

VW 200 II

Aniversario 200 de Verdi y Wagner (Rally en tres jornadas y un epílogo)*

Raúl Falcó

SEGUNDA JORNADA

Tercera etapa: “Nuevas rutas”... (Pistas: “De Milán a Creta”)

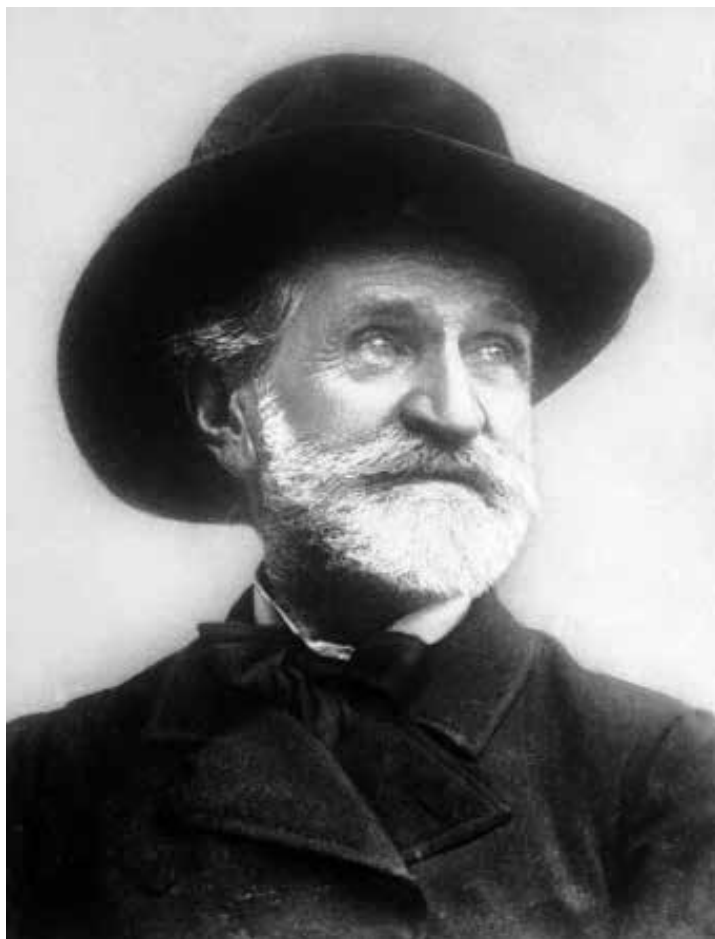
Es curioso advertir que, si bien Verdi y Wagner no pudieron más que ir sabiendo el uno del otro, los dos gigantes de la ópera del siglo XIX nunca se conocieron y hasta es probable que, dado el caso, prefirieran evitarse. Esta manera de ignorarse no es insólita y suele ser la reacción que adoptan quienes tienen el destino de compartir algo demasiado esencial. En el caso de estos dos artistas tan disím-bolos, es evidente que los hermana su dedicación casi exclusiva a la ópera. Pero, además, los hace únicos su voluntad de abandonar los usos y costumbres en boga y su esfuerzo para encontrarle nuevos caminos al drama lírico. Cuando ambos irrumpen en la escena operística, se encuentran en su apogeo la supremacía del bel canto italiano y, con ella, la ordenación por números separados tanto de dramas como de comedias líricas. En la ópera italiana, de moda en toda Europa, reinan Donizetti, Bellini y Rossini. Los inicios de Verdi y Wagner todavía le deben mucho a este esquema común. Pero

* Segunda de tres entregas.



Richard Wagner y su esposa Cosima. Fotografía:
Fritz Luckhardt / Imagno/Getty Images

Copia de una postal del compositor Giuseppe Verdi.
Fotografía: Time Life Pictures / Mansell / Time Life
Pictures / Getty Images



ambos sienten muy pronto la necesidad de abandonar esta manera de segmentar la acción que, motivada por el imperio del lucimiento vocal, se manifestaba mediante la sucesión de números con una misma estructura interna. En su lugar, ambos defienden un retorno a la integralidad del drama y buscan los medios para que la fluidez de la acción musicalizada forme cuerpo con la inventiva lírica necesaria para cada situación. Sin embargo, a partir de este punto, los caminos y procedimientos que ambos adoptaron no podrían haber sido más diferentes.

En el caso de Verdi, dueño de un instinto lírico y melódico fuera de serie, en contraste con su pobre bagaje de técnica musical, el edificio de sus óperas habrá de sostenerse sobre su genio para el tratamiento vocal de la expresión emocional de sus personajes, haciendo de la supremacía del canto el medio para realizar su visión de una nueva ópera. Desgraciadamente, a la par de sus carencias musicales, tampoco tuvo la capacidad de escribir los libretos que sus exigencias requerían. Se pasó toda su carrera luchando para que los muchos libretistas con los que tuvo que lidiar lograran diseñar, a fuerza de innumerables revisiones, los dispositivos textuales y escénicos que, en cada título, necesitaban su concepción teatral y su vocación lírica: todas las escenas debían estar habitadas por elementos de gran intensidad, evitando situaciones de preparación, de meditación o de transición, para las cuales carecía del interés y de los medios técnicos necesarios. Con estas características, sus óperas consagraron la novedad y, muy pronto, la supremacía del melodrama, sin importar

que sus argumentos fueran costumbristas o históricos, logrando amalgamar mediante la preponderancia de las situaciones extremas y de las emociones cantadas lo que sus antecesores inmediatos todavía concebían como los mundos opuestos de la comedia y la ópera seria. Bajo estas condiciones, resulta natural que Verdi se haya sublevado contra las libertades que la tradición operística del bel canto le otorgaba al lucimiento de los solistas virtuosos, consintiéndoles el abuso de los adornos, piruetas, gorgoritos y demás fiorituras con los que recargaban sus intervenciones solistas, con tal de deleitar a un público ávido de proezas vocales. Contra estos excesos, Verdi apostó por la veracidad dramática del canto, exento de estos artificios tan contrarios a la expresión auténtica de las pasiones humanas. Y cuando fue verosímil que un personaje recurriese a este tipo de canto, como es el caso de Violeta en el primer acto de *La traviata*, Verdi escribió hasta la última nota de sus temibles pasajes en coloratura, con el fin de evitar todo

Verdi escribió lo más granado de su obra,
cumpliendo en ella su visión de una ópera
esencialmente sustentada en la fuerza
dramática de la voz humana

peligro de exageración o de mal gusto. Este cambio hizo posible que, al irse imponiendo esta nueva forma de expresión vocal, también se fueran dando voces líricas cada vez más poderosas, para las cuales Verdi escribió lo más granado de su obra, cumpliendo en ella su visión de una ópera esencialmente sustentada en la fuerza dramática de la voz humana.

Muy otro es el caso de Wagner frente a la misma encrucijada. Hay que tomar en cuenta, antes que nada, que su propio rechazo de la ópera de su tiempo hunde sus raíces en un fondo artístico y cultural totalmente ajeno al italiano de Verdi, en el cual éste nació, se nutrió y se desarrolló. La herencia germánica que por su lado recibe Wagner todavía no ha prohijado la ópera alemana que ya anuncian, pero que tan sólo esbozan, Mozart, Beethoven y Von Weber. La preeminencia en los mismos teatros alemanes y austriacos de la ópera italiana o a la italiana lo consigna. Apenas tras su primer trabajo (*Rienzi*), Wagner ya concibe de modo radical que el artista capaz de atreverse a fundar esa ópera alemana que clama por existir debe estar a la altura de empresa tan elevada y ser un artífice total, responsable de todos los hilos de su creación. Y, por haber nacido notablemente dotado de talentos artísticos múltiples, él mismo se hará cargo de escribir los argumentos para los que tendrá que crear el mundo musical que mejor responda a sus complejas exigencias dramáticas. Es indispensable mencionar la revelación que fue para un Wagner mermado por el fracaso de sus ideales políticos la lectura de Schopenhauer. Se puede decir que le cambió la vida, en la medida en que la lucidez analítica y pesimista de su filosofía significó para

él la revelación de que la dimensión de decadencia y destrucción que rige el destino de las pasiones humanas era la misma que él había aprendido a conocer tan bien en carne propia. Siendo pues su propia personalidad, compleja y contradictoria, el terreno más fértil para su sistemática exploración de las ilusiones y padecimientos que conlleva la entrega al yugo de las pasiones, su obra estará fundamentalmente dedicada a detallar los tortuosos caminos que han de recorrer las víctimas de la intensidad desatada del amor y la ambición, escindidos entre la exaltación y la destrucción, la traición y la fidelidad, la posesión y la renuncia, la culpa y la redención. El genio de Wagner consistió en lograr la fusión casi prometeica del ideal de un teatro tan esencial y despojado como el griego clásico con el detallado y acucioso seguimiento psicológico de los arrebatos, sufrimientos o dudas engendrados por los excesos o culpas de personajes atrapados en sus contradicciones o víctimas de las ajenas, sin dejar de subrayar aquí el rasgo románticamente alemán de ubicar en contextos medievales o mitológicos estas mórbidas disecciones. Por eso, la música que inventó Wagner, cual demonio griego al servicio del capricho de los dioses, debía ante todo ser capaz de adoptar tanto la forma y el color de cualquier contorno mental, como de hacerse cargo de su duración y de su intensidad. Para ello, Wagner siempre elaboró sus libretos antes de proceder a musicalizarlos, desde *El buque fantasma* hasta la tetralogía de *El anillo del nibelungo* y su última ópera *Parsifal*, sabedor de su extraordinaria capacidad para concebir la música que otorgaría la contundente veracidad de la existencia a sus más rebuscadas ocurrencias. Esta

El verdadero talento musical y literario de Wagner se encuentra sobre todo en la genialidad con la que logra plasmar musicalmente los detalles más delicados de la sensibilidad humana

simbiosis entre la espiritualidad de la letra cantada y la riqueza de las texturas musicales produjo un arte capaz de llegar a hipnotizar a los más receptivos, seduciendo primero a la audiencia femenina, hasta hacer mella en los espectadores más reacios. El “viejo brujo”, como lo calificaba Nietzsche, encontró el secreto para conquistar el espíritu mediante la elevación poética del drama mientras manipulaba visceralmente la sensibilidad, mediante los efectos físicos producidos por los artificios sonoros de su música. Muy lejos de limitarse al público de lengua alemana, esta fórmula fue capaz de suscitar la fascinación de las audiencias europeas, cuyos más fervientes militantes empezaron a nutrir las peregrinaciones que, año tras año, cada primavera, no han dejado de encaminarse religiosamente hacia el santuario de Bayreuth, de nuevo como dice Nietzsche, “cual jóvenes víctimas atenienses destinadas al Minotauro”.

Cuarta etapa: “Pesar, sopesar”... (Pistas: “Tesituras, voz propia, entre sur y norte”)

A pesar de la incómoda parquedad con que han sido expuestas algunas de las características más distintivas de las creaciones verdianas y wagnerianas, ojalá hayan podido alcanzar el peso mínimo para que la balanza de la comparación señale con claridad suficiente las similitudes y diferencias más significativas entre estos dos genios revolucionarios, máximos creadores de las dos innovaciones dramáticas que nos legó la ópera del siglo XIX. Como era de suponerse, prevalecerán las diferencias más allá de una similitud de peso, que consiste en un mismo gusto por las voces grandes y poderosas. Es explicable en Verdi por la carga dramática encomendada a sus personajes principales, originando

justamente la predilección que mostrará el verismo italiano ulterior por los sopranos y tenores dramáticos o *spinto*. Esta misma elección era inevitable en Wagner, a causa del volumen sonoro de su masa orquestal, hasta convertirse en un lugar común de la exageración la cantidad de decibeles que deben ser capaces de emitir una soprano wagneriana y un *helden* tenor, o tenor heroico, sin contar que deben sostener este esfuerzo a lo largo de escenas dilatadas, pletóricas de canto, en títulos cuya duración puede llegar a rebasar las cuatro horas de representación efectiva. Por este motivo, es natural que para los pocos cantantes con estas facultades, ser capaces de cantar a plenitud estos papeles de Verdi suele ser la antesala que los pone en condiciones de abordar el repertorio wagneriano. También hay otra similitud, aunque sólo sea una consecuencia de la prolífica originalidad de ambos compositores: el éxito y la universal aceptación de sus obras. Si bien Verdi suplantó a sus compatriotas y antecesores en el gusto de las principales capitales europeas, lo suficientemente italianizadas como para entender y asimilar la novedad de su arte, la irrupción en esa misma palestra del fenómeno wagneriano es un hecho que no tenía precedentes y que permite calibrar la grandeza y la importancia de su autor, puesto que resultaba impensable a mediados del siglo XIX, ya no sólo en el mundo de la ópera sino en el del arte en general, que los espectadores de esos mismos centros de cultura se reconocieran en algo para ellos tan ajeno como la dramaturgia wagneriana e hicieran suyo un mundo que su autor concibió principalmente no sólo como la única esperanza de supervivencia y renovación de una cultura alemana en plena decadencia, sino además, por su grandeza artística, como el factor



Richard Wagner. Fotografía: Time Life Pictures / Mansell / Time Life Pictures / Getty Images

compositores, si Verdi viajó de teatro en teatro a lo largo de su vida profesional, Wagner hizo todo lo posible por evitarlo al máximo y se empeñó sin cesar en construir su propio teatro, hasta lograr al fin la edificación en Bayreuth del teatro-templo consagrado exclusivamente a la representación-adoración de su obra. En gran medida, esta serie de diferencias van de la mano con la naturaleza misma de dos idiosincrasias musicales y dramáticas diametralmente opuestas. Si se hace excepción de sus óperas shakesperianas, Verdi hizo del melodrama la clave de su teatro lírico, diseñando sus tramas de origen histórico, teatral o literario a base de escenas en las que la acción siempre se encontrara abordada en sus momentos de mayor intensidad pasional, por ser éste el clima dramático más propicio para que brillara la contundencia vocal y temática de su talento

de reunificación y orgullo de un pueblo sumergido en el caos de la confusión política.

Como se puede presentir, esta mundana similitud de destinos bien puede deberse a la importancia de las diferencias entre ambos creadores. Como ya se ha mencionado, mientras Verdi padecía a cada nueva ópera la tortura de lidiar con sus muchos libretistas hasta lograr más o menos el texto y las escenas de un drama con el que su vena lírica y musical se sintiera a gusto, Wagner decidió ser a un tiempo el autor tanto literario y dramático como luego musical de todas sus óperas. Por ello, Verdi nunca supo cuál iba a ser su siguiente ópera, mientras Wagner concibió con treinta años de anticipación los rasgos fundamentales de sus títulos definitivos. Del mismo modo, como tantos músicos y

lírico. Por el contrario, en las antípodas del melodrama burgués contra el que Wagner oponía el retorno a la esencia formal del drama clásico, el meollo de su dramaturgia se complace sobre todo en detallar y postergar, habitada de par en par por ese rasgo valedudinario de los afectos llamado delectación morosa. Su expresión en el texto cantado, mientras va siendo enmarcado y comentado por la orquesta, crea un continuo temporal, cuyas fluctuaciones de intensidad tan sólo le brindan forma y color a una fluidez musical nunca antes escuchada en un escenario operístico. Y, por si la invención de esta especie de nueva duración escénico-mental fuera poca cosa, también cabe recordar que, como lo atisbó Rossini y luego lo detalló Nietzsche, quien la tenía por poco menos que un



Vista del Salone di Barezza en Sant' Agata, residencia de Giuseppe Verdi. Fotografía: Carlo Bavagnoli / Time Life Pictures / Getty Images

artificio manipulador y un insulto a la capacidad mental del espectador, el verdadero talento musical y literario de Wagner se encuentra sobre todo en la genialidad con la que logra plasmar musicalmente los detalles más delicados de la sensibilidad humana. En suma, además de haber compuesto las óperas más largas de la historia y de haberle sacado sonidos inéditos a la masa orquestal más nutrida que pudiera escucharse en su época, también Wagner sería esencialmente el miniaturista más notable de la historia de la música escénica.

Pero, cambiando de dimensión y volviendo a Verdi, no ha dejado de ser significativo hasta nuestro tiempo que su teatro haya ido de la mano con las preocupaciones más candentes de su época, conteniendo las tramas de sus óperas históricas o teatrales alusiones directas a las reivindicaciones e inquietudes políticas, sociales y religiosas que marcaron su tiempo y el destino de su patria. En cambio, el teatro de Wagner parecería darle la espalda a su época para cobrar vuelo y abandonarla a bordo de ficciones medievales, de carácter amoroso, religioso o gremial, y, sobre todo, en el ciclo de *El anillo del nibelungo*, a través de los hilos de una dilatada saga, producto de una compleja reelaboración de relatos de carácter mitológico, surgidos del acervo de las leyendas sajonas más famosas, concebida para que

sus temas predilectos pudieran explayarse y combinarse unos con otros hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, ésta fue la estrategia de Wagner para que sus fantasmas más apremiantes, sus obsesiones más íntimas y el desencanto de sus visiones más desangeladas pudieran respirar, gracias al alejamiento imaginario de estos ámbitos románicos y góticos o de una antigüedad germánica pre-cristiana. Seguramente, en virtud del oxígeno mental que también respira el espectador merced a estos relatos y ambientaciones de cuento o de leyenda, éste pudo reconocerse en ellos y contemplarse en el despliegue de las complejas realidades psíquicas, familiares, sociales y religiosas que son el verdadero contenido de estos dramas musicales. Acaso sin saber del todo hasta qué grado, Wagner revitalizó de este modo la extraordinaria capacidad y eficacia que tiene el discurso mitológico para comunicar contenidos de carácter inconsciente, que la conciencia común rechaza y censura si son enunciados mediante el código de los signos cotidianos. Añádase a esto la seducción a menudo hipnótica de su música, y se comprenderá quizás mejor la insólita aparición y el insospechado alcance de su obra en su tiempo, así como la ineludible importancia de su herencia para una posteridad de la que nosotros provenimos. ▀