nacieron sin pena ni gloria. Luego aparece *Die Liebesverbot oder die Novizie von Palermo* (Prohibición de amar a la novicia de Palermo), presentada en el teatro de Magdeburgo con un estruendoso fracaso. En estos primeros experimentos Wagner "no da la muestra de los caracteres de aquélla musicalidad, expresada melódicamente, elaborada armónicamente, desarrollada contrapuntísticamente, rica de imaginación y de poesía", que ofrecerá pródigamente en los años venideros.

En agosto de 1839 llega a París, tras largos años de espera. Aquí los conceptos artísticos de Wagner se amplían y modifican; se relaciona con Meyerbeer, compone tres oberturas (Fausto, Cristóbal Colón y Polonia), escribe artículos y cuentos y las óperas en boga le sirven de inspiración para sus Fantasías, que por cierto no son representativas de su genio.

Las amargas desilusiones y las penurias económicas sufridas en los tres años de permanencia en París, dieron origen al *Holandés Volante o El buque fantasma*, hermosa leyenda de la nave condenada a errar eternamente por los mares, con un capitán blasfemo y la chusma, hasta que una mujer redima al condenado. Wagner empieza a crear, impulsado por un irresistible anhelo de enlazar la poesía con la música, lo humano con la idea, lo legendario con la realidad. En 1842 Dresde asiste con euforia a la representación de *Riezi, der letzte der Tribunen*, y al año siguiente la aparición de *Tannhäuser* provocó en el ambiente musical alemán una polémica que duró por muchos años. Franz Liszt se declaró ferviente partidario de Wagner, lo alentó y fue él quien dirigió personalmente algunas de sus óperas, desafiando las iras de los antiwagnerianos, que por cierto eran poderosos y numerosos.

Wagner se expresa así escribiendo a sus amigos seis años después del estreno de *Tannhäuser*, en Dresde:

"Con esta obra firmé mi sentencia de muerte ante el mundo artístico, en el que ya no podía tener esperanzas de vivir. Primero tuve el vago presentimiento de una renunciación; después tuve conciencia de ello, completa certeza".

El maestro se engañó, pues lo que creyó sentencia de muerte fue sentencia de vida, que en *Lohengrin* adquirió nuevas dimensiones. Para la crítica esta obra constituye el umbral del estilo wagneriano, pues "la melodía se ha desprendido de los moldes y se extiende libremente en función lírica y dramática, ya sea en las voces o en los

instrumentos de la orquesta, a cuyos diversos grupos de timbres se reconoce una esfera propia de expresión”.

En esta ópera advertimos una instrumentación vigorosa y llena de contrastes, cuya densidad no estropea el tejido de las voces, antes por el contrario sirve para realzar más aún el clima poético y dramático de la trama. Aquí es también donde el maestro destaca con más precisión el *leitmotiv* (motivo conductor), concepción armónica de un arte dramático lleno de sorpresas y profundidades. *Lohengrin* desde los primeros días de su estreno se transformó en la ópera más querida de todos los públicos, por la dulzura del primer prelude, del *Adiós al Cisne*, del protagonista, del dúo de amor del tercer acto y del maravilloso *racconto* de Lohengrin, que revela el misterio de su nombre. Sugestión, poesía, impulso dramático, excelsitud de la composición musical, hacen sospechar ya que el genio de Wagner ha empezado su carrera de gigante.

En mayo de 1849 Dresde está convulsionada por los motines sangrientos en los que Wagner también participa; es condenado a muerte, pero logra huir a Weimar, iniciando así un destierro que durará hasta 1862. A esta época pertenecen los principales escritos teóricos y polémicos del maestro, cuya importancia es definitiva, ya que plantea desde un punto de vista filosófico-estético su concepción del arte. *Arte y Revolución*, *La obra del arte del porvenir*, *Opera y Drama*, nos revelan un aspecto nuevo de este hombre excepcional, teórico sobresaliente del drama místico y de la sinfonía temática, herencia beethoveniana que él amplió a dimensiones colosales.

Wagner sobrepasó el romanticismo dando a sus dramas un profundo sentido filosófico que no se circunscribe en ningún modo a la fría especulación metafísica, sino que aflora espontáneo del contenido pasional y del valor simbólico que se ofrece a raudales.

La verdadera concepción del drama musical wagneriano la hallamos realizada ya en el *Tristán*, poema de amor que “hunde sus raíces en la vida misma del artista creador”. La acción está sacada sin duda de los antiguos mitos de origen celta, enriquecidos más tarde con interpretaciones caballerescas, especialmente francesas. Wagner escenificó el poema de Gottfried von Strassburg del siglo XIII, en la moderna versión de Hagen y Massmann, de Immermann y de Kurtz. Verdi se expresó así de esta ópera:

“Ante este edificio gigantesco estoy siempre con terror y estupor; y aún hoy no puedo comprender cómo haya podido idearlo y componerlo un hombre. El segundo acto, por la riqueza de las invenciones musicales, por la ternura y sensualidad de la expresión y especialmen-

te por la genial orquestación es una de las más sublimes obras del espíritu de todos los tiempos”.

Al *Tristán* sucedió *El Anillo de los Nibelungos* y seguidamente *Los Maestros Cantores*, genial comedia en la que los minnesinger medievales viven su vida provinciana. Gesto, poesía y música se amalgaman en una acción que si bien no tiene la tensión pasional de *Tristán*, posee en cambio una atmósfera de genuina inspiración popular, enaltecida por una música sublime.

La *Tetralogía* representa sin duda uno de los mayores esfuerzos humanos en la realización artística. Franco Abbiati escribe:

“En ella todo es ciclópeo, desmesurado, cuidadosamente construido en una arquitectura lógica e imponente, en un lenguaje, por decirlo así, racional que ha establecido a priori las zonas de la digresión filosófica, las de la tensión dramática, de la expansión lírica, del rasgo pictórico. La *Stimmung* romántica reaviva sus fuentes sentimentales.

“El primer espíritu revolucionario del autor que la concibió embrionariamente durante los motines populares de Dresde, sostiene y dilata sus motivos ideológicos. La continuidad de la acción, el uso intensificado de los temas fundamentales y la aplicación total de un sinfonismo que enlaza y consolida las relaciones entre la palabra, la música y el gesto, hacen de esta obra un bloque de sonidos solemne y majestuoso, cumplido y acabado, que absorbe y anula las páginas estáticas o prolijas debidas a la aplicación rígida del sistema y al deseo de Wagner de expresar todo su pensamiento, que además de artístico es histórico y social, religioso y filosófico”.

TETRALOGIA, GENIALIDAD SUPREMA

La Tetralogía wagneriana titulada *El Anillo de los Nibelungos*, es una concepción artística de dimensiones sorprendentes, de genialidad indiscutida, de poesía embrujadora y de música arrebatadora. Wagner se entregó a su realización con la fiebre de un poseso y volcó en estas óperas toda la potencialidad de su genio, que buscó en la leyenda la inspiración pura de la verdad humana y los postulados de planteamientos filosóficos, fundamento granítico de sus gigantescas obras.

El Oro del Rhin (Das Rheingold) es la vigilia de la *Tetralogía*, en un acto con cuatro escenas. Tanto la música como el poema pertenecen a Wagner y su estreno se llevó a cabo en Munich el 22 de septiembre de 1868. El fundamental propósito de la ópera es la “primordialidad: producir musicalmente el sentido de los elementos, agua, tierra, fuego, en su caótica naturaleza, no animada todavía por la inteligencia del hombre”.

Los Nibelungos, personajes insertados en las leyendas, no son hombres; mejor sería definirlos como criaturas de la tierra, enanos deformes sumergidos en sus cavernas, pequeños seres malignos y sordos a las voces de la conciencia y del espíritu. Wagner utiliza con su habitual maestría la técnica del leitmotiv, que nutre y da origen a los posteriores desarrollos melódicos de expresión incisiva y de giros armónicos densos y dinámicos, sobre todo cuando el maestro plasma musicalmente las fuerzas de la naturaleza.

La Walkyria (Die Walküre) es de hecho la primera jornada en su sentido auténtico, pues *El Oro del Rhin*, más que ópera, constituye el pórtico de la *Tetralogía*.

Tiene tres actos y Wagner es el autor del poema y de la música y fue estrenada en Munich el año 1870.

Una vez más debemos admirar en este drama musical cómo el artista estructura un todo armónico de poesía, música, ideas, pasiones, ternuras y elementos naturales, que le sirven de fondo para la acción de la leyenda. Se inicia con una agitada tempestad, que poco a poco se suaviza para dar paso al tema de la fatiga de Sigmundo. Hay también pasajes ásperos y violentos, cuando la acción se desarrolla en el mundo heroico y bárbaro de las virtudes primigenias del hombre: valor, fortaleza de ánimo y del brazo, deseos de venganza y odios.

El juicio de Hebbel resume con bastante exactitud la impresión de conjunto que deja en el ánimo *La Walkyria*:

“No logro entender si esta música sacude más el alma o la espina dorsal. Ciertamente es que la obra a que pertenece” la cabalgata de las Walkyrias” ofrece a los ojos del espectador cien veces más maravillas que un melodrama de Meyerbeer.

“¿Qué representa la descripción de una tormenta frente a estos golpes teatrales?”

“Aquí la orquesta silva, grita, tintinea, susurra y zumba como si también las piedras estuvieran dotadas de voz y sonido y al terminar el último acorde todos se asombran de que no vuelen por los aires, junto con el compositor, con las candilejas, con todo el teatro”.

En *La Walkyria* se agita un mundo de seres: hombres y héroes giran alrededor de las semidiosas brillantes, las “crinadas centauras Walkyrias, con sus gritos virginales, agitados y salvajes”. Este es un aspecto, pero existe también el clima lírico, que se expande fecundo por los tres actos del drama: Himno a la Primavera, el canto acongojado de la maternidad de Siplinda, la renuncia voluntaria de Sigmundo a las delicias del Walhalla por el amor apasionado de una mujer terrena y el encantamiento del fuego. *Sigfrido*, la segunda jornada de la *Tetralogía*, es la ópera wagneriana que sigue despertando admi-

radores por la factura incomparable de sus páginas sinfónicas grandiosas e impregnadas de sentimiento, encuadradas además en un marco embrujador de lo maravilloso-fantástico.

No es nuestra intención detenernos en un análisis técnico, pues sólo estamos recordando a grandes rasgos la obra musical de este genio alemán. Pretendemos más bien ofrecer algunas ideas centrales de estas óperas, que en el desenvolvimiento musical del mundo señalan un momento estelar, principalmente con *La Tetralogía* que ahora nos preocupa.

Sigfrido fue estrenada en Bayreuth el 16 de agosto de 1876 y Nietzsche no escatimó los elogios cuando se refirió a ella:

“Es posible que lo más singular que Wagner ha creado seguirá siempre y no sólo hoy, inaccesible e inmutable para toda la raza latina: la figura de Sigfrido, de ese hombre “muy libre” que en realidad es demasiado libre, demasiado rudo, demasiado jovial, demasiado sano, demasiado “anticatólico” para el gusto de los pueblos que se jactan de una cultura antigua y caduca”.

Esta jornada de *La Tetralogía* es la que más se acerca al optimismo revolucionario, que había constituido el núcleo inicial de la idea wagneriana en relación con el mito de los Nibelungos. El equilibrio entre música, palabra y acción aparece aquí más perfecto y no advertimos tampoco la sombra del pesimismo schopenhaueriano en el mito individualista. Por el contrario, predominan en *Sigfrido* los colores alegres y resonantes, expresión pura del poder físico potente y fecundo que desconoce aun la decadencia del pecado.

El sinfonismo orquestal, rico y multicolor halla su encarnación en el dúo de amor del tercer acto, cuando en perfecta amalgama con la voz humana el drama del espíritu irrumpe incontenible. Del mismo modo “el murmullo de la selva” en el segundo acto ha pasado a la posteridad como uno de los trozos más perfectos escritos por el hombre y Wagner obtiene con una naturalidad que abisma un sinfonismo denso y apasionado, mientras Sigfrido se entrega a una especie de éxtasis y siente cómo penetran en él y “se le hacen inteligibles las mil voces que se oyen en los matorrales y en el bosque”.

No es posible en esta síntesis detallar todos los recónditos misterios estéticos que superabundan en la ópera; réstanos sin embargo anotar el encanto del fuego, el sueño de Brunilda, el tema de la fidelidad en el amor y el que designa a Sigfrido como heredero de la potestad sobre el Mundo, tejido de armonías agudas, si bien esfumadas y discretas, pero capaces de sugerir ideas de gloria y de grandeza.

El Ocaso de los dioses (Die Götterdämmerung) es la última jornada

de *La Tetralogía*, *El Anillo de los Nibelungos* con poema y música del mismo Wagner y fue estrenada en Bayreuth en agosto de 1876.

Abbiati condensa así la estructura interna de la obra:

“Sigfrido después de vencer el círculo de fuego y de despertar con su beso a Brunilda, ha conquistado la ciencia de la vida y se hace la ilusión de liberar al mundo con su espada, el yelmo mágico y el caballo Grane (el Ideal) que le regaló la walkyria a cambio del anillo, prenda de fidelidad. Pero en contacto con el mundo su pureza se contamina, su fuerza está dominada por la astucia. La catástrofe ya es inevitable. La cadena de culpas, iniciada con la substracción del oro al límpido fluir del agua inocente, agravada durante todo el desarrollo del ciclo en torno de los seres divinos, elementales y oscuros que cometieron el error de querer aislarse de la Naturaleza, madre unitaria y ordenadora del universo, aquella cadena al fin, se ha roto con la violenta disolución de los elementos purificados por el fuego y recuperados, junto con el tesoro maléfico, por las Hijas del Rin”.

A través del prólogo y de las tres jornadas de *El Anillo de los Nibelungos*, el filósofo expresa su resignación desesperada. “El hombre intentará corregir los efectos de las faltas de los dioses y se dará cuenta, como ellos, de que la aspiración del no ser, es el solo remedio para las aspiraciones humanas”. Este planteamiento de René Dumesnil, escrito en su “Historia del Teatro Lírico”, no encierra toda la filosofía wagneriana, que más tarde echa nuevas y más poderosas raíces, en su anhelo de hallar un valor positivo para la dignificación del hombre, sometido a destinos tan crueles.

PARSIFAL O LA APOTEOSIS DEL AMOR

Parsifal, ópera en tres actos, fue estrenada en Bayreuth el 26 de julio de 1882, es decir, un año antes de la muerte de Wagner.

Desde 1845, cuando trabajaba en el *Lohengrin*, el músico estuvo en contacto con la leyenda de *Parsifal*, divulgada por el filólogo medievalista Görres y desde aquel tiempo quedó en su mente como posibilidad dramática.

Sabemos que en el proyecto de *Tristán e Isolda*, Wagner hacía aparecer a Parsifal en el tercer acto junto al lecho de Tristán, herido y desfallecido de amor. Era el símbolo de la redención por la renuncia a los goces terrenos.

Abandonó la idea, para destacar años después al personaje en un drama musical, que por todos los conceptos es la cumbre de la creación wagneriana. La gestación fue lenta, con avances y retrocesos

hasta que la idea se encarnó y tomó cuerpo en la antigua leyenda, venero de tantas versiones literarias, ya que la belleza y verdad simbólica de la misma, ofrecía material más que abundante para crear obras de profundo contenido espiritual y filosófico. *Parsifal* ofrece un proceso de catarsis que en *Tannhäuser* se insinúa como aurora luminosa; aquí se clarifica y ahonda a través de una redención enraizada en el Santo Graal y que de hecho es una vuelta al cristianismo, interpretada naturalmente desde un punto de vista universal, de quien Parsifal es sólo un símbolo.

Los personajes centrales de este drama musical místico son: *Amfortas*, *Klingsor*, *Kundry*, *Gurnemans* y *Parsifal*.

Primer Acto: Titurel (personaje en la penumbra) recibe de un coro de ángeles la lanza sagrada con la que fue abierto el costado de Cristo en el Calvario. Se la entrega a su hijo Amfortas, quien se dirige al castillo del Santo Graal para destruir otro que frente a él ha construido el mago y hechicero Klingsor.

Es la lucha entre el Bien y el Mal, que Wagner acentúa desde el comienzo de su obra. Pero Amfortas se dejó seducir por una joven hechicera de extraordinaria hermosura y de irresistibles encantos, que estaba al servicio de Klingsor. Sucumbe, se entrega a sus deseos y así el mago pudo sustraerle la lanza y hacerle una herida incurable.

No está todo perdido y Amfortas recibe una revelación divina junto al altar del Santo Graal, en la que se le comunica que será sanado por un caballero, presa de la "locura de la pureza". Al regresar pasa por el castillo de su amigo Gurnemans y en esos momentos llega Kundry desde lejanas tierras, trayendo un bálsamo que no surte efecto.

Mientras tanto uno de los cisnes sagrados cae atravesado por una flecha y los escuderos cogen al culpable. Es Parsifal. Al ser interrogado no sabe decir quién es ni quién es su padre; sólo recuerda a su madre. Este es el momento esperado por Kundry para intervenir, ya que ella sabe dar razón de él.

La madre lo crió en la soledad y un día Parsifal halló a unos caballeros y los siguió perdiéndose en las montañas. Allí debió luchar con gigantes y bestias feroces, utilizando un arco que él mismo había confeccionado. Se alejó para siempre y su madre murió de dolor.

Kundry cae en un sueño encantado por obra del mago Klingsor, quien la vuelve hermosa y la obliga a servirlo. Parsifal y Gurnemans se dirigen entonces al castillo del Santo Graal, bajo cuyas bóvedas se oyen coros celestiales que cantan las alabanzas del Redentor y renuevan a Amfortas la promesa de su cercana curación.

Parsifal asiste a esta manifestación celestial embriagado en éxtasis sin comprender el misterio de lo que sucede.

Acto Segundo: La acción se concentra ahora en el castillo encantado de Klingsor, encarnación del Mal. Este ordena a Kundry seducir al héroe Parsifal, poseído por la "locura de la pureza".

Al llegar Parsifal al castillo del mago, el edificio se desvanece y en su lugar surge un jardín de belleza lujuriente, escena concebida por Wagner mientras hacía un viaje por el sur de Italia. Con este elemento fantástico, el músico acentúa la virtud del símbolo, indicando de este modo la facilidad del espíritu del Mal para mimetizarse y embrujar a los héroes de la virtud.

En este jardín hay jóvenes bellas, radiantes y lujuriosas, que se desvanecen, cuando Kundry aparece para cantivar con sus encantos físicos al fiero Parsifal. Le habla de su madre y cuando la siente cercana a su cuerpo el "loco de la pureza" se enloquece, la besa largamente y exclama en un arrebató de locura: "Amfortas, la plaga, la plaga".

La experiencia del pecado revela a Parsifal el significado de la misteriosa ceremonia presenciada en el castillo del Santo Graal. El drama interior del héroe lo estremece, desea ardientemente expiar su falta y acepta la vocación a la santidad.

Kundry reconoce su infamia y se revela contra el mago Klingsor, quien aparece blandiendo la lanza sagrada del Calvario. Parsifal se la arrebató y traza con ella el signo de la Cruz, mientras el castillo se desploma.

Acto tercero: La acción empieza en el castillo del Santo Graal y la naturaleza luce toda la exuberancia de la primavera. Kundry llega en traje de penitente y recomienza su trabajo de humilde servidora, cuando a lo lejos se perfila la silueta de un caballero armado y vestido de negro. Al acercarse Gurnemans lo exorta a dejar las armas como conviene en un día tan significativo: es el Viernes Santo.

El caballero accede al pedido y al sacarse el yelmo reconoce en él a Parsifal, que debe cumplir la profecía y lo proclaman rey del Santo Graal, mientras bautiza a Kundry que llora emocionada y le muestra la maravillosa transformación de la naturaleza de la cual son ellos testigos.

Es el Encantamiento del Viernes Santo anuncio de la resurrección y del perdón.

Gurnemans, Kundry y Parsifal se dirigen a la sala del castillo en donde se celebran los funerales de Titurel, a quien le fue negado

contemplar por última vez el Santo Graal. Amfortas en tanto, presa de atroces sufrimientos se arranca las vestiduras que le cubren la plaga e invoca perdón con todas las energías de su ser.

Parsifal lo toca con la punta de la lanza y se opera el milagro de la curación instantánea. Entonces descubre el Santo Graal en medio de los caballeros que cantan alborozados himnos de alabanzas.

Kundry cae desplomada con el alma en paz y los ojos fijos en Parsifal. Una paloma desciende sobre éste mientras bendice a los caballeros arrodillados.

DOS TITANES FRENTE A FRENTE

En la historia biográfica de Wagner hemos visto aparecer algunos nombres ilustres que, directa o indirectamente, están ligados al genio de Bayreuth, pero hay uno sobre todo que merece ser recordado, por las relaciones especiales ideológicas y sentimentales que tuvo con el maestro. Este fue *Federico Nietzsche* (1844-1900).

En 1876 publicó un opúsculo titulado *Wagner en Bayreuth* y apareció precisamente en los momentos culminantes de la inauguración del teatro de Bayreuth, concebido, diseñado y dirigido en su construcción por el mismo músico.

Las páginas nietzscheanas contribuyeron no poco a la propaganda wagneriana y en ellas aparece como "un héroe solitario que desafía los sufrimientos, los peligros, las mezquindades, para afirmar la divina y fatal misión que le ha sido confiada; este mito heroico que fermentaba en él y que constituía su credo romántico".

Nietzsche concibe este "mito wagneriano" como una lucha entre el impulso titánico de una fuerza primordial e irracional y la claridad de una razón ética, fiel en su disciplina a la creación de aquel impulso vital. De ahí esa especie de mesianismo no disfrazado que le es atribuido a la revolución wagneriana, como una encarnación esperada desde hacía siglos, encarnación luminosa de la pureza del arte y de la cultura griegos. Así Bayreuth es la nueva Grecia y los nuevos momentos estelares de la humanidad son ahora Sigfrido, Wotan y Tristán, al igual que en otros tiempos lo fueron Prometeo y Edipo.

¿Hay en esta tonalidad ditirámica una total adecuación de ideales entre los dos?

En realidad, leído el opúsculo con detención y desprejuiciamiento, observamos que a pesar de contener páginas tan laudatorias, sin embargo flota en el ambiente un no sé qué lejano entre el genial músico y el excéntrico filósofo. Tan verdadero es esto, que al poco tiempo Nietzsche se aleja del ideal ético y musical de Wagner y en tal forma,

que en obras posteriores, se lanza violentamente contra él, denunciando "las falsificaciones morbosas, sensuales y místicas del arte de Bayreuth".

En 1888 publica *El Caso Wagner*, en donde enfoca el problema de la música wagneriana que considera "nociva como una enfermedad", porque el arte de este "piadoso seductor" no es puro, sereno y leve, como es el de Bizet, por ejemplo. Esa búsqueda incesante de la explicación de todo en la idea, constituye para Nietzsche la razón de ser de "esa música tenebrosa" que este ingenioso Cagliostro de la modernidad sabe presentar llena de espectacularidades y poderosos efectos. Es una grandiosidad artificiosa, fría y calculada que se enciende deslumbrante por unos instantes para dejar luego un montón de menudencias y unos personajes que de héroes han quedado reducidos a pequeñas almas, carentes de interés.

Para Nietzsche, el Cristianismo es "la pura flor de la decadencia" y por la afinidad de la música y drama wagnerianos con esta filosofía de la vida no los soporta. Es la negación de la vida, la religión de los ceros, la exaltación de virtudes degradantes; por eso debe ser combatida la estética wagneriana, que cimentada en estas ideas perniciosas, conduce a los hombres por derroteros falsos e impuros.

En verdad, tales afirmaciones, revelan en el padre del "superhombre" un estado de exaltación pasional sólo explicable por ciertos estados morbosos que le eran frecuentes. El hecho es que la historia ha dado un veredicto muy diverso al nietzscheano y cada vez más el arte wagneriano es objeto de estudios más serios y sus admiradores constituyen legión.

En *Nietzsche contra Wagner* el autor de *Así hablaba Zaratustra* remacha con tono más exasperado aún la tesis de que la música wagneriana con toda la majestuosidad tenebrosa que posee, es un veneno que corrompe el gusto estético e inficiona las mentes. Le enrosca violentamente su carencia de liviandad, no en el sentido ético sino en el de la sutil belleza que aflora aromando y ritmando la danza, que es la única capaz de elevar el espíritu. No le perdona que haga de la música un medio para ilustrar la acción dramática de los protagonistas, descuidando la elegancia del ritmo que es el auténtico soplo donisiaco, como superabundancia de vida. Nietzsche le lanza acusaciones tremendas, como las que solía proferir y no titubea en afirmar que Wagner sufre de empobrecimiento vital y que calumnia a la vida por la incapacidad de vivirla con plenitud.

La vida tiene sus paradojas desconcertantes. Cuando la idea nietzscheana del "superman" se encarnó en el Tercer Reich, fue la música wagneriana, precisamente esa música "tenebrosa que corrompe los es-

píritus", la encargada de exaltarla, haciendo vibrar a las masas germanas, que iban a bandera desplegada tras la "nueva aurora".

WAGNER TEORICO

En el decurso de este trabajo hemos hecho alusión a la estética wagneriana, que no es por cierto algo vago y concebida a priori. El maestro procedió conscientemente en la elaboración del nuevo arte, que en su concepto venía a señalar horizontes desconocidos, único medio de hacer avanzar y rejuvenecer al espíritu humano, estancado en moldes anquilosados.

Wagner escribió varias obras teóricas en las que presenta nítidamente su pensamiento. No son lucubraciones de metafísica abstrusa; no, son ideas encaminadas a la plasmación concreta de símbolos que según él jamás dejarán de poseer virtud y belleza.

En 1849, a los treinta y seis años, publica su primera obra, *Arte y Revolución*. Es una especie de manifiesto literario, que refunde los apuntes inconexos e incompletos esbozados anteriormente sobre "el arte del porvenir", y que tiene como tema central la reconquista del espíritu del arte antiguo y "del antiguo hombre bello, fuerte y libre" y su nueva refundición en la moderna conciencia creada por el cristianismo. Recoge también ideas de Hegel y Feuerbach, conceptos que serán ampliamente desarrollados en obras posteriores.

La obra de arte del porvenir, escrita después de la fracasada revolución de Dresde en 1849, es mucho más ambiciosa que la anterior.

¿Qué pretende Wagner en esta obra?

Nada menos que reformar toda la obra artística del hombre a la luz de sus nuevas ideas revolucionarias, encauzándola hacia la naturaleza, alejándola del idealismo y del espiritualismo, que por un destino fatal cae en un arte artificioso y ficticio. Más adelante Wagner teoriza sobre la danza, la música y la poesía, que habían descendido muy por debajo de la perfección alcanzada en la tragedia helénica. Según él, Beethoven había señalado en su estilo sinfónico, el primer destello de esta redención estética, sobre todo en su Novena Sinfonía, que el maestro estudia en forma admirable, en donde cree ver el injerto de la música en la poesía, completada por otra interpretación de la Sinfonía Nº 7, vista como la "apoteosis de la danza". En la concepción del "arte del porvenir", Wagner intenta la unificación de todas las manifestaciones estéticas para obtener la plenitud del placer artístico. Música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura hallarán su salvación en esta armónica conjunción de elementos que, dispersos, no logran la esencia misma del arte.

Muy discutibles son por cierto las ideas wagnerianas, pero interesan para la mejor comprensión de la personalidad y del arte wagnerianos.

Opera y Drama es otra obra teórica escrita en la quietud de los años de Zurich y publicada en 1852 después de la tormenta revolucionaria, para justificar estéticamente la nueva forma de arte, que bullía en la fantasía de Wagner.

Como su nombre lo indica, se abordan aquí temas especializados. Ante todo emprende un análisis crítico de la música de la ópera considerada como género del arte; el segundo tema es un estudio del drama y de la materia dramática y en la tercera parte establece los principios constructivos del nuevo arte.

¿Cuál es el error fundamental?

Para el maestro de Bayreuth “el error fundamental de la ópera en música como género de arte consiste en que un medio de expresión (la música) se ha convertido en fin y la finalidad de la expresión (el drama) ha sido convertido en medio”.

Al establecer un análisis histórico de la ópera, escribe Wagner, que el origen aristocrático de la misma en Italia fue la primera equivocación y que el culto del “aria” es una degeneración virtuosista de la canción popular. Luego señala las dos direcciones que siguió el género operático: la orientación “seria” con la noble pero vana tentativa de Glück y sus sucesores, que pretendieron llegar al drama a través de la música, y la “frívola” con los italianos y Mozart. Wagner se detiene en la interpretación estética del romántico Weber, censura acremente a Rossini, que vendría a significar una total prostitución del gusto del público, pues la pura melodía utilizada por el maestro italiano, no era sino una debilidad frente a la masa, descuidando la esencia misma de la música.

La tercera parte de este libro está destinada a “la poesía y la música en el drama del porvenir” en la que Wagner expone su teoría del drama como “forma de arte compleja”, es decir, la alianza de todos los sentidos y de todas las artes, en la que la palabra (elemento intelectual) fecunda a la música (elemento femenino) que es incapaz por sí sola de dar expresión determinada. “El poeta y el músico —escribe Wagner— no han representado hasta aquí al hombre sino a medias”; por eso, es indispensable restablecer la unidad para conseguir la afirmación de la indisolubilidad de palabra y música.

Podrá ser motivo de discusión esta tesis wagneriana, pero el hecho positivo es que el maestro en su intento gigantesco, llegó a crear obras de tal grandeza musical y literaria, que son ellas las que marcan una nueva era en la evolución del arte musical.

Los antiwagnerianos aparecieron por doquier. Es lo que suele acontecer con los hombres superiores y más en este caso, ya que el genial músico había sacudido desde sus cimientos al arte europeo en su anhelo de llevarlo por nuevos cauces. Músicos, pintores, poetas, dramaturgos, filósofos y arquitectos se han sentido aludidos, cuando no censurados, por el maestro de Bayreuth. Y todos se creyeron con derecho a tomar parte en la polémica desatada, en la que no siempre estuvo presente la ponderación y la temperancia pasional. Por ambos lados hubo excesos temperamentales, pero cuando Wagner ya entró definitivamente en la historia, hemos de reconocer que la grandeza de este hombre singular no se ha visto disminuida. Por el contrario, basta penetrar en la biblioteca crítica nacida como consecuencia de sus obras y doctrinas para convencernos que sólo un genio de sus dimensiones ha sido capaz de conmover de este modo los espíritus.

¿EL OCASO DE WAGNER?

Desde 1879 Wagner, siempre maravillosamente activo, pero físicamente agotado, debió pasar los inviernos en Italia, tierra de cielos profundos y mares polifacetales. Allí el maestro sentía que una nueva savia corría por sus venas, pero era un aliento que pronto cedía al peso de los años densos de sus creaciones y plenos de sinsabores. En el invierno de 1882-1883 una violenta apoplejía aniquiló su dinamismo vital. Europa artística saludó sus despojos mortales cuando fueron conducidos a Bayreuth e inhumados en el jardín de la villa "Wahnfried" bajo un bloque de mármol sin inscripción y rodeado por los bosques, que le eran tan caros. Muy cerca de él yace Liszt, el amigo fiel y sincero que por espacio de cuarenta años lo defendió tan noblemente contra la iniquidad de sus adversarios.

¿OCASO O TRIUNFO?

Cuando a través de los años vemos cómo su música ha sido la fuente inspiradora de tantos maestros posteriores, cuando sabemos que las multitudes acuden presurosas a dejarse llevar por el embrujo de su música dramática, cuando leemos la impresionante lista de los libros publicados sobre su recia personalidad, debemos afirmar que su muerte no fue el aniquilamiento de un hombre sino su exaltación.