

Richard Wagner: del deseo al amor libre¹

Lourdes Jiménez Fernández

Puede parecer algo atrevido, quizás, fundamentar como objetivo de este ensayo, la reivindicación que el músico alemán Richard Wagner (1813-1883) realizó sobre el deseo, el erotismo y el amor libre en muchas de sus óperas², argumentos que excedían más allá de cualquier convención social de la época. Conceptos como el adulterio, el incesto, o el erotismo sensual, proliferan en sus dramas musicales, motivos que fueron advertidos, en su momento, por los críticos e intelectuales que escribieron ensayos o artículos sobre su obra lírica. El adulterio cometido por Isolde, o por el dios Wotan; el incesto de los hermanos Walsungos, Siegmund y Sieglinde, en *Die Walküre*; la castración que se autoimpone el mago Klingsor, o la extraña enfermedad que padece Amfortas -¿quizás una sífilis?- tras haber caído en los brazos de la archidiabla Kundry en *Parsifal*, son algunos de los muchos casos que el músico alemán expone de forma clara en sus óperas.

A Wagner una parte de la crítica de su tiempo, además de alabar sus excelencias musicales como la obra de arte del futuro, también tendía a recriminarle sus frecuentes "debilidades humanas": sus múltiples amoríos, su actitud anarquista o la "emoción sexual" que se respira en sus dramas musicales. Entre estos críticos destacó Max Nordau, uno de los principales propagadores entre los círculos intelectuales de la noción de Wagner como artista degenerado. En su famosa y divulgada obra *Entartung* (1892), traducida al español como *Degeneración* (1902), se expresaba en estos términos sobre la figura del músico y algunas de sus óperas:

*"Al lado de la acritud anarquista, otra emoción domina toda la vida intelectual consciente e inconsciente de Wagner: la emoción sexual; ha sido toda su vida un erótico (en el sentido de la psiquiatría), y todas sus ideas giran en torno de la mujer (...). La sensualidad desvergonzada que campa en sus poemas dramáticos ha llamado la atención de todos sus críticos. Hanslick habla de la "sensualidad bestial" del Oro del Rhin, y dice de Sigfrido: "Los acentos exaltados de una sensualidad insaciable y ardiente hasta lo extremo, esos estertores del cielo, esos gemidos, esos gritos y esos desmayos tan aleccionados por Wagner, producen una impresión repugnante. El texto de estas escenas de amor llega a ser a veces, en su exuberancia, un puro contrasentido. (...) Las lamentaciones, los gustos ahogados y los furiosos amorosos de Tristán e Isolde, todo el segundo acto de Parsifal, entre el héroe y las muchachas-flores; luego entre él mismo y Kundry; en el jardín encantado de Klingsor, puede añadirse directamente a otros pasajes..."*³

¹ A todas las *Isolde* del Universo, por ser libres y amar.

² Ya anticipé, parte de esta teoría, en algunos de mis artículos anteriores. Para ello véase: Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, "Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (XIX-XX): de la *mujer Germánica* a la *Isolda wagneriana*", Boletín de Arte nº 21, Universidad de Málaga, 2000, pp. 263-288. "La Venus pagana y su recuperación en el siglo XIX a través de la leyenda de *Tannhäuser*: de Joseph von Eichendorff a Richard Wagner", en Actas del Congreso *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Tomo II, Universidad de Málaga, CEDMA, 2002, pp. 415-428. Y en las fichas de artistas españoles: Rogelio de Egusquiza, "Tristan et Isolde (La mort)", 1910; Mariano Fortuny y Madrazo: "Kundry se rit du Christ portant la Croix" (1890); "Siegmund et Sieglinde" (1893); Salvador Dalí, "Tristan fou" (1938-1939), en catálogo de exposición *Richard Wagner visions d'artistes*. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer, Musée Rath, Genève, 23 septiembre 2005 al 29 enero 2006, Somogy, Editions d'Art, 2005.

³ Max NORDAU, "El culto de Ricardo Wagner", en *Degeneración*, traducción de Nicolás Salmerón y García, Vol. I, Fin de siglo/El Misticismo, Madrid, 1902, pp. 280-282.

En España, sin embargo, no serán muchas las referencias concretas a esta degeneración y "emoción sexual" que decía Nordau "dominaba la vida de Richard Wagner", a pesar de la trascendencia que tuvo esta obra en los círculos intelectuales españoles. Vista desde la óptica de la sociedad occidental del momento -con conceptos vigentes como la degeneración de la raza y otras teorías tan en boga en la época-, las óperas wagnerianas cumplirían a la perfección con estas. Términos como el adulterio, el incesto, el suicidio o el erotismo, los mezcló Wagner fuera de la realidad contemporánea, en las esferas del mito y las leyendas, que parecían alejarse de la realidad cotidiana.⁴

Pero antes de entrar en materia, recordemos que Richard Wagner no fue el único autor que se ocupó de estos temas. En la literatura europea del siglo XIX, hay muchos ejemplos que son el equivalente al de los dramas wagnerianos mencionados. El adulterio cometido por la Isolda de Wagner, no es de menor relieve que los de Madame Bovary (1857) de Gustave Flaubert, o el de Anna Karenina (1873-1877) de Tolstoy. Estas dos mujeres, vencidas por el deseo y la lujuria, buscan en los brazos de sus amantes todo lo que en su ámbito social y conyugal no encontraron; siendo finalmente repudiadas y apartadas de sus familias, en un nivel de autodestrucción que incluso llegaba a acabar con sus vidas. Los peligros que podían acechar a una mujer casada que cometiese adulterio debían ser castigados. La misoginia latente en todas las novelas, da buena cuenta del "peligro" que suponían los avances sociales y políticos en la aún incipiente igualdad de sexo propugnadas por los movimientos feministas.

Sin embargo, mientras Emma Bovary y Anna Karenina son excluidas de la sociedad, siendo como eran dos mujeres contemporáneas; Isolda está protegida por ese mundo de mitos y leyendas, de ambientación medieval -la acción transcurre en el siglo XII-, en el que Wagner buscó refugio, para retratar los sentimientos, ambiciones y demás peculiaridades en el comportamiento de los seres humanos, que no eran más que los reclamos que habían efectuado algunos de los sectores más críticos y avanzados de la sociedad de su tiempo. De esta forma, a Isolda se le veía como simple personaje de leyenda, operístico; y, sin embargo, a la Violetta Valery de La Traviata de Verdi, siendo también una mujer de reputación más que dudosa, fue duramente castigada por su crudo realismo, en una feroz crítica a la sociedad, en la que Verdi no se limitó a revestirla de oropeles medievalizantes como Wagner a su heroína.

No obstante, entre ambas protagonistas, hay muchas diferencias en su caracterización psicológica y en el comportamiento sexual. El erotismo y la sensualidad casi enfermiza con la que Richard Wagner describe a Isolda, son un punto y aparte en la caracterización femenina de las heroínas operísticas. Sobre esta ópera Tristan und Isolde, se han escrito infinidad de ensayos, y reputadas voces han opinado sobre ella incidiendo en el aspecto pasional. Como el comentario de Menéndez y Pelayo: ..."Intensa y desgarradora pasión que sólo el alma céltica parece haber poseído. Obra inmortal del genio sombrío y tempestuoso de Wagner que con fascinación y penetrante hechizo consagra las nupcias del amor y de la muerte". Nietzsche, sin embargo, veía el drama como "una terrible y dulce infinitud, una voluptuosidad infernal".

⁴ Para los conceptos del matrimonio, el amor libre y la sociedad en la obra teórica de Richard Wagner, veáse fundamentalmente Ópera y Drama, escrita durante su exilio en Zurich (1850-1851), y aparecida en 1852, años en los que componía *Die Walküre*.

Pero si estos comentarios ahondan en el tema de la pasión y el erotismo, en el mismo estreno de la ópera en el Teatro Nacional de Munich (10-7-1865), la prensa del momento se hizo eco del escándalo que provocó el compositor, no solo con su ópera, sino con su propia vida privada. Los periódicos hablaban de: "El viernes próximo pasará por el escenario del Nationaltheater el adulterio bajo timbales y trompetas con música del futuro". Junto a esta noticia aparecía una sarcástica caricatura, donde se hacía alusión velada al propio adulterio cometido con el consentimiento de Wagner; pues por estas fechas el compositor mantenía una relación con Cósima Bülow, esposa del afamado director de orquesta Hans von Bülow y gran amigo de Wagner, justo cuando preparaban los ensayos de la ópera. Así que vemos que la vida real superaba a la de ficción, pues la propia Cósima, tuvo su primer hijo con Wagner durante este tiempo, y para más detalle le dieron por nombre Isolde, en honor a la protagonista femenina.

El drama wagneriano tuvo tal éxito, que dejó una larga estela de continuadores, ejerciendo gran influencia en el último tercio del siglo XIX, especialmente en los ambientes literarios y artísticos del simbolismo. De entre los devotos podemos destacar especialmente a Joséphin Péladan, fundador de la orden de la Rose-Croix (1888), y admirador del compositor alemán tanto, como para convertirlo en uno de los pilares en los que apoyó su ideario estético. El Sâr Péladan, además de ser el ideólogo y animador de este círculo pseudomístico-artístico, tuvo una importante producción literaria, en la que por supuesto, había referencias a la obra de Wagner. En *El Trionfo della Morte de la Victorie du Mari* (1888), se asiste a una representación de *Tristan und Isolde* en Bayreuth, donde los dos amantes de la novela, Adar e Izel, hechizados por la "satánica y voluptuosa" música de Wagner, se abandonan a excesos eróticos:

Jusqu'à Bayreuth, la volupté était leur recherche, depuis le sort jeté par l'oeuvre de Wagner, les spasmes ne servaient plus que de moyen à leur plaisir; le but c'était l'ivresse de la mort.

Igualmente, en una obra clave de la literatura simbolista finisecular, en el *Axël* (1890), del escritor Villiers de l'Isle Adam, encontramos influencias directas de la obra wagneriana, esencialmente en la negación a la vida y la muerte de los amantes.

Isolda es la gran heroína, el gran personaje dibujado por Wagner que enriquece aún más la visión de la leyenda del siglo XII que difundieron Thomas, Béroul y von Strassburg desde el siglo XII⁵. La Isolda wagneriana se incorpora con la visión del compositor alemán, al panorama artístico y musical del siglo XIX como una nueva heroína. Alejada de todas las mujeres débiles que poblaban tantas y tantas escenas de locura de las óperas románticas de Donizetti, Isolda abre una nueva puerta a la mujer de finales del siglo XIX, una mujer que dueña de sus propios sentimientos, toma el camino de la pasión, cometiendo adulterio. Isolda es dueña además del destino de Tristán, pues desde que se alza el telón en el primer acto, estarán siempre unidos además de por el deseo físico, por un amor verdadero y consagrado que terminará con la muerte de los amantes.

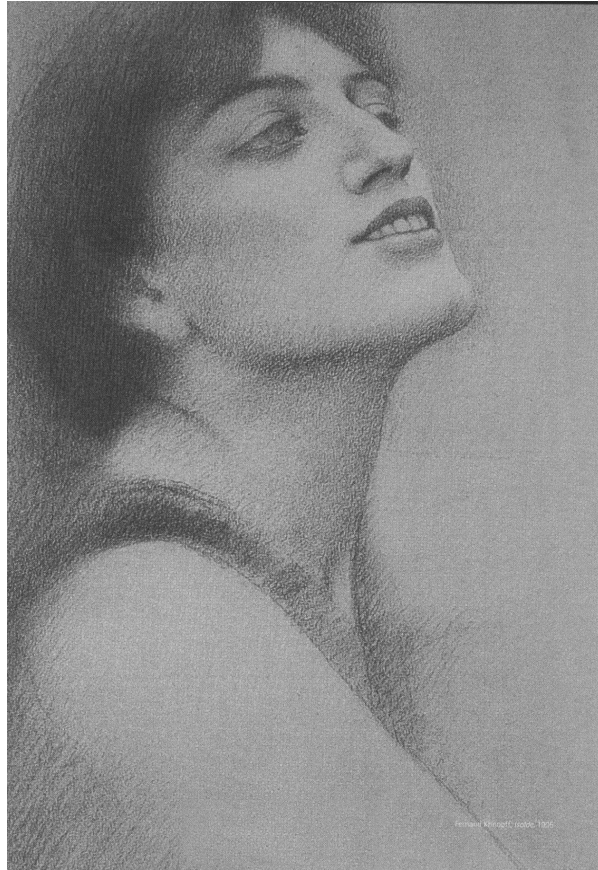
⁵ Véase el ensayo de Georges DUBY, *Damas del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Versión española de Mauro Armijo, Madrid, Alianza Editorial, 1995

Isolda se encuentra en igualdad ante el deseo, el mismo que comparte Tristán por unir sus cuerpos. El poeta Thomas en su narración hace énfasis en la toma del filtro de amor por los dos protagonistas, acentuando así esa absoluta locura que domina a los amantes. Sin embargo, Wagner introduce un nuevo giro, el del motivo de la mirada, subrayando que existía ya una pasión anterior a la toma del filtro. De este modo, el músico alemán retomando todas las lecturas poéticas de la leyenda, situó a los dos protagonistas en un claro nivel de igualdad, más allá de todos los sistemas de valores que subordinaron tantos y tantos siglos el mundo femenino frente al masculino. Y esta igualdad está muy bien definida en el personaje de Isolda. Ella no es la esposa de Tristán, pero es su igual frente a todas las conveniencias sociales, frente a la moral social, frente a todos los desagrazos posteriores.

Nos podemos hacer una idea de la descripción iconográfica que nos hacen tanto los poetas medievales como el propio Wagner, coincidiendo todos en la absoluta hermosura de Isolda. Era la propia imagen de la femineidad. Isolda es una dama, una reina, su belleza irradia luz: ojos azules, cabellos dorados, fresca de la tez; cuerpo elegante y esbelto, dejando adivinar sus formas tras los pesados ropajes y túnicas que avivan aún más los deseos masculinos. La gran robustez del esqueleto, la enmarcan en un prototipo de mujer nórdica, de belleza ruda.

Pero más allá de las características físicas de esta mujer, lo que más nos interesa en este estudio, es la imagen de mujer libre convertida en prototipo. Isolda mostraba una imagen seductora, convertida en perfecta compañera del juego amoroso, era esposa del rey Marke de día, y por la noche, era la amante de Tristán. Su gusto por el placer le hace abandonarse y crear dos mundos paralelos, la oficialidad del día, y la locura del deseo en el mundo de la noche, del misterio. Isolda evita todos los peligros, es discreta en la corte y ante su esposo, sabe mentir, y juega un papel difícil. Isolda para algunas mentalidades podía caer en la perversidad, y es aquí donde los ambientes artísticos e intelectuales del fin de siglo se detienen, el juego de perversidades que va implícito en la naturaleza sexual femenina, gran misterio para el hombre, se hace voz en Isolda. El deseo carnal, la voluptuosidad de Isolda que se trasluce perfectamente en la música de Wagner, fueron traducidas plásticamente por los pintores, escultores y demás artistas.

Un magnífico ejemplo de todo esto que venimos hablando, lo encontramos en la Isolda (1905) (Ilustración 1) que dibujó el pintor belga Fernand Khnopff (1858-1921), quien se caracterizó por recrear el prototipo de mujer fatal que poblaba la iconografía plástica del fin de siglo. Khnopff encarnó en su Isolda, ese prototipo de mujer perversa, rodeada de infinito misterio, que emanaba erotismo y sensualidad en su pose. Khnopff tan sólo necesita presentar en un primer plano la cabeza de Isolda, para descifrar todo el misterio de la protagonista de la leyenda. Es una cabeza enigmática, ambigua, de un erotismo latente y subrayado por los ojos entornados, la cabeza echada hacia atrás, boca entreabierta, e inserta en una atmósfera teñida de silencio. Khnopff como en tantas otras obras, persigue la búsqueda del ideal de belleza, apoyándose en el mundo del inconsciente y la intelectualidad, en un juego soberbio al que enfrenta al espectador, exponiendo todo un universo de sugerencias. Es así como queda demostrado en este ejemplo, pues se adecuaba soberbiamente a este ambiente simbólico y enigmático en el que Wagner apoyó su obra musical. El artista despoja a Isolda de cualquier elemento adicional que nos la identifique en el drama, la interpreta sola en su incontrolada pasión sexual, en el mundo nocturno del que surge esta figura.



Fernand Khnopff: *Iseult*, 1905.
Gallería Patrick Derom, Bruselas.

En un comentario que apareció en la prensa (La Ilustración Artística, Barcelona, 14-10-1907), junto a la publicación de este dibujo, el anónimo crítico español, ya subrayaba "veladamente" estas características.

Conocida la historia de los amores de Tristán e Isolda ese poema del ciclo de la Tabla Redonda que inspiró a Wagner una de sus más hermosas creaciones, puede apreciarse perfectamente la belleza de ese busto del notable artista alemán. Los ojos, los labios, la actitud, todo respira esa pasión sublime, sobrehumana, de aquella enamorada que murió junto al cadáver de su infortunado amante.

Pero no sólo será en el mundo de leyenda del Tristan und Isolde, donde Wagner se ocupará claramente de la pulsión sexual de sus protagonistas, en el ciclo de El Anillo del Nibelungo, tenemos un muestrario perfecto de relaciones que rompían todas las convenciones sociales del momento. Incestos, adulterios, relaciones entre tía y sobrina (Brunilda y Siegfried), monstruos lascivos (Alberich) que renuncian al amor para alcanzar el poder completo, sin duda un mundo de fantasía y mitos con los que Wagner se situaba más allá de la composición operística de su tiempo. Pero este estudio, desgraciadamente no encuentra sitio, muy a mi pesar, en esta breve exposición.

*Lourdes Jiménez Fernández es
Licenciada en Historia del Arte*