

## DE RIENZI A PARSIFAL

En la genial figura de Ricardo Wagner, como en otros grandes artistas, apareció la inspiración vocacional, no en la infancia o tardíamente hacia el climaterio sino en plena eclosión de la pubertad, es decir a los 15 años (1828).

Tal observación tiene un significado biológico y estadístico muy importante, aporte del implicado en el ambiente cultural circundante que en lo doméstico ha producido hitos verdaderos como los Bach. Ocurre algo parecido a lo que se comentó respecto a la atmósfera científica que rodeaba la inminente aparición de los aviones y más recientemente de las cosmonaves, cuando se dice que "el ambiente estaba maduro" para el vuelo humano o espacial.

En Wagner no se dio aquella infancia misera que —cuál en un cuento de hadas— eclesiaca, a los tres o cuatro años, como un prodigo del clavecín, ya que nació, se crió y hasta en parte educó, en un hogar confortable presidido por un hombre de carrera, un abogado culto, Karl Friedrich Wagner, a su vez descendiente de un linaje de educadores y funcionarios, que llegó a vice actuario del tribunal de Leipzig y después a intendente de la ciudad. Fue, asimismo, políglota y hasta buen actor aficionado en sus fines de semana.

Su esposa, y madre de Richard, en su hogar del barrio de Brühl, fue una de aquéllas buenas y prudentes amas de casa que, a pesar del abrumador trabajo hogareño lleno de niños, se daba tiempo para presentarse a sus visitas pulcra y sonriente. Es así como todos los biógrafos de Wagner se han sentido atraídos por una Frau, que, aún asistida por la servidumbre, se las arreglaba para criar y manejar nada menos que una prole de nueve hijos, con Richard como benjamín; circunstancia por cierto bien digna de estudio dentro de la estadística y el mecanismo de los caracteres hereditarios: el último, un genio!

Al ambiente citado, hay que añadir la resonancia de los grandes músicos, gloria germánica de tan fecunda época en el corazón de Europa, con escasas extensiones en Francia, Italia y Rusia. Resonancia que, sin duda, illegaría hasta el corazoncito de los niños más predisponentes, en una edad en que la perceptibilidad es tan sensible que se fija en todo y eso con una emotividad y mimetismo en veces desapercibido por los mismos mayores que los tienen a su cargo.

Sin embargo, Wagner no vino al mundo, como sus otros ocho hermanitos, en días tranquilos; ya que, según relata el historiador H. Hadow, "pocas semanas antes de su nacimiento, el reino sajón andaba revuelto a causa de la batalla de Lutzen. Los franceses tomaron Dresde, devastaron los campos, y una muchedumbre empavorecida invadió las calles de Leipzig en busca de refugio; poblada que aumentó en número y confusión cuando, el 16 de octubre, se libró la Batalla de las Naciones, a las puertas mismas de la ciudad. Para la familia Wagner esta crisis fue causa de un desastre abrumador" (p.p. 12).

En tales circunstancias, el Concejo agobió de trabajo al pobre Friedrich, quien, en una de las obligadas diligencias al campamento francés, contrajo la tifoidea, murriendo a la edad de cuarenta y tres años. Frau Wagner tuvo que hacer frente a su viudez con un exiguo retiro, teniendo que atender a una descendencia cuyo primogénito no había cumplido los catorce años. Richard, nacido el 22 de mayo anterior (1813), tenía seis meses.

Quiso el azar que un amigo de la familia, el actor, pintor de retratos y autor, Herr Ludwig Geyer, aún soltero, se aficionara de la hermosa viuda, casándose con ella al año, y resultando un magnífico padrastro para aquella numerosa pride, según sus biógrafos. Sin embargo tuvieron que vender su casita del barrio de Brühl y trasladarse a Dresde, donde Geyer tenía contrato asegurado en el Hoftheater.

He aquí el cuadro de un benjamín de año y medio, es decir con don del habla, criado entre la angustia de una guerra relámpago, con el cariño postizo de un buen padrastro, abrumado por los naturales alborotos de sus ocho hermanitos y para colmo aislado en un cuartito por haber contraído la erisipela que, por ciento y a lo largo de su vida, le produjo recidivas.

En los últimos años de su vida, Wagner fue retratado varias veces, y sus daguerrotipos, traspuestos hábilmente más tarde a la fotografía normal, nos han permitido analizar características físicas de su tiempo, pero otras permanentes como su aspecto más bien encenque y su baja estatura. Esos datos son muy valiosos para el biólogo o psicólogo que trate de reconstituir su aspecto juvenil, y en particular se interese en representárselo cuando, al cumplir sus quince años (1828),

le llega la inspiración vocacional al oír, en una sala de conciertos, la Novena de Beethoven.

He aquí su declaración clave y que se ha citado hasta la saciedad por lo que tiene de reveladora y trascendente: "una noche oí por primera vez una sinfonía de Beethoven. Tuve fiebre, caí enfermo. Al recobrar la salud me convertí en músico".

Así tuvo la revelación de que una nueva luz inundaba "su mundo", el del genio. Sin embargo, al probar suerte a los 17 años con su primera obra de concierto (1830), experimentó la amargura del primer fracaso, solo mitigado por el consuelo impartiido por la familia y sus profesores; entre ellos, Theo Weiliig, con quien escribió sus primeras páginas: Fantasía, Polonesa y una sonata para piano, —todo ello rezumando influencias de Beethoven—, lecciones que, de hecho, encauzarían de una vez su decisiva vocación.

Prosiguiendo en nuevos intentos, compuso otra sonata, tres oberturas de concierto y el fondo musical para la comedia "Konig Enzio". Ya cumplidos los 19 años (1832), escribió su Sinfonía en do mayor: lo mejor de sus días de estudiante.

A esa edad se contraen amistades que, a veces, influyen decisivamente a lo largo de la existencia —sobre todo en lo ideológico— y es así como, al volver a Leipzig, en 1832, fue presentado a Heinrich Laube, joven de 25 años, seminariista luterano de Hallie, que recién había dejado su carrera de pastor por la de proselitista libertario y que se las arreglaba para editar folletos tan inflamados como "El nuevo siglo" y "La joven Europa", manifiestos anarquistas que entusiasmaron al vacilante Wagner, ya impresionado por las revueltas de 1830.

Su innegable descuido y sus tendencias bohemias, acabaron cansando a las autoridades universitarias, que mantenían aún su puesto estable en el Conservatorio, siendo despedido. Pero, como ocurre casi siempre cuando los recursos del estudiante se agotan, nunca falta una bondadosa hermana mayor que carga con el fracaso y así, fue acogido por su hermana Rosalie y su hermano Alibert, por entonces cantante de ópera bien situado. Al cumplir 21 años lograron colocarlo como director de coros en el Teatro municipal de Wurzburg (1833). Fue en tal oportunidad, dentro de la Ciudad universitaria y a la sombra del hermoso castillo y los parques de Marienberg, que el artista logró "su" ambiente propicio y sereno dentro del cual estimular su inspiración, formando también la innata vocación. Aún hoy, la ecología cultural sigue siendo indispensable para la actividad creadora, como la atmósfera de recogimiento para el místico o la medium...

Una de las circunstancias más sorprendentes en tan azarosa vida es el cambio que se opera en el bohemio cuando se siente algo asegurado como flamante director, pese a que su sueldo municipal "era tan exiguo que sólo alcanzaba para pagar el alojamiento". Es así como Wagner dirige con rigor ajenas partituras, a veces poco afines a su gusto; asiste puntualmente a los ensayos y representaciones y cierra la temporada con una ópera de tan mal gusto como Roberto el Diablo, —pese a ser de Meyerbeer, un músico capaz de otras obras de mayor altura así como representada ante un público capaz de comprender mejor música que la de Roberto—, inexplicablemente aplaudida en tal ocasión. (Wagner, por bastante años, tuvo a Meyerbeer como valedor y por ende intermediario para llegar a los empresarios, gracias a su bondad y buenos oficios, lo que se advierte al correr del contexto biográfico de tantos críticos e historiadores que se han sentido tentados a escribir sobre "los casos Wagner").

Al intentar un ensayo crítico como este, no sólo hay que estudiar los primeros pasos del biografiado sino destacar el punto de partida de su carrera, la que en el caso de Wagner se inicia con su ópera *Die Feen* (Las Hadas), inspirada en el libreto del italiano Gozzi "La Donna Serpente", cuyo neo-romanticismo parecía reactivar los escenarios, ya monótonos a pesar de la noble dignidad del clasicismo musical ambiente (así como en el área de la pintura europea empezaba a cansar el academicismo napoleónico, para dar lugar a que Mesnnier y más tarde Gauguin, iniciaran el Impresionismo).

Por los relatos de cronistas de la época, se deduce que tal ópera inicial sería tomada hoy como una especie de revista musical a base de actos fantástico-mágicos, a semejanza de los que tanto explotarían las pantomimas francesas y el teatro de magia italo-español (Los polvos de la madre Celestina); es decir, alegres sátiras de la *Commedia dell'Arte* italiano sobre tablados alemanes.

Es probable que una de las escenas que más exitaría la imaginación del joven Richard sería aquella en que el héroe Arindal reta a su esposa a identificarse, lo que, repitiendo la leyenda de Lot, la convirtió en estatua, no de sal sino de piedra. Sin embargo, la maldición se disipa por el embrujo de la música, que la devuelve en carne y hueso a los brazos del amante esposo. Hoy parecerá éste a muchos, un tema pueril de cuento de hadas; pero, dentro del ambiente de aquel romanticismo afectado, el ingenuo convencionalismo buscaba ante todo pasar amenamente las velladas de sociedad. El mismo autor no se recata en declarar, con su ruda franqueza, algo parecido, y además tiene la nobleza de confesar sus fuentes de inspiración: Weber, Marscher y su venerado Beethoven.



Sus citados dos hermanos, siempre amparándole, le llevaron a Leipzig, esperanzados en que el célebre *Regisseur* Stegmayer estrenara *Die Freen*; pero fracasaron por causa del auge taquillero de las óperas italianas y francesas, en especial de Bellini. Ante el fiasco, Wagner, quizá influído por los naturales impulsos juveniles, y por su simpatía por la figura de Hamlet, tomó como fuente la obra de Shakespeare "Measure for Measure" o apología del amor libre, al que Wagner llamó, glorificación de los sentidos. Y, al considerar el partido que podía sacarle, se decidió a componer su librito en Teplitz, durante el verano de 1834 o sea al cumplir 22 años.

Por entonces le ofrecieron dirigir la orquesta del teatro de Magdeburgo, pero la compañía trashumante y endeudada que allí encontró le hizo rechazar la oferta. Sin embargo, como era ya tarde para regresar a Leipzig, se alzó en una pensión para artistas que le ofreció un joven actor. En esa posada le presentaron a la cantante Minna Planer, hermosa artista 4 años mayor que él —y lo que es más notorio, de mayor talla que la suya—, sintiéndose tan impresionado que se enamoró inmediata, ignorando por cierto que a los 17 años había sido madre de una niña a la que hacía pasar por su hermanita Natalie... No es nada extraño que una joven hermosa a la que su padre, un mecánico hilador de alambres para píldoras y flores artificiales, enviaba a vender sus rollos, cayera en manos de uno de tantos admiradores, dada su singular belleza.

Y este fue el primer amor de Wagner. En sus memorias (*Mein Leben* p.p. 109) describe con pasión, no sólo sus encantos sino la discreta resistencia a sus requerimientos amorosos, a los que al fin cedió al comprometerse en febrero de 1835, cuando él sólo tenía 23 años y ella 27. Sin embargo mantuvieron su formal noviazgo hasta el 24 de noviembre de 1836, cuando contrajeron nupcias.

Según algunos de sus biógrafos, a pesar del complejo de inferioridad implicado en su condición informal de madre, artista inestable, pobre, etc., no acababa de decidirse a comprometer su libertad en aras de un galán que, si muy dinámico e impetuoso amante, también era tan pobre como ella.

Y no era para menos, ya que la figura de Richard no presentaba ni de lejos las características que después dio a sus personajes famosos: era endallenque, bajito, de barba rala, de un rubio desvaído, sobre un mentón prominentemente que junto a su nariz aguileña más bien le hacía parecer de más edad; todo lo cual trataba de compensar con ocasionales gestos de cierto magnetismo personal por demás imperiosos, en veces hasta el ridículo. Piénsese, al respecto, en los varios óleos de sus amigos pintores, y en los citados daguerrotípos, donde aparece con afectadas poses, obligadas por la lentísima exposición, en las que el

terciopelo, los brocados, las hebillas de sus botines y hasta el tapizado con borlas de la butaca implicaban un insopportable atuendo. Pero los jóvenes, antes y ahora, al cumplir los 27 años suelen volverse más juciosos y hasta se impregnán de un cierto conservadorismo, que en el reciente pasado reemplazaba a la Provisión Social mediante el ahorro perseverante. Así, el enamorado Richard "fue al fin aceptado, pese al precario e irregular sueldo municipal, sus deudas y una cartera llena de partituras invenables (Hadow, p.p. 30)".

Decimos sueldo, porque este gran amor le hizo volver sobre sus pasos y aceptar al día siguiente el puesto que antes rechazara, lo que le obligó a quedarse en Magdeburgo. Y no sólo eso sino que aportó a tan precaria compañía su cantata de Navidad o sinfonía en do mayor, escenas de su inestrenada ópera *Die Freen*, y una nueva obra sobre un libreto de su amigo Apel: *Columbus*.

Otro intento frustrado fue la composición de "El amor prohibido", ópera que estrenó en enero de 1836. Su amigo el anarquista Laube, recién cumplida su condena por agitador, leyó el libreto, felicitándole por su desafío a la moral burguesa de entonces. Despues de este fracaso, escribió la obra *"Rulie Billitannia"*, de tendencia anglófila, y logró un contrato para la ópera municipal de Conilsberg en Prusia. Pero, como ocurrió con el de Magdeburgo, este teatro también quebró, lo que agravó la precaria armonía matrimonial, culminando con la fuga de Minna y su hija, que se refugiaron en casa de sus padres en Dresden. Desesperado, las siguió Wagner, logrando persuadirlas para que volvieran al hogar.

ÁREA HISTÓRICA  
DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL

Al ser contratado una vez más, para la ciudad rusa de Riga, su suerte mejoró (1837-1839), dirigiendo óperas tan famosas como *Norma* y *Don Giovanni* con llenos completos. En medio de tal bonanza llegó a sus manos el libro del autor inglés Bulwer Lytton; *Rienzi*, y entusiasmado por el tema sumptuoso centrado en las familias florentinas del Renacimiento y sus intrigas, comenzó a esbozar su libreto poemático, pensando también en música; es decir coordinando el contexto operístico según su genial concepción, que después implicaría el trasfondo de cada una de sus obras y hasta su "anillo". En su euforia pensó también y románticamente, en consagrarse su carrera en París, la meca de los artistas; pero el decisivo impulso —por cierto inesperado— lo recibió del director de la Ópera de Riga, Holtai, que dio por terminado su contrato despidiéndole. Inveteradamente endeudado y olvidadizo, preparó su viaje; pero, al enterarse de ello los acreedores, avisaron a la autoridad, la que le negó la visa de salida; por deudas, lo que obligó a Wagner, su esposa e hijastra a fugar clandestinamente de Rusia, logrando internarse en Alemania.



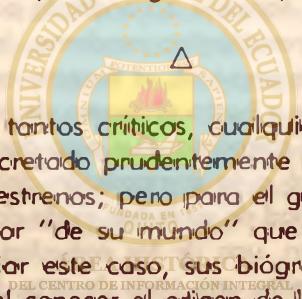
Por entonces, viajar a Inglaterra, donde Wagner deseaba conocer a Bulwer Lytton para arreglar los derechos para su libreto, era más fácil por mar que atravesando media Alemania y toda la Francia y el estrecho, y es por tal circunstancia que Richard viajó hasta el pequeño puerto de Pillau, donde consiguió pasaje para los tres "y su perro de Terranova", según él mismo cuenta en sus memorias, embarcando en el velero mercante Thetis, de sólo 106 toneladas y siete tripulantes. Por adelantado había remitido a Sir George Smart los manuscritos de la citada overture "Rule Britannia", para propiciar a Lytton.

Los cuatro días de itinerario de rutina, se extendieron nada menos que a cerca de un mes —durante el cual tuvieron que soportar tres temporales que les pusieron al borde del naufragio— teniendo el capitán que acogerse de arribada forzosa al puerto noruego de Sandwike.

La dramática experiencia de un temporal, como pasajeros, no ya de un velero de tan poco tonelaje zarandeado por el terrible mar del Norte sino de un gran trasatlántico moderno, la hemos sufrido muchos, y bien conocemos la angustia, el forzoso encierro, la desmoralización de mujeres y niños y hasta el mareo de los mismos tripulantes después de varios días de tormenta. Fue esta agonía de Wagner y las mujeres lo que le impulsó a la composición del "Buque Fantasma", en la que, dada a genialidad de su autor, pudo dar aún mucho más de sí. Este viaje fue, también, uno de los episodios que demuestran como, para gestar en la mente una obra de arte, hay que haber vivido "el tema". Experiencia, espectáculos inesperados, lecturas sugestivas de otros creadores y hasta revisión cuidadosa de archivos donde las leyendas medievales e inclusive romances populares de tradición oral de autores desconocidos iluminan la imaginación creadora o si se quiere recreadora del autor; lo que explica la gestación compleja del "Buque Fantasma".

Ya antes de la aventura vivida, Wagner había leído algo parecido en un poema de Heine, durante su estancia en Riga, y las leyendas de Vanderacken completaron su documentación, con el fondo de su propio sufrimiento. Al llegar a Londres, experimentó una nueva decepción: la ausencia de Smart y la des cortesía del autor Lytton, quien se negó a recibirlle alegrando sus muchas ocupaciones. Al llegar el 20 de agosto de 1839 a Boulogne, después de cruzar el canal, pudo entrevistar a Meyerbeer, quien por entonces pasaba una temporada en esa ciudad francesa; siendo acogido con afecto por el exitoso compositor, que dominaba los círculos del bel canto parisienenses por aquellos tiempos.

Wagner rogó a Meyerbeer que recomendara su obra en un acto, "El Buque Fantasma", para el repertorio de la Grand Opera, por entonces dirigida por Leon Pilllet; pero éste esperó a que el mediador ilustre prosiguiera viaje sin devolverle la partitura ni el libreto, de los que después se apropió, ordenando se pagara a Wagner —sin consultarle siquiera— la suma de 500 francos como derechos. Enseguida encargó una vulgar adaptación al popular autor de romances callejeros Paul Boucher y a un adaptador de música religiosa, la orquestación. Al ser estrenada en 1842, el fracaso fue total y por ello fue retirada. Al conocer la suerte corrida por su deformada obra, Wagner, a base de las copias, convirtió en una ópera de tres actos dicho guión, componiéndolo como hoy se conoce y enviando una vez más a su valedor y amigo Meyerbeer —por entonces en Berlín— su nueva recreación, para que la ofreciera al intendente de la Opera Imperial, el conde Rodern, el cual la aceptó, como director de la Opera de Dresde había acogido *Rienzi*. En vista de tales auspicios, Wagner con Minna y su hija regresaron a Alemania para dirigir tan importantes ensayos.



Como destacan tantos críticos, cualquier otro músico menos inquieto se habría concretado prudentemente a asegurar tales preparativos y por ende los estrenos; pero para el genio no existen normas, y si aquel fuego interior "de su mundo" que le impulsa a más y más creaciones. Al estudiar este caso, sus biógrafos no han salido de su asombro y sorpresa al conocer el origen de las fuentes para sus grandes poemas sinfónicos de tanto arraigo germánico, y los dilettantes, más atentos a su música que al libreto, en general piensan en los substratos raciales y folklóricos de raíces arias. Sin embargo, los más objetivos historiadores nos informan de unas fuentes más bien literarias tomadas al azar, como un lector toma a capricho uno de sus libros del estante, ojea un capítulo que le interesa, pero lo deja, para tomar otro ejemplar de tema diferente.

Es así como Wagner tomó de Grimm, el célebre cuentista, una saga germánica en la que se hace la apología de un héroe llamado Tanhauser; o bien, de Lehrs, aquel poemario inspirado en las leyendas noruegas y vikingas del cisne encantado que transporta al caballero Lohengrin. Poemas galardonados en los Juegos Florales, que despertaron en Wagner un fuego interior imposible de sofocar a sus 30 años. Lo que explicaría cómo halló fuerzas para escribir, musicar, instrumentar y disponer sus escenarios en pocos meses y con facultades tan polifacéticas, si bien aún inmaduras. Por algo se dice que el entusiasmo es la sal del alma.

Sin embargo, algo influyó la imponente atmósfera musical saturadora que se respiraba en el corazón de aquella Europa de su tiempo, y ese ambiente triunfal para la buena música, por cierto tan localizada en el mundo de entonces, debió gravitar inconscientemente sobre él, lanzándole hacia adelante. Leipzig, por ejemplo, era llamado: "La Pequeña París", y allí trabajaba Juan Sebastian Bach, quien compuso sus mejores obras como: *Pasiones*, *Misa en si menor*, etc.; Goethe estudiaba Derecho en aquella universidad, donde recogió material para sus obras ulteriores, además se enamoró de la hija de su patrona, "Katchen", como él la llamaba cariñosamente, la que le inspiró sus primeros versos; el filósofo Teo Estián Lessing traducía allí "El juez", de Reynard, "La Vida es sueño", de Calderón y "Aníbal" de Marivaux.

Por entonces Beethoven compuso la Sinfonía en do mayor; Mozart había divulgado en el mundo musical las "Bodas de Figaro", tomadas de la comedia del polifacético francés Beaumarchais; Schubert renovaba el arte del liedier o canciones de cámara alemanas, con "La bella morilinera"; Mendelssohn, fascinaba a los dilettantes ingleses con "El sueño de una noche de verano"; Gluck compuso su inmortal ópera "Orfeo". Y toda esta avalancha poético-musical sin contar con los inquietos filósofos e ideólogos revolucionarios franco-alemanes que convocaron aquella romántica Europa a mediados del siglo XIX.



#### ÁREA HISTÓRICA

DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL

Para comprender mejor la compleja composición de cada ópera wagneriana, y hasta ciertos trucos de discutible ética artística, bastará recordar que el drama renacentista italiano *Rienzi*, la primera gran ópera que a los 30 años logró estrenar en Dresden, duró seis horas, lapso limitado si consideramos los inacabables actos de *Parsifal*, su obra póstuma. Sin embargo, esta última parece que se estrenó y se ha venido representando desde 1913, dentro de las paertas que el autor se fijó, sin cortes y menas claudicaciones, gracias a que sus herederos —entre ellos su yerno, notable director de orquesta— controlaron este tardío reestreno oficial; cosa que no ocurrió con *Rienzi* en su tiempo, ya que, según es sabido, fue remodelado por el mismo Wagner, sin dañar su contexto de mictivos e instrumentación, siempre correlacionados armónicamente y aún con sus características evocaciones cuando por razones del argumento reaparece o se menciona tal o cual personaje clave. Tal remodelación implicaría más bien una recomendada autocensura; p. e., la pantomima alusiva a Lucrecia Borgia, que contó, realzando a la vez la supremacía vaticana. Y no sólo eso sino que, a fin de no cansar al público, suprimió después del

estreno, nada menos que una hora de partitura. Aquí valdría mencionar lo inadvertidos que pasan para el público los arreglos-cortes de entretelones, que en la gran industria cinematográfica se suceden sin remisión, gracias a las necesidades financieras y a los mudos consejos de las computadoras una vez hechos los cálculos de probabilidades.



“El Buque Fantasma”, se estrenó en 1823; pero, menos teatral que Rienzi, y más personal o genialmente divagante, no era una obra como para conmover a un público que deseaba “más espectáculo”. Y aún después y en pleno siglo XX, ha sido una de las óperas suyas que menos se ha representado.

Al estrenarse Tannhäuser, los críticos perdiéron la madurez y evolución experimentados por Wagner, y además el dominio de una nueva técnica instrumental coordinadora del contexto, que dejaba a los entre-actos como gratos paréntesis de reposo y meditación, a fin de que el espíritu de los espectáculos estuviera dispuesto, no para otro número espectacular sino para reactualizar el sublime hilo del poema musical interrumpido por razones técnicas y de fatiga humana. Este fue uno de los grandes dones que el genio dio a los pueblos cultos de su tiempo y del futuro: la oportunidad de gozar de una verdadera unidad contextual dentro de los cánones operísticos.

Ya citamos la fuente que sirvió a Wagner de inspiración para Tannhäuser, que se estrenó en Weimar en agosto de 1850. Un triunfo del movimiento wagneriano que se extendió por fin a todos los teatros de ópera de Alemania.

Esta consagración al cumplir sus 40 años le impulsó en 1853 a esbozar todo un retable poemático, con la tetralogía de “El Oro del Rhin”, en la que implicó la ópera que compusiera en 1845, Lohengrin, también inspirada en sagas nórdicas a través de los ya citados Juegos Filariales alemanes o Torneos de la Canción. Inspiración parecida a la emanada de los Libros de caballería, que tanto influyeron en los bandidos y narradores que precedieron a Cervantes. Al respecto citaríamos el impacto del romance “El Convidado de Piedra” sobre los diversos autores europeos que trataron de remodelar sus respectivas versiones donjuanescas a partir de la figura de Don Juan de Mañara.

Insistimos en la wagneriana unidad de construcción o Hilo de Ariadna, interrumpida en veces por alguna otra claridiana heroica o en otras, por dudosas marchas triunfales muy por debajo del contexto poemático musical. Para explicar la figura de Sigfrido, creó su Walki-

ria, y "El anillo de los Nibelungos" completó la Tetralogía, en 1853. Esa unidad constructiva, ya dijimos que la aplicaba a las mismas fuentes, aglutinándolas si así puede decirse, para después distribuir sus elementos dentro del contexto imaginado. La fábula dramática de Tanhauser p. e., la obtuvo combinando de una manera original dos leyendas bien distintas: la del caballero Tanhauser, el sensual arrepentido y condenado por el Papa Urbano IV, pero perdonado por la divina misericordia, y la del torneo literario-musical de Wartburgio.

Las cualidades de Wagner en el campo de los conocimientos históricos, como gran erudito doblado de poeta, brilló en ellos —como citábamos— un manantial inagotable de inspiración permanente a lo largo de su fecunda y azarosa vida, sobre todo en las antiguas leyendas germánicas y francesas medievales, en aquellas sagas finlandesas y noruegas, y el todo enmarcado por los tupidos bosques de la Selva Negra de su patria. De aquí a impregnar su teatro de un nacionalismo a ultranza, que indudablemente trascendiera al pueblo alemán como otro factor del éxito, iba sólo un paso. Y medio siglo después de su muerte (1883), se reactivaba su memoria en lo político, junto con el pesimismo filosófico redentor de un Schopenhauer, un Nietzsche y un Hegel.

"Los Maestros cantores de Nurenberg", la bosquejó en Marienbad en 1844, como una contraparte de la escena de Wartburg en Tanhauser, para completarla como una ópera exenta en sólo un mes de trabajo. Y durante su viaje a Viena para entrar en arreglos con el director de la Ópera, para su "Tristán e Isalda", se le ocurrió la música; otra muestra personalísima del genial bullir de tan excepcional cerebro, capaz, como vemos, de elaborar dos y hasta tres obras de arte a la vez, (1862).

Uno de los episodios más destacados de tan azarosa vida fue el de la llegada de un emissario del emperador del Brasil para encenderle una nueva ópera para estrenar en el gran Teatro de Río de Janeiro. Por entonces, Wagner tenía sobre la mesa, desde 1854, un librito que relataba la tragedia de un héroe que enamora la mujer de otro hombre en su misma casa, con el drama subsiguiente.

Por los hitos de su destierro, los Wagner fueron a dar en Zurich donde Otto Wesendonck y su mujer Mathilde habían comprado una casa, constituyendo en los jardines un pabellón para invitados que llamaron El Asilo (Das Asyl), que arrendaron a sus amigos los esposos Wagner, y donde Richard siguió componiendo "el Anillo de los Nibelungos", una vez terminado "El oro del Rhiin". Estaba dando los últimos toques a "La Walkiria", y tenía muy adelantado "Siegfrido", cuando sufrió un acceso de neurosis depresiva por agotamiento.

Tanto su esposa Minna como Mathilde le llenaban de cuidados, y esta última llegó a interesarse en el audaz argumento, escuchando atentamente los primeros compases ideados por Richard y hasta sugeríéndole alguna que otra estrofa para mejorar el poema. Entre tanto Minna se quejaba de una dolencia cardíaca pensando más en cuidarse que en los demás, lo que facilitaba aquella espontánea cooperación. Otto, como hombre de negocios, más bien trataba de ayudar a su amigo a poner en orden sus contratos e intereses, asesorándole con afecto, sin sospechar lo más mínimo que aquellos contactos artísticos de Richard y la bella Mathilde podían derivar en otra cosa. Pero la personalidad arrolladora de Wagner y el temperamento romántico de Mathilde desembocaron en un mal disimulado indulto, descubierto por Minna al interceptar una carta de Mathilde dirigida a Richard y cuyos indiscretos términos le abrieron los ojos.

Dada su dolencia optó por alejarse viajando a un balneario de Sajonia, mientras que Wagner fue a Venecia, alojándose en el palazzo Giusti Amini, donde prosiguió la composición de "Tristán" (agosto de 1858 a marzo de 1859), mientras mantenía correspondencia con Mathilde, terminando la ópera a fines del año, en la ciudad de Lucerna donde se había trasladado; pero urgido por la necesidad de hallar algún empresario, ya que el de Río se había cansado de esperar, se fue a París.

Después de varias tentativas cerca de personalidades influyentes, logró que su vieja amiga la princesa Metternich, valido de la corte, convenciera a Luis Felipe para que ordenara la representación de "Tannhäuser" en la Ópera, a todo lujo, y para realizar el espectáculo, Wagner le añadió un ballet, ocurrencia por cierto desacostumbrada pero oportunista. Sin embargo tal idea dividió a los dilettantes y Berlioz, ofendido por el aplazamiento obligado de su ópera "Les Troyens a Carthage", se sumó al coro de virtuertosos, sin miramientos a su condición de compositor. Según relata W. H. Hadow "la muchedumbre gritó, maulló, sonaron sibilatos, trompas y campanas, no se oía una palabra ni se podía entender al escenario" (P.P. 104).

Si no fuera un relato repetido por tantos historiadores bien documentados, parecería malévolamente inventado de algún escritor antiwagneriano, ya que dicen escándalo en presencia de la Corte implica un caso único.



En medio de tantas adversidades, tuvo Wagner el consuelo de que la princesa Metternich, por gestión diplomática, logrará su indulto para volver a Alemania, excepto Sajonia, limitación esta última también

condenada en 1862, y si bien fue muy acogido por un pueblo cada vez más entusiasta de su música, las eternas deudas y la escasa renta de sus derechos de autor no le dejaban tranquilo, pese a que, careciendo circunstancialmente de hogar, sólo debía bastarse a sí mismo. Por un momento pareció que su suerte iba a cambiar, al informarse que la Ópera de Viena aceptaba su *Tristán*, pero cuando el director vio que los ensayos se eternizaban y que las dificultades para hallar intérpretes adecuados crecían desistió del estreno, pasando a ensayar otra ópera de distinto compositor. Sin darse por vencido ofreció *Tristán* en Praga, Carlsruhe, y Weimar, fracasando igualmente, y para huir de los acreedores se refugió en un modesto hotel de Stuttgart.

Como caído del cielo, allí le localizó un enviado especial del rey Luis II, de Baviera, ofreciéndole el cargo de consejero real y todas las facilidades para estrenar *Tristán* en la Real Ópera de Munich, lo que decidió a Richard a aceptar el contrato, partiendo para la capital de Baviera el día 3 de mayo de 1864, donde fue recibido por el joven monarca, bien dispuesto por haber presenciado Lohengrin anteriormente y leído varios de sus libretos, entre ellos el del Anillo de los Nibelungos, todo lo cual le decidió a convertirse en su mecenas. Ciento que no era aún dilettanti, dada su juventud, pero lo que le sedujo fue la grandiosidad wagneriana, que tan bien encajaba con su sentido del boato real, que trataba de emular al de los tres últimos borbones de Francia: no sólo con su protocolo sino rodeándose de arquitectos y decoradores que levantaron a sus órdenes varios palacios y castillos de cuento de hadas, y que todavía hoy son el encanto de los turistas. Este megalómano de 19 años acabó comprometiéndose con su delirio al tesoro real, y si su protegido jamás dejó sus derroches ni deudas, se puede imaginar las reservas con que fuera acogido Wagner por la familia real y peor la corte.

La oportunidad le permitió de hecho disponer de un teatro de ópera totalmente, imponiendo sus rigurosos métodos que implicaban la remodelación de la platea, de la iluminación por gas, la tramoya y decorados, los coros y en particular la orquesta ampliada con nuevos instrumentos. La llegada de los esposos von Bulow reactivó aún más sus planes, y Cósima von Bulow, hija de Franz Liszt, se convirtió en su administradora artística, mientras su marido fue nombrado pianista de la corte y encargado de dirigir el estreno de *Tristán e Isolda*, el más grandioso drama musical exaltador del amor terreno, como después *Parsifal* lo fuera del amor divino; un *Tristán* inspirado por el libro de Gottfried von Strassburg, a su vez compuesto por leyendas que tanto recuerdan el estilo de Shakespeare y de las tragedias griegas. Al levantarse el telón e iniciarse los primeros compases, después del inspirado preludio, el público queda captado por el drama que se ave-

cina, a través de la romanza de amor; de la escena junto al féretro sobre el que se tanza ella, mientras el fiel marino Kurwenal'd expresa su devoción por el amo ilido. A los 51 años, Wagner se había desprendido de buena parte de aquella estriuendiosa teatralidad que los críticos no le perdonaban; hacia frasear a sus cantantes más suavemente, y limpia la orquestación reemplazando los prontos por limpidos arrullos avasalladores, con dignidad y sin amaneramientos. Estaba en el cenit de su gloria, y bien asegurado técnicamente por la experiencia.

Si Wagner se hubiera limitado al papel de compositor y realizador de sus óperas, los eventos quizá no habrían tomado el peligroso cariz implicado en la responsabilidad de un puesto como el de consejero real, al que pueblo y la nobleza acusó de explotar a Luis II, manteniéndole fascinado, como valido-brujo. Una solicitud con miles de firmas obligó al monarca a expatriar a su admirado amigo, quien viajó a Suiza, radicándose en la aldea de Tripschen, vecina a Lucerna. Por entonces se reunió con él Cósima von Bulow, mientras el marido arreglaba el divorcio (1868). Se casaron meses después y nacieron tres hijos, Isolde, Eva y Siegfried, lo que explicaría que Minna, después de nacer aquella hija natural citada, por alguna doltencia quedara yerma.

Antes de componer su Parsifal, Wagner demostró hasta donde puede llegar un genio al extender sus alas, a medida sobrehumana; en el caso del Anillo de los Nibelungos, compuesto de un Oro del Rhiin que dura casi tres horas, La Walkiria, casi cuatro y Siegfried, también. Pacientes en verdad son los espectadores germanos y eslavos, pero la fatiga acaba venciendo biológicamente.

De joven, Wagner escribió un drama que no llegó a terminar, "Jesus von Nazareth", pues su atención derivó hacia los temas nórdicos y caballerescos citados; pero desde 1865 guardaba apuntes en los que ya figuraba el nombre mágico de Parsifal, también citado en Lohengrin, junto con la novela del Santo Graal de Wolfram von Eschenbach, y en 1878 terminaba su extenso libreto —en el que destacaban las cuatro figuras de: Parsifal, Klingsor, Amfortas y Kundry— que sometió a Liszt, Richter y Cósima, a los que entusiasmó tan grandiosa leyenda mística. Así, la obra fue tomando cuerpo hasta que, cuatro años después o sea en enero de 1882, la terminó en Páleirmo, donde convalecía de otro ataque de erisipela.

No fue casual la elección de la pequeña ciudad de Bayreuth para construir su teatro, que renovado sigue siendo lugar de peregrinaje wagneriano como sede para los festivales, ya que está a 100 K, de Nuremberg, y equidistante de Dresden, Munich y Leipzig. Los planos, de dudoso gusto, se encargaron al arquitecto Semper, quien fue supervisado por Wagner, atento especialmente a los efectos acústicos

y visuales. Fue inaugurado el 13 de agosto de 1876; un milagro, ya que sólo a fuerza de perseverancia se logró recoger suscripciones año tras año hasta terminarlo.

Pero Parsifal cedió el teatro a la trilogía del Anillo, con asistencia del Emperador; del rey de Baviera, el citado Luis II, y de Pedro del Brasil; más Liszt, Nietzsche y, como director, Richter. Tuvieron que transcurrir aún seis años para estrenar el drama sagrado Parsifal (1882), seguido de otra serie de representaciones apoteósicas.

En líneas generales, se destaca uno de los preludios más eficaces para crear el ambiente de reconocimiento indispensable para sentir esta festival. Los temas alusivos al Santo Graal se combinan con maestría wagneriana, hasta la irrupción de Kundry y la escena del cisne con el héroe; la mutación escénica a la montaña sagrada o Montsalvait, en cuyo Monasterio se celebra la consagración. Luego vienen la siniestra cámara de Klingsor, la invasión del castillo por Parsifal, la danza de las niñas-flores, la tentación de Kundry, y prosigue el festival con el Encanto del viernes Santo, de tono crepuscular, lleno de reconocimiento. La tensión a que se sometió Wagner, próximo a cumplir 70 años, agravó sus periódicos ataques cardíacos; por lo que decidió trasladarse una vez más a Venecia, alojándose en el Palazzo Vendramin, donde se le unió Liszt, también enfermo. Logró hallar la calma sobre el Gran Canal; pero los emissarios, agentes teatrales, cartas del rey de Baviera y de miles de admiradores, no le dejaban tranquillo. Desde el 4 de febrero, el director de orquesta de Parsifal, Lewi, le entrevistó durante varios días para negociar el nuevo ciclo de representaciones, y al anochecer del 13 de febrero de 1883, murió de un infarto, en brazos de Cósima. Sus restos fueron llevados a Munich y después a Bayreuth, para descansar en el jardín de Wahnfried. Su vida cubrió buena parte del siglo XIX.



Para comprender mejor la filosofía de Wagner, hay que leer sus libros, folletos y hasta panfletos políticos, además de asistir a sus festivales operísticos. Al cumplir 36 años, publicó su tratado "Arte y revolución", fechado en París en 1849, y enseguida "La obra de arte y el porvenir", datado en Zúrich. Al año siguiente escribió su llamada obra maestra literaria "Opera y Drama", en la que justifica su actitud revolucionaria frente a los conceptos pueriles en boga sobre la función cultural del teatro de ópera, en particular el italiano, dedicado a divertir a los potentados aburridos de la caza o de la cámara de Consejo, con temas estereotipados, melodías fáciles y decorados realistas; todo enmarcado en tres actos, seis personajes que cantan solos o en

duo y aún en cuarteto, las consabidas arias en primer plano, mientras en la platea se exhibe la feria de vanidades, entre vapores de perfumes, polvos y humores fisiológicos.

Ahora bien: los que hemos tenido la suerte, por largos años, de asistir a la ópera, libreto en mano, y de conservar la memoria, aprendimos a distinguir dicho género comercial (composiciones hubo que "fabricaban" dos y hasta tres óperas a un tiempo, urgidos por editores y empresarios) de las auténticas obras de arte, como "Orfeo", de Gluck; "El Barbero", de Rossini; "Las bodas de Figaro", de Mozart y buena parte de las páginas de "Aída", de Verdi. También recordamos los grandes conciertos —por lo demás "latentes" a través del micro disco y la onda corta y larga— de los maestros clásicos, en especial Beethoven, al que Wagner comenta con respeto y afecto en su artículo de la *Gazette Musicale* (1840) "Peregrinación a Beethoven", refiriéndose a su visita a Viena.

En dicha entrevista Wagner cita la pauta que le sugirió Beethoven y que en adelante le serviría de norma: "Por qué la música vocal no ha de ser un género tan serio e importante como la instrumental, y por qué esos frívolos cantantes no habían de poner en sus interpretaciones la misma seriedad que yo exijo de una orquesta para cualquiera de mis sinfonías?". En "Un final en París" Wagner imagina la muerte de un compositor fracasado que murmuraba: Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven, etc. Así, el genio nos va confesando sus fuentes.

Evocando "El mundo como voluntad y representación" de Schopenhauer, reencuentra su filosofía: "me reencuentro subitamente, me veo comprendido y claramente expresado, aunque mediante ese lenguaje tan distinto que transforma de pronto el dolor en objeto de conocimiento... Es una maravillosa reciprocidad, un intercambio que produce incomparable alegría, y este efecto es cada vez nuevo, cada vez más intenso... Cuan hermoso se me antoja que ese anciano ignore lo que él es para mí, lo que yo, gracias a él, soy para mí mismo!". Y no es casual que Nietzsche a su vez hablara en Schopenhauer "una atmósfera de rigor moral, un relente fáustico, un gusto de muerte, de cruz, de tumba", es decir, una explicación metafísica de su experiencia, la explotación de lo que viera, el ser en su soledad, empujado por instintos oscuros hacia lo ignoto, desarrollando la ley de su personal misterio, metido en azarosas luchas, topándose con obstáculos cuyo alcance ignora. Wagner, por su parte, no interpretó aquel pesimismo en el sentido de la absurdidad radical de la vida, fruto al fin de un ciego impulso biológico sin razón ni sentido, sino como la necesidad de hallar el remedio en la creación artística, para contar la carrera hacia el abismo de la indiferencia o el suicidio, invistiéndo la existencia con

los atributos de la belleza, magia emancipadora de los tormentos de la vida, por cuanto la experiencia estética permite que la dramática seriedad implicada en el deber social y económico, cediera ante la serenidad y optimismo propios de la contemplación de las obras de arte y de la belleza de los seres vivos. En suma, la vida justificada por el arte!

No en vano Homero, con cierto dejo irónico, decía que los dioses permitían las desventuras que afligen a los mortales para que los poetas tengan de qué hablar!



Es obvio que, en su arrollador poder creativo, Wagner integraba las imágenes poéticas en el fondo dramático y los símbolos musicales resultantes que, sin propónerselo, inmergían sus festivalles en un torrente sinfónico íntimo. Como otros autores formaban el tradicional y aún vigente "equipo", del guionista, director general, asesores, decoradores y compositor de la música de fondo, más el supervisor de turno. Wagner, ya lo vimos, se inspiraba en fuentes-leyendas y hasta el leid-motiv de los maestros predecesores; como Beethoven captó el cancionero popular germánico, pero su inmensa capacidad de trabajo e integración, le permitió elaborar en su mente, el drama, la poesía, los decorados y, en la música, implicar a los cantantes como proyecciones orales de la gran orquesta que siempre exigía para sus representaciones. No es casual que el gran público se apasione, por tal o cual divo o diva famosos, hasta la polémica y aún la disputa (masiniistas y gayarristas) como en 1886, y en cambio raramente haga énfasis en los magníficos cantantes alemanes que, por casi un siglo, han magnificado con sus voces y rigor artístico los festivalles.

De resucitar hoy, Wagner quedaría perplejo ante Bayreuth. Llegado de incógnito, su fantasma vería como sus nietos Wielandt y Wolfgang asumen la dirección del festival, lo remodelan aprovechando al máximo los inmensos recursos audio visuales implicados en la alta fiabilidad y la electrónica —que tantas controversias han provocado entre los tradicionales dilectos— lo dotan de un foso escalonado con 140 profesores —llamado "abismo místico"—, simplifican el decorado despojándolo de aquel frondoso barroquismo fin de siglo al que estaban acostumbrados los espectadores del mundo entero; la acústica de la sala es infinitamente mejor que la ideada por su abuelo con su arquitecto citado; el traje negro de gala y la supresión tajante de ovaciones y aplausos completan el rigor artístico y la dignidad renovada de los Festspielhaus. Ante el hecho, ¿que dirán los que ultrajan la obra del genio, desdeñosamente, como cosa "demodé", como algo supera-

do? Por cierto que tampoco Wagner fue profeta al crear su frase-título "La obra de arte del porvenir", ya que su obra fue el bloque que cerró el arte de occidente, como fin grandioso de un proceso.

Cualquier observador que distinga evolución de involución se percatará de que, p.e., Parsifal, no es una aurora de esperanza sino un bello crepúsculo, una llama mágica que asciende en un fondo oscuro y estrellado, que se estremece como posteriora afirmación de un ciclo cultural que cumplió su era, pero al que sigue otra, no artística sino científico-tecnológica, que encauza la coreatividad humana hacia la inventiva, mientras la artística apenas produce tentativas de una originalidad escasa, como si los abuelos de fin de siglo hubiesen exprimido en sus cerebros románticos la última gota creadora de arte. Quizá la ley de retorno cíclica reactive en los biznietos por venir una de las más sublimes facultades mentales, siempre al servicio de los pueblos y no de escasas élites.

Cuando su amigo Nietzsche le reprochaba a Wagner el haber renegado del "ideal de poder" implicado en su Tetralogía, con la composición de Parsifal, se olvidaba de que con la edad, los artistas evolucionan en general hacia una inconsciente espiritualidad, en veces religiosa, que de hecho cierra el ciclo de una larga vida creadora. Obviamente hay que acreditar a la evolución biológica y diríramos endocrina, esas tendencias a la pausa mística y hasta a la recapitulación de dormidas enseñanzas maternales, reactivadas por el natural instinto de conservación y su egoista versión implicada en el ansia de inmortalidad. La misma sociedad circunstancial giraba su impronta sobre viejos e ilustres escritores con el calificativo lapidario de que, "es una reliquia".

Y entonces; ¿cómo explicar los grandiosos peregrinajes anuales a Bayreuth magnificados y dignificados por los nietos del genio, según citábamos? Que dirán los ationales liquidadores de la obra wagneriana? Porque ahora resulta que la obra de Wagner está entre dos fuegos: el de las fuerzas canónicas tradicionales que, vieron siempre en él una derivación de la filosofía de Hegel, y el de los neo clásicos que le reprochan carecer de la fresca simplicidad de Haydn y de la inefable ternura de Mozart; de la elevación contemplativa y nobleza dolorosa de Beethoven y de la delicadeza mística de Bach. Eso, sin contar el fuego nielador que coloca al romanticismo tremendiista wagneriano en la hornacina del respeto, y afirma a unos rusos de corte heroico como Borodín, orientalista y marcial como Rimsky-Korsakov, o de inquisitiva melodía y oficio insuperado pero con un simple libretto de cuento de hadas, como Tchaikovsky, para llegar al corazón del pueblo sencillo magnificando al títere Petrushka entre baladas rusas atónales con que abre la música del siglo XX, Stravinsky; o bien alegrando ge-

nialmente a los niños como hizo Dukás, con su "Aprendiz de brujo", tomado de un cuento de Goethe.



Ya hemos mencionado al principio a aquel amigo de Leipzig, el seminario solidario de Halle, Heinrich Laube, admirador de Sully, Proudhon, Kropotkin y Bakunin, con sus publicaciones libertarias. Otro anarquista y director de orquesta se hizo amigo suyo: August Rockel, quien una vez despedido de su puesto fundó un diario de izquierda; *Die Volksblätter*, Hajas del pueblo, el que propugnaba las milicias armadas populares. En París trató amistad con el filósofo al que llamaba su maestro: Feuerbach, del círculo de Engels y demás teóricos socialistas, y ya citábamos su devoción por las ideas de Schopenhauer. Aquí hay que señalar el lapso de su destierro, que comienza en 1850 y termina en 1861, durante el cual ya hemos mencionado las óperas que compuso, sin contar sus libros, folletos y las obras para piano. Su obra epistolar e íntima, en su mayor parte y por suerte conservada, suma cerca de 3.000 cartas, y entre ellas hay la colección clave de su correspondencia con Federico Nietzsche, de tanto significado filosófico (Elizabeth Förster-Nietzsche).

Como recuerda Spengler, la ruptura de Nietzsche con Wagner fue el último acontecimiento grandioso del espíritu alemán; significó su cambio de maestro, su tránsito inconsciente de Schopenhauer a Darwin: de la fórmula metafísica a la fisiológica, pero uno y el mismo sentimiento cósmico; de la negación a la afirmación. Ambos reconocen un mismo aspecto, a saber: la voluntad de vivir, que es idéntica a la lucha por la existencia, pero Schopenhauer la niega y Nietzsche la afirma. Zarathustra nace "éticamente" por oposición inconsciente a Parsifal, pero su origen artístico está determinado por Parsifal y se debe a la rivalidad de los dos Mesías.

Wagner se sintió pues influido por el socialismo, expuesto en su poema musical *Los Nibelungos*, sobre todo en el original de 1850. Sigfrido pasa por influencias artísticas y sociales, es todavía en la redacción definitiva del Anillo de los Nibelungos un símbolo de "la cuarta clase"; El tesoro de Fafner simboliza el capitalismo y Brunilda, la "mujer libre".

La música de la selección sexual, cuya teoría, *El Origen de las Especies*, apareció en 1859, se halla justamente en el tercer acto de Sigfrido y en *Tristán e Isolda*; y no es fortuito el hecho de que Wagner, Hebbel e Ibsen hayan emprendido casi al mismo tiempo la tarea de dramatizar el tema de "Los Nibelungos".

Después de Laube y Rockel, la amistad de Nietzsche, que duró 19 años, significó mucho para la vida de Wagner. Se conocieron en Leipzig, en casa de su cuñado Brockhaus; allí le recibió cordialmente y tocó al piano fragmentos de "Los Maestros Cantores", mientras aludió al pesimista Schopenhauer como el único filósofo que entendía de música, extendiéndose en comentarios sobre su obra "El Mundo como voluntad y representación", que el joven Nietzsche se sabía casi de memoria pese a su miopía y a contar entonces sólo 24 años. La circunstancia de ser hijo de un pacto luterano, de sufrir de tics nerviosos, y de visiones místicas, no fue obstáculo para la mutua confianza ya que por entonces sus principios religiosos se habían entibiado, proceso que durante su periodo de docente filósofo en Basilea, acabó en un ateísmo agresivo.

Cuando conoció a Wagner, llevado por su afición a la música (1863), ya poseía la partitura de Tristán, y había alabado la obra wagneriana ante sus condiscípulos. Como prueba de confianza, Richard le encargó la revisión de sus memorias, que pensaba imprimir para después obsequiar al círculo de sus amistades, a lo que correspondió Federico dedicándole su folleto "Homero y la filología clásica". Más tarde, hacia 1870 dio al examen de Wagner su obra "El origen de la tragedia", y cuando escribió "Meditaciones sobre Wagner" (1874), de hecho la discrepancia derivó en agresividad; quizás como reacción al carácter dominador del genio, como lo demuestran párrafos como este: "es un despota, neurótico, clínico, inescrupuloso, egoísta, en suma un retórico-melodramático de los sentidos, un juglar con ideas, para quien el fin justifica los medios".

Para comprender mejor la histórica riña, hay que leer la biografía de S. Zweig, que prefacia con esta sentencia: Vivir de un modo peligroso es sacar el mayor placer que puede dar la existencia. Quizás esa dramática amistad se debió al afán de complementar su filosofía con la música, como otra Dulcinea que llenara el vacío de una novia que el destino le negó; quiso expresar el nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, y experimenta lo contrario: la emergencia de la música en el espíritu de la tragedia. Por algo Nietzsche monologa: será necesario que cantes, alima mia! Por algo dice que su Zairethus tra se inspiraba en la primera fase de la Novena sinfonía de Beethoven (recordemos la revelación del estudiante Wagner). Quizás con los sedantes requeridos por su creciente neurosis e insomnios, la música le aliviaba; "la vida sin música es sencillamente una fatiga y un error". ¿Ha tenido jamás un hombre tanta sed de música? se pregunta. De aquí su animosidad contra un Wagner que, según él, la emponzoñó "con estimulantes y narcóticos" a un tiempo...

El demonio permite que sobreviva a Wagner, que muere en 1883, y que siga escribiendo hasta cinco años después, 1888, durante cuyo verano estuvo poseído de ese furor fanático creador, que curiosamente coincide con el que sintiera otro enajenado: Vincent van Gogh, en el jardín de Arlés y en el manicomio. En su febril afán creador, emplea para cada obra menos de un mes; escribe a toda hora, come de prisa, tanta aloral para dormir... no hay tiempo para corregir, todo sale perfecto de su pluma (lo sabía bien su sobrino hermano).

Nietzsche se consumía en su propia lluz, con una insolación de su fecundidad creadora al rojo blanco, ya insacabitable. Sus médicos vieron en esta euforia el último sentimiento de voluptuosidad del que va a morir, de megalomanía, de exaltación del YO (Freud), típico de esos pacientes, y aún no sabemos si en sus pensamientos ya aberrantes ponía en los infiernos el alma de su ex-amigo, al que no perdonó jamás haber creado, estrenado y gozado del éxito de un festival tan místico como Parsifal.

Dada la belleza del gran poema histórico-religioso, del escritor alemán citado Wolfram von Eschenbach y lo que significó como inspiración para Wagner, bien vale la pena de extendernos sobre dicha leyenda y averiguar el origen de tales romances medievales a su vez inspirados en los Evangelios.

La trama transcurrió entre fantásticos paisajes, caballeros cruzados y monjes guerreros. Desde el estreno del drama sagrado en Alemania (1882) y después en el mundo entero (1913), los wagnerianos europeos, que hasta fundaron sociedades filarmónicas de amigos de Wagner, se dieron a buscar por valles y montañas, castillos y monasterios que en sus respectivas tierras implicaron posibles escenarios naturales que mejor cuadraran al ambiente poemático del Festival sagrado.

Europa, Gran Bretaña y el Asia menor, están llenas de castillos y cenobios en ruinas o restaurados, que en las costas destacan sus gigantescas y plomosas siluetas sobre acantilados imponentes, o bien reflejan sus mareas en tranquilos lagos enmarcados de praderas. En otros casos tienen como fondo siniestros farallones sembrados de retorcidos pinos que entre dos rocas tratan de sobrevivir hundiendo sus raíces hasta el profundo y escaso humus; malas de retama (sparta, ginestra) que dan la nota amarilla alegre y fragante; del alegre romero pascual (romání); del humilde pero perfumado orégano (tomillo, farigata); de la deliciosa lavanda, también de entre rocas, de rígidos tallos y florecillas azuladas (el espliego heleno para esencias-perfumes),

y el arbusto sin espinas y atendio a petado fruto: el madroño silvestre. Es decir, la olorosa y mediterránea flora que cantaron los vates griegos y romanos.

Siguiendo al autor Lehns, Wagner se interesó por aquel caballero del cisne, Lohengrin, que se vio obligado a revelar a su esposa, la princesa Elsy, su noble estirpe (lo que desvaneció el mágico influjo del Santo Graal que le protegía), declarándose hijo de Parsifal, Gran Maestre de los caballeros del Graal que, como cruzados, vivían en un castillo-cenobio (al igual que los de Rodas, Chipre, Malta, etc.) oculto tras la abrupta orografía de Montsalvat, donde custodiaban uno de los mayores tesoros de la Cristiandad; un cáliz de tal poder salvador que quien lo contemplara piadosamente quedaba limpia de pecado, salvo por la fe.

Una vez descubierto el misterio de Lohengrin, se esclareció la leyenda de Parsifal, según citábamos. En España se disputaron por entonces tanto los arqueólogos como los eruditos y wagnerianos los lugares históricos de San Juan de la Peña, Monte de Salvación, San Pedro de Rada y Montserrat. En Italia se custodiaba celosamente el famoso copón de la Metropolitana de Génova, llamado Sacro Callino, y hasta se dice que el autor Echembach peregrinó por España visitando Compostela en Galicia, Rada en Gerona y Montserrat en Barcelona y aún es posible que visitara los castillos ruinosos de los cruzados en las islas mediterráneas de Rodas, Malta y Chipre extendidos hasta las costas de Siria y Palestina. Es así como Wagner, sin moverse de los citados caminos de su destierro, sentenciado por sedicioso (seguidor de la Commune de 1871), captó con su espíritu romántico dichas fuentes como material para ir componiendo paulatinamente lo que acabaría plasmado en su obra póstuma.



Según la leyenda, el Graal fue bajado del cielo por una legión angélica y cada año una paloma blanca descendía hasta él para renovar su precioso don. Los historiadores convienen generalmente en que Pedro lo llevó a Roma después de la Asunción y que Sixto II, antes de ser encarcelado por Valeriano, lo entregó a San Lorenzo, quien a su vez lo envió a un templo de Huesca (España) donde se custodió en secreto hasta la invasión sarracena.

Hacia el año 610, reaparece el rastro del Graal cuando el pontífice Bonifacio IV, ante el peligro de una invasión de Roma por las legiones sarracenas procedentes de Turquía, confió el cáliz, junto con una astilla de la Santa cruz y los restos de Pedro, a un grupo de cruzados (6 caballeros de la Tabla Redonda) que llevaron tan preciosas re-

luiñas a un castillo de Europa no determinado pero que la tradición situó en los Pirineos.

En todo caso, es en su vertiente francesa que el guión de Parsifal empieza el castillo de Montsalvat, donde los caballeros custodiaban y adoraban el Graal, la copa en la cual, según la leyenda, Jesé de Animatea recogió la sangre del Crucificado, así como la lanza con que el centurión Longinos (lancero en griego) herió a Cristo en el costado. En la vertiente opuesta pero cercana se alza el castillo del mago Klingsor, rechazado por aquellos caballeros, el que, para vengarse del desalire, roba la lanza al rey Anfortas, o jefe de la comunidad, después que éste, cediendo a las seducciones de la sibila Kundry, olvidó su voto de castidad; pero al luchar, el rey es herido en el costado por la propia lanza que custodiaba. Curado a medias y al oficial, sus dolores recrudecían inexplicablemente. Los caballeros creían que sólo la lanza podía sanarlo, pero el único capaz de rescatarla era el joven profeta Parsifal que, aún semi salvaje y desconocido por aquellos, poseía tal virtud.

Sin embargo, este bosquimano, azulado por la curiosidad, presenciaba furtivamente el ceremonial, identificando poco a poco a los jerarcas. En una de las ceremonias, el rey Anfortas, vencido por el dolor que le espera se niega a oficial, mas al fin y a ruego de los caballeros y a la voz de ultratumba de su padre Titurel, que aguarda dolido la hora de la redención de su hijo, manda traer el Graal.

Amanece en el bosque del castillo: el viejo Gurnemanz dormita al lado de dos escuderos, pero despertilla al oír el canto del Graal y ora, esperando el paso del rey que va a buscar, en las tibias aguas del lago, alivio a su mal. De pronto aparece Kundry, la sibila del bien o el mal que, si bien fue el instrumento de la desgracia de Anfortas, después trajo de Arabia el bálsamo curativo. A los escuderos que la rechazan se interpone Gurnemanz, advirtiéndoles que Kundry, ya arrepentida, ayudará al Graal y por ello quizás será perdonada. La magia de Klingsor sólo se disipará por la intervención de un ser puro, y los dolores de Anfortas sólo se curarán con el contacto de la lanza divina: el ser atollondrado pero sin malicia aún, será Parsifal.

De pronto cae del aire un cisne herido por una flecha y unos escuderos prenden al cazador furtivo, un muchacho de apariencia inocente y hábitos silvestres que al ver sangrando el ave a sus pies parece arrepentido. Cuando le interroga Gurnemanz, solo atina a explicar torpemente que vive con su madre en una gruta del bosque. Kundry interviene como adivina y revela a Gurnemanz el origen de Parsifal y que la madre ha muerto de pena por su ausencia. Gurnemanz, convencido, ve algo de misterio en este joven y lo lleva al gran salón del castillo donde están reunidos los caballeros en gran ceremonia.

Junto al lecho donde descansa Anfortas se vuelve a oír la voz de ultratumba de su padre Titurel, que manda descubrir el Graal. Anfortas gime, pero debe officiar hasta el martirio. Así se ha consumado el misterio de la consagración y el Graal resplandece: Parsifal se maravilla pero no entiende.



En el segundo acto aparece el castillo de Klingsor. Kundry, transfigurada en bella mujer, sigue siendo el instrumento de las intrigas de Klingsor. Así como corrompió a Anfortas, quiere hacer lo mismo con Parsifal. Ella sale del letargo hipnótico que precede a cada una de sus transformaciones e intenta rebelarse contra su dominador, a quien injuria. Pero al llegar Parsifal, que ha burlado la guardia y esquivado las niñas-fieras tentadoras, le habla Kundry recordándole a su madre Herzelleida, lo que le turba hasta excitarle con un beso. Entonces despierta su conciencia y siente inmediatamente los sufrimientos de Anfortas: los de la laga y la vergüenza provocada por el nuevo sentimiento del pecado. Kundry insiste en tentarle, pero Parsifal resiste y ella lo maldice.

Así ha vencido al deseo y está dispuesto para la obra sagrada. Se presenta Klingsor, que intenta castigar a Parsifal, pero éste logra quitarle la lanza, haciendo con ella la señal de la cruz; al mismo tiempo se derrumba el castillo y sus jardines se convierten en escombros.

DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL



En el tercer acto aparece Montsalvat donde Gurnemanz, ya anciano, vive en una ermita junto a una fuente; de pronto, al anochecer, oye gemidos que vienen del bosque. Se acerca y ve a Kundry dormida: al despertar ve a un caballero cubierto de negra armadura, es Parsifal, al que Gurnemanz invita a despojarse, ya que es Viernes Santo y en tal día nadie va armado sobre una tierra consagrada. Parsifal, emocionado, ora velando sus armas y la lanza reconquistada. Gurnemanz explica a ambos que Anfortas ya no tiene fuerzas para officiar y los caballeros se sienten desolados por carecer de culto y eucaristía. Luego de haberle Kundry lavado los pies, Gurnemanz le bautiza y unje para que reemplace al monarca enfermo. Después va al Santuario, donde Anfortas ha prometido officiar por última vez. Es el encanto del Viernes Santo; un día risueño en que hasta las flores resplandecen. Anfortas, dolido, pide a los caballeros que le maten por piedad, pero Parsifal toca con la punta de la lanza sagrada la laga de Anfortas y

cesan los dolores. En adelante le reemplazará Parsifal y el Graal estará expuesto siempre a la vista de los caballeros.

Parsifal levanta el vaso que resplandece, y el mismo Titurel, desde la cercana tumba, se incorpora para bendecir. Todas las voces se unen en un grandioso canto. Es el retorno del reino divino a la Tierra conmovida...



Uno de los más documentados musicólogos wagnerianos, Joaquín Peña, consideraba que el preludio de la obra resume genialmente los símbolos musicales del culto al Santo Graal y en su lenta melodía incluye tañidos de campanas para ilustrar el misterio de la Cena, y el tema del Graal como un Amén; el motivo de la fe se convierte en un coral grandioso.

Las melodías del encanto matutino de la pradera, del coro de las niñas-flores y del encanto del Viernes santo respiran una delicadeza, frescura y gracia imponentes. Y, a pesar de su riqueza polifónica, su construcción es sencilla y escasas son las combinaciones orquestales, que tanto prodigara Wagner en sus anteriores obras. Quizá esto se deba tanto a la experiencia que simplificó sus recursos como a un posterior afán de dar grandiosidad al Festival.

Por nuestra parte pensamos que, quizás en escala más moderada, le ocurriría a Wagner lo que citábamos de las últimas semanas creativas de Nietzsche, es decir que se consuma en su propia luz, de un tardío misticismo, el postre sentimiento de voluptuosidad poética integrada en su avasalladora música.