

VERDI y WAGNER; IDEOLOGÍAS PARALELAS

*Comunicación del académico Dr. Horacio Sanguinetti, en
sesión privada de la Academia Nacional de Ciencias
Morales y Políticas, el 22 de agosto de 2001*

VERDI y WAGNER; IDEOLOGÍAS PARALELAS

Por el académico DR. HORACIO SANGUINETTI.

Un centenario no pasa de ser una convención, pero también resulta pretexto aceptable para un ejercicio de memoria y mejor, cuando es memoria jubilosa de hechos o personas que la merecen. Por eso, al rememorar el mundo los cien años de la muerte de Giuseppe Verdi, ocurrida en Milán, cumple un justísimo homenaje. Verdi es una figura cumbre del rico siglo XIX, y por todos conceptos, como artista creador, como personaje cívico, por sus costados éticos y en suma, como persona, es uno de los más gloriosos arquetipos que honran al género humano, género tan contradictorio, tan desequilibrado de cúspides y precipicios.

Nacido en Roncole, cerca de Busseto, cuando esta zona era el Departamento francés de Taro, sus partidas originarias lo bautizan Joseph Fortunin François, de modo que, por meras circunstancias -o virtualmente, como hoy diríamos-, era francés. Sin embargo, nadie más italiano que Verdi, por su estructura mental, por su cultura y por sus preferencias sociales.

En verdad, era un campesino italiano y lo fue toda su vida, ya tratase con reyes y emperadores o se adentrase en el seno del pueblo, que él, como nadie antes, incorporó al arte moderno.

Con Giuseppe Verdi asistimos a la culminación de la lírica italiana -y quizá, simplemente, de la *lírica*. Comenzó en 1839, caminando sobre huellas tradicionales del bel canto. En sus primeras creaciones importantes, *Nabucco* -1842-, *I Lombardi* -1843-, *Ernani* -1844-, ya se advierte una fluida

inventiva musical y una capacidad dramática notable; siempre fiel a los esquemas cerrados del “bel canto” ochocentista.

La era del romanticismo

Mientras él nacía en 1813, el romanticismo iba alcanzando su madurez en todos los ámbitos: el político, el artístico, el personal. La génesis del alma romántica era apenas anterior, de mediados del siglo XVIII, siglo hartado del neoclasicismo, hartado de las unidades de tiempo, lugar y acción. Harto de tragedias moralizantes, donde todos eran próceres, carne de estatuas, severísimos ejemplos de cómo hay que sofocar las pasiones y actuar con peraltado estoicismo, aunque la realidad fuese muy otra. Harto de las reglas de arte, sin cuyo conocimiento se era un borrico, que a lo sumo acertaba “por casualidad”.

Entonces sobrevino Rousseau, con su *Julia o la nueva Eloísa*. Y fue un cataclismo. Allí había amor, pasión, transgresión, mal ejemplo, adulterio, explosiones sentimentales, suicidio... Todo lo que Europa estaba aguardando. Quedaba abierto el camino del Romanticismo, que dominó el siglo XIX y todavía gravita, por recóndito modo, en la idiosincrasia de Occidente.

Tan ansiosa estaba Europa de aquella ruptura, que tragó con fruición hasta las mistificaciones de James Mc Pherson, falso “descubridor” de una saga gaélica que él mismo había escrito. Pero en su *Ossian* se repetían los ingredientes indispensables: noche lunar, brumas, paisajes marinos, odio, coraje, bienes perdidos, amores desventurados...

Hasta el genio de Goethe cayó en sus redes. Aunque, por cierto, para salvar ese papelón, estarían él, Goethe, y Schiller, Klopstock, Hölderlin, von Kleist, Byron, Shelley, Musset, Vigny, Leopardi... Un formidable areópago de talentos que, sin ignorar la suprema belleza helénica, respondían al reclamo sentimental de su tiempo.

Los románticos intentaban ser autónomos: para escribir, para vestirse, para amar, para hacer política, para morir. Sus

grandes temas son la libertad, el amor, la naturaleza, la patria. Su idealización de la mujer quizá proviene de aquella concepción erótica de los cátaros –según sostiene Denis de Rougemont-, cuyo culto a la Virgen María asumía cierta dosis de sensualidad, que eran fetichistas y lánguidamente masoquistas: había que idolatrar, de rodillas, a la mujer inaccesible, inalcanzable, a sus poderes distantes y nocturnos.

El verdadero Eros no se concebía sin sufrimiento – pensemos en Bécquer, el único poeta que en la España del siglo XIX merece tal nombre-. Y Eros conducía a Tánatos. Tristán e Isolda sólo desean la oscuridad, el amor y la muerte.

Todo este formidable fermento creador dio frutos en Alemania, Inglaterra y otras regiones, pero su núcleo fue París.

En los años centrales del siglo, París era el ombligo del mundo. Allí estaban los políticos renovadores, los radicales, los socialistas utópicos –hasta nuestro Echeverría-. Allí se concentraban los mayores talentos, los escritores, los pintores, y pues el Romanticismo fecundó a todas las musas, los cantantes y virtuosos, y los compositores: Auber, Berlioz, Mendelssohn, Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Bizet, Wagner, Liszt, Chopin, Offenbach, Gounod, Franck, Saint-Saëns, Massenet... Y Verdi, que para otro genio, Sarmiento, ya en 1848 era “el más celebrado compositor moderno”.

Hubo quienes supusieron, en ese tiempo, que el artista, seducido por las luces de la gran ciudad y por las atenciones napoleónicas, se instalaría allí definitivamente. Pero aunque no fue así –por diversas razones--, el espíritu del París romántico lo inspiró y lo acompañó solícitamente.

Sobre el filo del mediosiglo, Verdi concibió, casi de un golpe, su trilogía popular: *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (enero de 1853), *La traviata* (marzo ¡del mismo año!).

A partir de allí, y sin que se retrayese su asombrosa veta melódica, su arte se libera de cánones, se depura y acentúa, y la orquestación se enriquece sin llegar a los excesos de tantos contemporáneos suyos. Las obras finales alcanzan una maravillosa y sencilla profundidad. Su sentido de síntesis le permite expresar en muy pocos compases los sentimientos tras cuya manifestación otros insumen larguísimos discursos y “raccontos”. Y resulta más única que rara, la capacidad verdiana

de hacer creíbles situaciones argumentales forzadas y aún grotescas: pareciera que en su obra hay demasiadas crisis de identidad, demasiados disfraces, demasiados encuentros tardíos entre abuelos y nietos, o personajes que por el sino inclemente se creían recíprocamente muertos tiempo atrás. Quizá el caso paradigmático sea la heroína de *Rigoletto*, que ignora la identidad de su amante, de su propio padre y por supuesto ¡de sí misma!. Pero ¿quién que tenga corazón, puede sustraerse p ej. , en *Il trovatore*, a la emoción del encuentro de Leonor con Manrico, al que suponía finado?

Por eso es que muchos dramaturgos le deben a Verdi un destello de perennidad: ¿quién se acordaría hoy, en efecto, de García Gutiérrez, del Duque de Rivas, y aún de ciertas tragedias de Víctor Hugo, si Verdi no las hubiese asumido como tema?

El verdi político

Inmerso en la política liberal de Risorgimento, Verdi fue diputado local, y asumió sus compromisos cívicos con enorme dedicación. El patriotismo era siempre nota determinante de su carácter. Quería la Italia unida que Maquiavelo no pudo ver. Admiraba a Garibaldi, “el hombre delante del cual deberíamos arrodillarnos”, escribe a Angelo Mariani en mayo del 60.

Sin embargo, sería el conde de Cavour quien en una carta célebre (10 enero de 1861), lo indujo, casi le ordenó, invocando la sagrada idea de *servicio* que ninguna persona de bien puede desechar por hedonismo, que presentara su candidatura a diputado del Reino. Verdi se sometió a Cavour, que cantaba “la pira” en los momentos de exaltación política. Obtuvo 298 votos contra 185 de un rival que lo instaba, airado, a no abandonar el arte. Hubo ballottage, y fue ungido por 339 sufragios a 206.

Se instaló en Turín y tomó en serio sus responsabilidades, pero seis meses después, la sorpresiva muerte de Cavour lo reenvió, por fortuna, al mundo lírico. Mas como ningún hombre puede sustraerse a sus ideas y a sus circunstancias, la ideología verdiana cruza toda su obra.

Su patriotismo y su espíritu libertario se trasuntan constantemente en las situaciones dramáticas que encara. En sus obras siempre se atiende al dolor de los perseguidos y discriminados: los judíos, que en *Nabucco* trascienden su propia carnadura hasta llegar a simbolizar a cualquier pueblo perseguido. Los acosados por causa de la injusticia, los Beltenebros, “bellos tenebrosos” –un poco al estilo Robin Hood-, que vemos en *Ernani* e *I Masnadieri*. Los moros, negros y mulatos: Otello, Ulrica, Don Alvaro. El deforme desecho humano: *Rigoletto*. Los gitanos: *Il trovatore*. La prostituta: *La traviata*. Los esclavos: *Aída*. Los viejos y gordos: *Falstaff*. La inocencia violada: Gilda. Y aún el príncipe sumido en la soledad del poder: Boccanegra, Riccardo, Felipe II... Pero además, el tema de la patria anhelada o perdida, que atraviesa toda la obra de Verdi. Y la reiterada apelación a uno de los más nobles sentimientos humanos: la amistad, que Verdi retrata y describe en *Don Carlos*, en *Un ballo in maschera*...

Los coros verdianos son proverbiales. El más famoso, el “Va, pensiero” de *Nabucco*, cada tanto, la penúltima vez en julio de 2001, por el ministro Buttiglioni, es propuesto como Himno Nacional italiano. Con ellos, Verdi incorpora al pueblo como protagonista lírico.

Por otro costado, se ha discutido mucho sobre su religiosidad. Era sin duda antipapista en la encrucijada en que vivió, y su crítica a la Inquisición, explícita en *Don Carlos*, que escandalizó a la emperatriz Eugenia, bellísima pero tonta de capirote, respondía a una clara ubicación de tolerancia y respeto por la dignidad humana.

Pero, como en tantos meridionales, bajo su rechazo por los excesos, los ritos y formalismos, subyacía una fuerte caridad cristiana. Esto también se trasunta en su obra; especialmente en el *Requiem*, sobre el que pesa la estúpida crítica de ser música teatral. ¡Cuándo es uno de los monumentos más arrasadores de la humana creencia en Dios!

El placer mayor de Verdi, siempre un aldeano, era trabajar su tierra, cuidar su jardín, alternar con sus pares, las gentes de la aldea. Modesto y republicano, rechazó un título de marqués, una senaduría y otros múltiples privilegios.

Pero su prestigio inmenso no lo libró de la censura.

Ciertamente, era audaz al punto de estrenar una ópera llamada *La traviata*, “La perdida”, anticipándose un siglo al desenfadado de Sartre (*La putaine respectueuse*). Esa misma audacia lo condujo al intento, entonces inaudito, de situar la escena en su propia época, intento que la censura, su eterna enemiga, inicialmente frustró. La censura que, obtusa y estúpida, le imputó atentar contra la dignidad de la familia, la monarquía divina, las instituciones. La censura que p. ej., impedía representar el magnicidio de un rey, en *Un ballo un maschera*, pero lo aceptaba si se reducía al “gobernador de Boston”. O toleraba el libertinaje del “Duque de Mantua”, si a él se achicaba nada menos que Francisco I de Francia.

La culminación del genio verdiano

Muy cuidadoso de sus libretos, Verdi acosaba, perseguía y abrumaba a sus mediocres pendolistas con exigencias y correcciones. Ciertas escenas, como la final de *Aida*, fueron totalmente redactadas por él.

Lo cierto es que algunos de aquellos libretistas eran holgazanes, otros simplemente volaban bajo y alguno se murió en el momento menos oportuno. Es que Verdi no contó con un escritor que lo mereciera, hasta que dio con Arrigo Boito –su antiguo contestatario--, primero con el *Himno de las Naciones*.

Escrito para la Feria de Londres en 1862, hilvana las canciones patrias de los países participantes. Posee tal vigor, que en 1943, Arturo Toscanini lo reflató, adecuado a las circunstancias de la guerra contra el nazi fascismo, le agregó *La Internacional* y *The Star-spangled Banner*, y lo filmó con un tenor judío, coro, y su orquesta de la NBC. El impacto moral es tan enorme, sobre todo cuando arriba al final, y se pregunta si la bandera de la libertad flamea aún, que su audición, hoy, a sesenta años vista, conserva íntegro su descomunal efecto.

Tras la reconciliación con Boito, vinieron el admirable arreglo del *Simón Boccanegra* y por fin, la culminación de *Otello* y *Falstaff*. Porque cuando se encontraron, y Verdi regresó al prodigioso hontanar de su admirado Shakespeare –su más

cara inspiración-, esa conjunción del gran talento de Boito con el genio de los otros dos, plasmó aquellas dos cúspides del teatro musical: tragedia y comedia.

No fue impermeable Verdi a las novedades de su tiempo, recibió influjo de la “gran ópera”, por lo menos en *Don Carlos* y *Aída*, y fue dejando de lado las “reglas del arte”, en cuanto mecánica y obligada sucesión de preludio, recitativo, aria, caballetta, dúo, terceto, concertante, coro --con fiorituras, adornos, grupettos y agudos de rigor-, para dejar fluir la armonía con naturalidad y sin cortes abruptos.

Ya en el cuarteto de *Rigoletto* había insinuado un conjunto vocal de nuevos acentos, y en *Simón Boccanegra* un discurso más continuo que alcanza su plenitud en *Falstaff*. Sin embargo, tampoco se ata servilmente al “nuevo” gay trinar. En *Otello*, si hay arias -¡lo cual no es ningún pecado!-, nunca interrumpen ni quiebran la unidad musical, porque responden espontáneamente al curso de la acción. Con esto, Verdi, sin dejar de reconocer la mejor tradición peninsular, abrió camino a las formas musicales de la “nuova Scuola”. “Torniamo all’antico --había dicho- e sarà un progresso”.

La juventud de un jefe

El nombre de Verdi es, con justicia, ubicado junto al de Richard Wagner en el Olimpo musical del Ochocientos. Nacido en 1813, el mismo año ambos, Wagner tuvo una juventud disoluta, con arrestos de inconformismo, ingenio, prodigalidad y en suma, pasiones que lo acompañaron toda su vida. Su paso por la Universidad de Leipzig, a partir de 1830, lejos de serenar y enaltecer su espíritu, “apagó todo interés -según él mismo confesaba-, por las cosas del mundo y la inteligencia”.

Participó entonces, activamente, en jornadas procelosas y con las corporaciones de comilitones, quizá alentado por “el abuso de la bebida”, contribuyó al saqueo de ciertos “establecimiento de mala nota”. A su tiempo, en una cervecería de Wurtzburg, junto con algunos desafortunados, apaleó a un

parroquiano. Todos métodos que aparecerán luego, en la política alemana, perversamente planificados.

Sufriría después una severa compulsión por el juego que –salvo una fugaz recaída-, superó de manera súbita y contundente. Tentado por Baco y por Venus, sus relaciones con su primera mujer, plagadas de infidelidades recíprocas, no fueron fáciles. Tampoco su actividad como maestro de coros y director orquestal, pues la estabilidad de los teatros alemanes era siempre azarosa. Algún día estuvo a pique, literalmente, de morir de inanición, pero siempre halló mecenas o al menos acreedores –su eterna pesadilla-, de cuyos reclamos aprendió a huir sistemáticamente. Curioso es que los tuvo, cualquiera fuese su miseria o su prosperidad, pues gastó sin tasa a lo largo de toda su vida.

Fue ingrato constitucionalmente con sus benefactores y vivió rompiendo amistades por divergencias estéticas o por su tendencia a seducir a las mujeres de sus amigos (Wessendonck, von Büllow y muchos más).

En París trabajó en la copia o reducciones a piano de los compositores de moda: estimó a Bellini –llegó a escribir un aria para interpolar en *La straniera* y otra en su admirada *Norma*-, pero sufrió lo indecible mientras debía transcribir, por una paga que le resultaba indispensable, *La Favorita* de Donizetti, cuyo éxito era para él un misterio. Su creciente desprecio por la escuela peninsular lo llevó inclusive a impugnar *Don Giovanni* de Mozart. “El texto italiano –escribió- me hacía parecer la música frívola, fútil y sin vigor”. Asimiló, en cambio, una fuerte influencia de Beethoven, y también de Weber –a quien conoció cuando él era niño-, Mendelssohn, Berlioz.

Wagner escribía sus propios libretos. Se consideraba no sólo músico, sino literato y filósofo. Así fue elaborando una posición ético-estética, y llegó a manifestar en la invitación al estreno de *Tristán* (1865), que no le interesaba si sus obras gustaban o no, sino si eran “capaces de producir un efecto beneficioso sobre la Humanidad”. Pretendía que se lo juzgase integralmente: como músico, que lo fue genial; como escritor, que lo fue mediocre, y como ideólogo, que lo fue deplorable.

Wagner revolucionario

Disgustado con la política de su tiempo y deseoso de fortalecer el nacionalismo germano, en 1849 participó de la gran Revolución.

Esa actuación ha hecho suponer que la vida política de Wagner se divide en dos etapas: el Wagner liberal hasta 1849, el Wagner reaccionario, obsecuente de los reyes, ferozmente antisemita y nacionalista, a partir de allí.

Aunque suele ocurrir que las gentes de avanzada van moderando sus juveniles utopías con el paso de los años, de manera que las ideologías juveniles no se sostienen, se nos ocurre que en muchas actitudes del joven Wagner ya subyacían fermentos del egoísmo, los prejuicios y la crueldad de su madurez.

El modo con que Wagner se aleja de amigos y protectores como Meyerbeer, Berlioz, Mendelsshon, su tendencia a imputarles incorrecciones, celos y bajezas de todo carácter, son síntomas de su propia bajeza moral, que estuvo presente en él desde siempre.

Poco antes del levantamiento nacionalista de 1849, Wagner dirigió, según diría después, un llamado “a los príncipes y a los pueblos alemanes”. La inclusión de los príncipes diluye todo atisbo de conciencia revolucionaria, y la cuarteta resulta poéticamente deplorable –si bien la traducción de Eulogio Guridi puede haberla degradado más:

“La lucha contra el esclavo
emprendamos con ardor.
¿Serás, pueblo, su esclavo?
¡No, tu espada brilla como el sol!”

Por otra parte, la actuación wagneriana en el sitio de Dresde se redujo a asistir, casi como un espectador de teatro, desde lo alto de la “Torre de la Cruz”, a los combates de las barricadas.

Es cierto que entonces trató a Bakunin, que integraba el gobierno provisional y proponía destruir la totalidad de la

civilización y la cultura –con excepción de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. También, que algunos fragmentos del *Holandés errante* contaron con la aprobación del desafortunado anarquista. Y por último, que embarcado en la creación, nunca concretada, de un oratorio sobre *Jesús de Nazareth*, Wagner debió escuchar, maravillado, las sugerencias del energúmeno: “el tenor debía cantar: “¡Matadle!”; el barítono: “¡Colgadle!””, mientras el bajo debía repetir: “¡A la hoguera, a la hoguera!”. Sea como sea, Wagner debió escapar a Zurich y permaneció exiliado por espacio de trece años. Pensó en el suicidio o en el exilio a América del Sur, que idealizaba.

A partir de allí, su tendencia liberal, supuesto que la tuviese, cambió radicalmente. Quizá lo único importante para él fuese su obra. Por lo tanto, se acercó a cualquier poderoso que tuviese a tiro, burgués o príncipe e incluso aceptó una hipotética propuesta del emperador del Brasil --hasta que arribó al rey Luis II de Baviera.

Wagner reaccionario

En consonancia con Fichte y otros ideólogos de su tiempo, Wagner aspiraba a retemplar el espíritu germano y liberarlo de las restricciones que presuntamente lo enturbiaban.

Existe un lamentable opúsculo, *El judaísmo en la música*, que los modernos wagnerianos ocultan a punto de ser hoy prácticamente inaccesible. Wagner lo publicó bajo el seudónimo de “K. Freidedank”, allá por 1850, y con su firma lo reeditó a dos décadas vista. En él, y en otros trabajos concordantes, sostuvo que ningún judío podría escribir música que llegue al corazón, porque se hallaría siempre, cualesquiera fuesen sus méritos personales, inmerso en una cultura degradada hasta la repulsión. El idioma hebreo destruye la literatura de los autores semitas, así como la grotesca música de sinagoga, el oído artístico. La solución sólo podría sobrevenir por el holocausto. La redención de Ashavero es su destrucción.

Una breve selección textual nos dará idea de la magnitud del despropósito; a saber:

<<Como en estas páginas vamos a buscar el motivo de la aversión popular que se manifiesta, aún en nuestros días, hacia el elemento judío, únicamente en lo que respecta al arte y sobre todo a la música, no examinaremos este fenómeno en el campo de la religión y de la política. (...) Debemos explicarnos la repulsión involuntaria que nos provoca la persona y la manera de ser de los judíos, a fin de justificar esta aversión instintiva que, lo sabemos claramente, es más fuerte y más poderosa. (...) No necesitamos dar la prueba de que el arte moderno se ha judaizado; el hecho salta a la vista. Tendríamos que remontarnos demasiado alto si quisiéramos encontrar las pruebas en la historia de nuestro arte. Pero, si bien comprendemos que lo más urgente es emanciparnos de la opresión judía, debemos reconocer que la cosa más importante es estimar nuestras fuerzas en vista de esta lucha en pro de la liberación. (...) El judío que, como es sabido, tiene su Dios muy particular, nos sorprende primero, en la vida ordinaria, por su aspecto exterior. (...) El judío habla la lengua de la nación en la que vive, y en la que vivieron varias generaciones anteriores a él, pero la habla siempre como un extranjero. (...) Lo que nos repugna particularmente es la expresión física del acento judío. (...) Si su lenguaje impide casi completamente al judío expresar sus sentimientos y sus ideas por medio del discurso, con más razón una manifestación semejante le resultaría imposible por el canto. (...) Todo lo que nos disponía en su exterior físico y en su lenguaje, lograría que al cantar saliéramos huyendo, si no fuera que la bufonería de este fenómeno nos retendría. (...) La facultad de concepción concreta de los judíos no les ha permitido nunca ver surgir entre ellos a artistas plásticos. (...) El judío jamás poseyó un arte propio. (...) Para el compositor judío la celebración musical del culto de Jehová constituye la única expresión musical de su pueblo. (...) ¿Quién no tuvo la ocasión de convencerse de lo absurdo y grotesco del canto religioso en una sinagoga? ¿Quién no fue embargado por la impresión más repugnante, mezclada con horror ridículo, al escuchar esos zumbidos y gorgoritos, ese piar, esos farfulleos, que confunden el sentido y el espíritu? (...) El resultado de las pretensiones artísticas de los judíos tendrá necesariamente un carácter de frialdad y de indiferencia llegando hasta lo ridículo y trivial. (...)

Félix Mendelssohn Bartholdy nos mostró que un judío puede estar dotado del talento específico más hermoso, poseer la educación más perfecta y más amplia, la ambición más elevada y más delicada, sin poder jamás, por medio de todas esas dotes, obtener ni una sola vez que nuestro corazón y nuestra alma se vieran embargados por esa impresión incomparable que esperamos del arte. (...) Un compositor judío contemporáneo, universalmente conocido (Meyerbeer...), nos revela los caracteres del judaísmo en el campo de la música al dejarnos una impresión de frialdad y de verdadero ridículo. (...) Los judíos no habían tenido nunca un poeta verdadero. Ahora debemos hablar de Henrich Heine. (...) Sin tregua fue empujado por el demonio implacable de la negación y renegó de todo lo que le pareció deber renegar. (...) Fue la conciencia del judaísmo, como el judaísmo es la mala conciencia de nuestra civilización moderna. (...) Tomen parte sin prevención en esta obra de redención en donde la destrucción regenera, y entonces estaremos unidos y seremos semejantes. (...) Pero tengan en cuenta que existe un solo medio de conjurar la maldición que pesa sobre ustedes: la redención de Ashaverus: el Holocausto.>>

Esta ideología cruza la mayor parte de la obra wagneriana, particularmente la *Tetralogía*: hay dioses, hermosos héroes redentores, vírgenes guerreras y una raza inferior, insidiosa y subterránea, que ha usurpado el oro del mundo. Los sentimientos se revelan bebiendo filtros mágicos. Para salvarse, Siegmund deberá encontrar una espada, y Sigfrido forjarla. En el holocausto final, fuego y agua cumplirán su misión purificadora.

Wagner ilustra gloriosamente, es cierto, la pasión amorosa, en *Tristán*, su obra menos “política”. Pero jamás presenta, en pasaje alguno, la amistad, tan cara a Verdi. La sumisión perruna de Kurvenald hacia Tristán, es obsecuencia, no afecto paritario. Y sorprendentemente en la última ópera, *Parsifal*, Wagner exalta la castidad, una castidad un tanto gratuita e inexplicable, una castidad que él jamás practicó, ni siquiera en ese momento, ¡cuando engañaba a Cósima con Julia –Kundry, la hija de Teophile Gautier!

Ideologías paralelas; las que no se tocan (ni en el infinito)

De cualquier manera, la ideología wagneriana ejerció nefasta influencia en Alemania. Es exacto que quería la unidad alemana, como Verdi la italiana. Eran las asignaturas pendientes, las dos naciones que no pudieron organizarse en Estado, en el siglo XVI –como sí lo hicieron España, Inglaterra y Francia-, y sufrieron por eso. Pero las bases ideológicas de uno eran muy diferentes a las del otro.

Por cierto que, existían mucho antijudaísmo en Europa en el siglo XIX, como lo hubo antes y lo hay todavía. Pero ya Shakespeare había perdonado la vida a Shylock en *El Mercader de Venecia*, y aunque en la corte isabelina un judío, enfrentado a un par de piadosos caballeros –y una dama--, no podía quedar vencedor, le había hecho decir: “¿Es que a un judío no lo curan los mismos remedios, no lo calienta el mismo estío y no lo enfría el mismo invierno, que a un cristiano?”.

Y aún la España de Felipe II, que quemaba a los hebreos no conversos, perdonaba a los conversos; ¡admitía una redención posible!

Wagner introduce, en cambio, un giro sombrío y luctuoso en la “cuestión judía”: no hay redención, salvo el Holocausto. Para él, no se trata ya de un tema religioso. Para él, existe un determinismo biológico irrecusable. El judío es irredimible por naturaleza, aunque se convierta, aunque se castre –clave de la circuncisión--, como Klingsor en *Parsifal*, para ser virtuoso; no logrará engañarnos, será expulsado. O mejor, exterminado. Pues el judío encuentra “pretexto para arrogarse el derecho a introducirse en nuestra vida artística”, con su “habitual desasosiego”. Está artísticamente castrado, pero además perturba a quien no lo está.

No parece, por tanto, que Wagner fuera sólo un exacerbado nacionalista, luego utilizado abusivamente por Hitler para ilustrar sus delirios. No. Wagner fue un *nazi* “avant-la-lettre”, fue un inspirador y un original impulsor de la peor idea. Con Heinrich von Treitschke creó el “pangermanismo” y el “norarianismo”.

No en vano, él que perdió tantos buenos amigos, lo fue íntimo del conde de Gobineau que a fines de 1871 pasó un mes en su casa, donde según encomiásticamente Guridi recuerda, lograron “honda afinidad intelectual e ideológica... acabaron por sentirse completamente identificados (y)... la grandeza de los arios constituía su tema predilecto”.

Joseph Arthur Gobineau, racista famoso, autor de *Essai sur l'inegalité des races humaines* (1853-55), fue el maestro de Houston Stewart Chamberlain, un inglés que vivió en Alemania y publicó en 1899, en alemán, *Fundamentos del siglo XIX*. Era el “antropólogo del Kaiser”. Para él, la vida consistía en una lucha “a muerte” entre razas, lucha donde prevalecerán los teutones, altos, claros, dolicocefalos; a ellos pertenecen todos los hombres de genio, incluso Jesús. Chamberlain se casó en 1908 con Eva Wagner, hija de Richard y de Cósima Liszt. Eva, mucho más joven, lo aceptó pues era “amigo de mamá”, y resultó más enfermera que esposa. Hitler los visitó en 1923. Toda ésta es una historia coherente.

Sobre Verdi, ¡un italiano!, Wagner callaba desdeñosamente. En cambio, mientras en casa de Verdi, su esposa y amigos celebraban el fracaso de *Tannhäuser* en París (1845), el gran *italiano* los llamó al orden, y vaticinó: “pronto los franceses jurarán por Wagner”. Eran contracaras en las monedas del arte, la conducta y el pensamiento. Paralelas que no se tocan.

En Argentina, el nombre de Verdi fue alzado, aún en vida de éste, por los inmigrantes nostálgicos, a lo largo del país. En cada chacra estaba su retrato, en cada pueblo, su club, su centro, su salón, que portaba el nombre ilustre. Así, p. ej., en Cañada de Gómez, en Carlos Casares, en Montevideo, con su gran Instituto Verdi, de 1890. Y la Sociedad Cosmopolita, Filarmónica y de Socorros mutuos “José Verdi” de La Boca, obtuvo en 1884 una carta gratulatoria del maestro, aunque no una “composición o marcha” propia, que sus autoridades osaron solicitar “de la sublime mente vuestra”,... en un alarde de desubicación absoluta.

En suma, Verdi y Wagner fueron, en lo artístico, dos genios auténticos. Genios, palabra devastada y devaluada por el abuso, pero que a ellos les cuadra. Ideológica y personalmente,

eran antípodas. Y al término de su existencia, sendas construcciones edilicias, literalmente obras de ingeniería, revelan caracteres bien opuestos.

Wagner edificó, en Bayreuth, con dinero ajeno, el teatro-templo de su culto. El mismo puso la piedra fundamental, acompañado por Nietzsche. Y lo rodeó de connotaciones rituales, casi religiosas: p. ej., no aplaudir, pues en la iglesia no se aplaudía... Allí está enterrado.

Verdi, con dinero propio, modestamente y en silencio, edificó una Casa de Reposo, un hogar para cantantes caídos en la mala, que allí encuentran, hoy todavía, refugio y despena. Allí está enterrado.

La larga vida del maestro italiano es un modelo integral. Fue una gran personalidad, sin fallas morales, sin infamias personales ni incoherencias políticas.

Por todo ello, tiene asegurado un alto puesto en el corazón de los hombres, pues como D'Annunzio dijo: "lloró y oró por todos". Si en la obra de arte nos reconocemos, gozamos, sufrimos, evocamos nuestras propias pasiones, ese autor y esa obra pertenecen al género humano.

Breve bibliografía

-Barenboim, Daniel: *Las relaciones judeo-alemanas y la fuerza de la música*, en "Kulturchronik", Nº 2, Goethe Institut, Bonn, 2001.

-Fischer, Alfred: *Music and Racist Medium: Jewish Body and Jewish Language in Wagner*; conferencia leída en la Universidad de Londres y en la Queen's University, Belfast.

-Fischer-Dieskau, Dietrich: *Wagner et Nietzsche*, tr. Lucie Touzin-Bauer et Chantal Gaulin, Ed. Van de Velde, París, 1979.

-Graf, Max: *Le cas Nietzsche-Wagner*, Postface de François Dachet, Ed. EPEL, París, 1999.

-Katz, Jacobo: *From prejudice to Destruction. Anti-Semitism, 1700-1933*, Harvard University Press, Cambridge-London.

-Osborn, Charles: *Verdi*, Salvat, Barcelona, 1985.

-Scholz, Dieter David: *Richard Wagners Antisemitismus*, Parthao, Berlin, 2000. Silvia Heyman tradujo, *ad hoc* y gentilmente, un capítulo.

-Taylor, Deems: *El monstruo*, en “Clásica”, Buenos Aires, octubre, 1991.

-*Verdi par Verdi*, textes choisis, traduits et présentés par Gerard Gefen, L'Archipel, París, 2001.

-Wagner, Nike: *Les Wagner. Une histoire de famille*, Gallimard, París, 2000.

- Wagner, Richard: *El judaísmo en la música*, Ed. Raíces.

-Wagner, Richard: *Mi vida*, traducción y apéndice de Eulogio Guridi, Janés, Barcelona 1952.