

Demasiado humano

Too human

■ Felipe Santos*

■ Resulta difícil imaginar a Richard Wagner temblando ante un papel pautado en blanco. Su fama, ese conjunto de malentendidos que decía Rilke, nos lo ha entregado envuelto en esa bruma de desarbolante seguridad con que parece surgir su música, brillante e incólume a cualquier caída de tensión, que siempre le granjeó furibundas enemistades y amantes fervorosos a partes iguales. Uno de aquellos admiradores fue Friedrich Nietzsche, que encontró en él un alma gemela, el adalid de una nueva cultura para un «hombre nuevo», para ese *übermensch* que mientras crece se va haciendo niño en *Así habló Zaratustra*.

El filósofo tenía depositadas unas enormes esperanzas en esa nueva *gesamkunstwerk*, la nueva obra de arte total que había alumbrado su amigo. Atrás quedaban los largos paseos y encendidas conversaciones en la villa suiza de Tribschen, muy cerca de Lucerna, sobre la renovación del arte como algo inherente al hombre, a su identidad y a su devenir histórico. Aquel era el momento de superar la decadencia del arte como un entretenimiento más de la sociedad burguesa, la misma que se había convertido en cómplice del inmovilismo de las cortes monárquicas y no había dudado en asumir la represión de cualquier intento de revolución liberal. En esos días de 1876, previos al primer Festival de Bayreuth, escribía Nietzsche:

«Sorprendente turbación de juicio, mal disimulado afán de recrearse, de entretenimiento a cualquier precio, lisonjeo erudito, aires de importancia y teatralidad con la seriedad del arte por parte de los que lo escenifican, avidez brutal de ganar dinero en los empresarios, vaciedad y despreocupación de una sociedad [...]. Todo esto junto constituye el sofocante y pernicioso ambiente de nuestra situación actual en el mundo artístico».

Nada mejor entonces que encerrar a toda esa gente en un teatro durante varias horas, donde todas las localidades estuvieran al mismo nivel. Nada de palcos, ni mucho menos un palco real. En el nuevo teatro de los Festivales de Bayreuth, Richard Wagner

* El autor es periodista y escritor



FIGURA 1.—Richard Wagner hacia 1860 fotografiado por Franz Hanfstaengl (1804-1877) (cortesía de Wikimedia).



FIGURA 2.—Hotel Baur de Zúrich hacia 1890
(Walter Baumann: Zürich-Bahnhofstrasse, Orell Füssli Verlag, Zürich 1972, cortesía de Wikipedia).

solicitó que los espectadores estuvieran sentados como si ocuparan la grada de un teatro griego. Luego apagaría las luces y escondería la orquesta debajo del escenario, en un foso recubierto por una concha para que fuera totalmente invisible al público. Solo de esa forma conseguiría concentrar al público en el drama que iba a ocurrir sobre el escenario, sin distracciones. Y allí es donde los esperaba con sus mejores armas.

La ópera, un arte eminentemente urbano que nació con las ciudades, iba a convertirse en el nexo de unión nacionalista durante el siglo XIX tanto en Alemania como en Italia, a la sombra de sus respectivas revoluciones liberales. ¿Qué lugar iba a ocupar el arte en esas nuevas sociedades que iban a emerger? Richard Wagner apoyó arduamente aquellas revoluciones de 1848 y llegó a participar en la de Dresde, donde ocupaba el puesto de maestro de capilla de la Corte de Sajonia. Calculó mal su posición de fuerza y tuvo que exiliarse durante once años. La ironía que le reservaba el destino fue que su máxima aspiración, la construcción de un teatro especializado en escenificar sus

obras revolucionarias y republicanas, sólo acabaría siendo posible con el concurso de un monarca, Luis II de Baviera.

A vuelapluma puede sorprender la aparente facilidad con que Wagner consiguió poner en pie el edificio de su obra durante toda su vida. Esa suficiencia con que se gobierna en sus escritos no puede suscitar simpatía alguna, no para quienes viven aterrorizados ante el desafío que siempre plantea la creación. Pero una lectura atenta a los avatares de su vida nos desvela que, quizá, aquella vehemencia personal escondía una gran inseguridad, una incómoda intuición o el crudo desconsuelo ante la ingenua reivindicación de un arte nuevo que fuera capaz de transformar el espíritu, que no se conformara con un papel meramente decorativo. Doscientos años después, esa batalla todavía sigue en liza.

El compositor alemán nació en una humilde familia de ocho hermanos y de su paternidad siempre se tuvo dudas. Unos dicen que era hijo legítimo de Friedrich Wagner, un actuante de policía, pero para otros el verdadero padre era Ludwig Geyer, un actor, escritor y pintor que se casaría con su madre un año y dos meses después de su nacimiento. El joven Wagner siempre mantuvo un incipiente interés por el teatro y sus primeras lecciones de música las recibió, probablemente, de un *kantor* de Santo Tomás, la iglesia de Leipzig donde desarrolló gran parte de su vida creativa Johann Sebastian Bach. Sus primeras composiciones se debatieron entre éxitos relativos, como la *Sinfonía en Do mayor*, y sonoros fracasos, como *Das Liebesverbot*. Pero nunca se conformó. Apenas conseguía cierta estabilidad como director de ópera en algún lugar, como sucedió en Magdeburgo o en Riga, cuando ya sentía la necesidad de cambiar de lugar, de buscar ese sitio donde por fin pudieran estrenar sus óperas y le permitiera vivir como un compositor reconocido. Ese lugar al que aspiraba casi siempre fue París.

Pero dos veces lo intentó y fracasó en las dos. En la primera, Wagner tuvo que empeñar todas las joyas, vestidos y regalos de su boda con Minna Planer, una pizpireta actriz con quien se había casado. Para subsistir tuvo que ocuparse en mil tareas distintas, como arreglos musicales de canciones y óperas de moda, crónicas que enviaba a diario a periódicos alemanes, o artículos y relatos para la *Gazette Musicale*. En su segunda, casi veinte años después, vería cómo la platea de la Ópera de París rechazaba su *Tannhäuser*, aunque todos los vanguardistas, desde Baudelaire hasta los futuros pintores impresionistas, lo acabarían defendiendo.

«Estoy muy enfermo de los nervios. Y, tras numerosas tentativas por conseguir una cura radical, he perdido toda esperanza de mejora... Mi trabajo es lo único que me sostiene; pero mis nervios cerebrales están ya tan destrozados que no puedo dedicar al trabajo más de dos horas al día, y aun ello solo lo consigo cuando después de trabajar puedo acostarme otras dos horas y al fin dormir un poco». En 1845, con treinta y seis años, Wagner admite que apenas puede componer más de dos horas cada día y escribe sobre afecciones nerviosas que limitan su capacidad de trabajo. No se trata de algo pasajero. Ya está en Dresde y ahora no tiene problemas financieros, como ocurría en París. Pero el miedo le atenaza, siente que no puede equivocarse,

que solo dispone de un intento. Será una sensación que apenas conseguirá espantar alguna vez en su vida.

Así que no será muy extraño en su vida verle repartir sus borradores y apuntes entre todo aquel que le prestara dinero o se interesara vivamente por su obra. La necesidad permanente de reconocimiento, de admiración por lo que tanto sudor le costaba, le llevaba a entablar amistades estrechas. Quizá nunca tuvo una como la de Mathilde Wesendonck. Exiliado en Zúrich después de la fallida revolución de Dresde y después de leer el poema de *Der Ring des Nibelungen* a un concurrido grupo reunido en uno de los salones del Hotel Baur, cruzó sus ojos con los de una dama de la alta sociedad local, que estaba casada con una de las fortunas de la ciudad. El matrimonio Wesendonck admiraba su música, que había dado hasta ese momento óperas como *Rienzi*. Pero lo mejor estaba por llegar. Aquel encuentro desataría una situación en la que Wagner no había escrito una nota desde que terminara *Lohengrin*.

El 20 de junio de 1853, Wagner le envía una sonata a su nueva amiga, con una nota: *Weißt du, wie das wird?* («¿Sabéis que ocurre?»), la misma pregunta que se hacen las hijas del Rin al comienzo de *Götterdämmerung*, la última de las óperas de la tetralogía. La partitura que ha enviado como regalo ya contiene algunos esbozos de lo que terminará convirtiéndose en el preludio de *Tristan und Isolde*. Desde entonces, Wagner ya no tiene otro afán que componer por la mañana y subir precipitadamente cada tarde las escaleras de aquel hotel hasta las dependencias de Mathilde y tocar al piano para ella todo lo que acababa de componer.

Se puede reconocer algo de la atmósfera de aquellas tardes interminables en las que ambos conversaban hasta bien entrada la noche en el dúo de Tristán e Isolda del segundo acto. Cuando los Wesendonck se mudaron a su nueva mansión a las afueras de la ciudad, Wagner fue invitado a seguirles y ocupar «el Asillo», una pequeña casa de invitados cercana a la principal. El aquel lugar, Wagner desplegaría todo su plan musical. Por las tardes seguiría viendo a Mathilde y compondría un ciclo de canciones a partir de los poemas de ella.

Stehe Still comienza con una figura que se repite incansablemente y que recuerda al *lied* de Schubert, *Gretchen am Spinnrade*. La canción se abre con una lamentación por esa rueda del tiempo, que gira sin cesar y apenas deja un resquicio para paladear un instante de gozo, aunque sólo fuera el que sucede «cuando los ojos beben la alegría en otros ojos,/ cuando el alma entera se anega en otra alma». La música de Wagner es capaz de atrapar ese instante etéreo, atemporal, alejado por completo de la realidad y habitado a la vez por un sentimiento de dicha y de presentimiento de la pérdida. «Esa música —dice el escritor Thomas Mann— que parece brotar como un géiser de las profundidades del mito anterior a la cultura (y no es que parezca brotar, es que brota realmente), pensada, calculada, con una inteligencia y una sagacidad sin fisuras, denota una concepción tan literaria como musical es la de su libreto». Como el caso anterior, *Träume* consigue aunar esos dos estadios sensoriales que luego se encontrarán en el dúo entre Tristán e Isolda en el segundo acto de la ópera. Los dos amantes se



FIGURA 3.—Isolda ofrece el filtro de amor a Tristán (1919), óleo de John William Waterhouse (1849–1917) (Art Renewal Center Museum).

encuentran en la máxima exaltación de su amor mientras en la lejanía se abre el canto de Brangäne, la sirvienta de Isolda.

*O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergassen,
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!*

Desciende sobre nosotros,
noche del amor,
hazme olvidar
que vivo.
Acógeme
en tu seno,
libérame
del mundo!

Todo palidece alrededor de ellos, hasta la misma voz de Brangäne se transfigura. Un canto de advertencia se torna en una especie de nana que arrulla a los amantes en el indescriptible placer de su encuentro. *Selbst dann / bin ich die Welt* («Yo mismo entonces / soy el mundo») cantan juntos, conscientes de que ese otro mundo incompleto, el mismo «que el día engañosamente ilumina», demuda ante la luz que despide esa posesión mutua. Los compases que acompañan ese momento, mientras Brangäne canta *Habet ach!* («¡Tened cuidado!»), son de una belleza inasible.

«Eso ya no es música» le confesó un director de orquesta a Thomas Mann cuando acudió a verle tras una representación de esta ópera. Quizá era la mejor forma de denominar aquella común emoción que los unió en aquel camerino. Una música que se escapaba a todo lenguaje conocido hasta ese momento. El propio Mann lo llamaría, más que música, «un pensamiento acústico». Wagner la compondría en Venecia, alejado de Mathilde por una inoportuna carta entre ambos, que terminaría con la etapa en aquella casa. El 8 de diciembre de 1858 le escribe:

«¡Sigo aún en el segundo acto! ¡Pero qué música está surgiendo! Podría seguir trabajando en ella durante el resto de mis días. Se ha hecho profunda y hermosa, y los más sublimes milagros se acomodan dócilmente al sentido. Nunca hasta ahora había compuesto algo así. Me siento absolutamente dentro de esta música. Pero no quiero volver a oír hablar de ella cuando la haya terminado. Vivo eternamente en ella».

Una nana parecida es la que canta Wotan a su hija Brünhilde en el final de *Die Walküre*, la primera jornada del Anillo. Un padre que se ve obligado a castigar a su hija por desobedecerle, aunque parezca en todo momento dispuesto a perdonarla. Pero el dios del Walhalla, el Zeus de esta particular teogonía wagneriana, no es libre y ha de hacer cumplir dictados y profecías. Al final, condena a su hija a seguir el destino de los mortales. Una vez más los compases que siguen al monólogo *Der Augen leuchtendes paar* son de una belleza difícil de describir, se introducen en el tuétano del espectador hasta rescatar de él recuerdos y sensaciones que lo arrastran, inexorablemente, al centro de la escena. Hasta que él es el mismo Wotan, la misma Brünhilde.

*Dem glücklichen Manne
glänze sein Stern:
dem unseligen Ew'gen
muß es scheidend sich schließen.*

Mientras para el hombre más afortunado
se ilumina su estrella,
para el desdichado inmortal
debe apagarse.

Wagner parece haber concebido su obra de manera transversal, como si entre todas sus partes existiera una misteriosa conexión. Thomas Mann observó que entre 1840 y 1850, el compositor establece el plan de su obra, desde *El holandés errante* a *Parsifal*. «Un artista de esta categoría —escribe en *Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner*— y de este talante nunca se limita a la obra en la que está trabajando, sino que lo abarca todo en conjunto, y todo incide en la creación del momento». Un programa que irá ejecutando durante las cuatro décadas siguientes, hasta 1881. El amor de Tristán e Isolda también podemos advertirlo entre Senta y el holandés, entre Siegmund y Sieglinde o entre Brünnhilde y Siegfried. En mayo de 1859, desde Lucerna, Wagner advierte «una fea historia. ¡Imagine usted lo que es esto, por Dios! De pronto, con terrible claridad he visto que Anfortas (de *Parsifal*) es mi Tristán del tercer acto corregido y aumentado».

Cuando Nietzsche viaja a Bayreuth a finales de julio de 1876 se encuentra con un espectáculo que no podía imaginar. La colina que por fin iba a poner las cosas en su sitio se hallaba desbordada por la visita del emperador, gente de aquí para allá con los preparativos y, lo peor de todo, un Wagner que parecía ajeno a su misión, en una actitud cortesana y servil que jamás había presenciado. Nietzsche recuerda:

«Entonces no sólo se me hizo palpablemente claro lo indiferente e iluso del ideal de Wagner; vi sobre todo cómo incluso para los más allegados el ideal no era el asunto principal, sino que cosas totalmente distintas se consideraban como más importantes y eran recibidas con pasión. Hay que añadir la sociedad, digna de compasión, de los señores y las mujercitas del patronato [...]. Estaban juntos todos los desocupados marmarrachos de Europa, y cualquier príncipe iba y venía por la casa de Wagner como si se tratara de un deporte más».

Todo ese ambiente que rodea la primera puesta en escena, en días sucesivos, de su tetralogía, parecía más una desagradable mascarada que el acontecimiento artístico más importante del siglo. Nietzsche llega a enfermar tras contemplar los fastos que rodean a la gran obra revolucionaria y abandona Bayreuth a los pocos días. Poco después, comenzará a trabajar en *Humano, demasiado humano*. Ante la imposibilidad de alcanzar el ideal, aparece el desencanto y lo que él llama la libertad de espíritu. Y escribe en 1878 en su diario:

«Mi imagen de Wagner iba más allá de él, yo había descrito un monstruo ideal, que, sin embargo, está en condiciones de enardecer a artistas. El Wagner real, el Bayreuth real, fue para mí como la mala copia última de una calcografía en papel escaso. Mi afán imperioso de ver hombres reales y sus necesidades recibió un extraordinario estímulo a través de esta bochornosa experiencia».



FIGURA 4.—Mathilde Wesendonck (1828-1902) retratada hacia 1850 por Karl Ferdinand Sohn (1805-1867) (cortesía del StadtMuseum de Bonn).

Muchos años después, Louis de Fourcard, uno de los biógrafos de Wagner, pasea por el Tiergarten de Berlín en dirección al número 21 de la calle *In den Zelten*. En una habitación azul, en penumbra, le hacen esperar hasta que entra en la estancia Mathilde Wesendonck. Aún conserva el brillo de aquellos ojos en los que solía refugiarse el compositor. Su marido Otto hace años que ha muerto y de sus cinco hijos solo vive uno, con quien convive. Casi todos los días, en esa penumbra, a Mathilde la visitan viejos fantasmas que cobran figura cuando se decide a abrir un pequeño cofrecito, que más bien parece un relicario por la ceremonia con que lo mueve y se aferra a él mientras habla. Wagner siguió escribiéndole después de que la situación en el Asilo se hiciera insostenible. Tanto ella como su marido siguieron recibiendo sus visitas, e incluso viajaron a Venecia para verle. Hasta que un día recibió una carta de Cósima en términos expeditivos. La que se iba a convertir en esposa definitiva del compositor se había propuesto terminar con la dispersión de cartas y partituras de su marido, y había comenzado a reclamarlas en un intento por centralizar el más que probable archivo de uno de los compositores más influyentes de la historia. A Mathilde le costó desprenderse de las partituras, pero se quedó con un buen puñado de cartas con que conjurar aquellos años. Con la vista nublada por los recuerdos, Mathilde Wesendonck le espetó a su visitante: «Wagner me relegó rápido. Apenas me reconoció cuando algunos años después fui a verle a Bayreuth. Y, sin embargo, yo soy Isolda».



Lecturas y audiciones recomendadas

- Bryan Magee. *Aspectos de Wagner*. Acantilado, 2013.
- Thomas Mann. *Richard Wagner y la música*. Mondadori Debolsillo, 2013.
- *Wagner 200*. Ensayos sobre Wagner del autor: <http://elultimoremolino.wordpress.com/wagner-200/>.
- *Der Ring des Nibelungen* (edición en Blu-ray del ciclo completo). Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, James Levine (Das Rheingold & Die Walküre) y Fabio Luisi (Siegfried & Götterdämmerung), directores musicales. Robert Lepage, director de escena. DG 073477.
- Playlist de Spotify para este artículo: <http://spoti.fi/12CC7MJ>.