

# APUNTE SOBRE TRISTAN E ISOLDA DE WAGNER

A PROPOSITO DEL CENTENARIO DE SU FINIQUITACION

por

*Carlos Botto*

Durante la gestación de *Tristán e Isolda*, Wagner se vio envuelto en un conflicto sentimental —uno de los tantos del maestro— este, de suma importancia dado la gran influencia ejercida por Matilde Wesendonck la coparticipante, en el estado de ánimo del músico, precisamente cuando la colosal obra se encontraba en plena conformación. Las relaciones con el matrimonio Wesendonck las inició Wagner en Zurich, luego de ser presentados por amigos comunes. Wagner desde un principio estableció la conveniencia de esta amistad al descubrir la posición social y económica de la pareja, factores que siempre tuvo muy presente al seleccionar sus amistades. El contacto de Wagner con los Wesendonck tuvo continuidad a partir de 1857, cuando ellos le ofrecieron al “ídolo” una casa en las inmediaciones de su magnífica residencia situada a corta distancia de Zurich; en esta época Wagner aún sufría de las persecuciones que por política no le permitían entrar a algunas regiones de Alemania.

En su autobiografía, Wagner justifica sus relaciones con Matilde, como siempre justifica todas sus actitudes y reprocha los celos de Minna, su esposa, quien según él, nunca supo comprenderle (¿Existió en realidad alguien que verdaderamente le comprendiera?). Wagner poseyó un desarrollado sentido de persuasión; en el momento de la crisis entre ambas mujeres, con la participación segura del marido engañado, supo el músico arreglárselas para conformar —muy a regañadientes— a “los damnificados”. La amistad con Otto Wesendonck, trizada desde ese momento se mantuvo no obstante a través de un largo período posterior. Fue este el ambiente que acunó a *Tristán e Isolda*, ambiente pasional y turbulento, propio al temperamento de la obra.

Pero la idea de escribir un poema sobre la leyenda medieval floreció en la mente del músico mucho antes del desarrollo de los acontecimientos antes citados. En 1854, encontrándose Wagner en Dresde, enfrascado en los pensamientos filosóficos de Schopenhauer e inquieto por lo precario de su estabilidad económica (preocupación de siempre) sur-

gió el proyecto, sugerido por un poema dramático homónimo presentado por su amigo Karl Ritter. Dice el mismo Wagner, que en ese tiempo llevaba una vida ociosa —aunque seguía componiendo “La Walkyria”— pero el entusiasmo despertado por la sugestión del amigo le movió al deseo vehemente de escribir el poema. Planeó súbitamente el esquema de los tres actos, esquema no definitivo, puesto que en aquel introducía en cierto momento al personaje de Parsifal y elementos místico-dramáticos de lo que sería años más tarde su última creación. A fines de 1856 concluyó el poema.

De las innumerables versiones existentes de la leyenda de *Tristán e Isolda*, Wagner extrajo la esencia, abocándola precisamente al carácter de los personajes; eliminó lo anecdótico, encauzando al drama hacia el nudo que la predestinación ata en rededor de los amantes. Desnuda la trama de acontecimientos superfluos, muy recalcados en las versiones legendarias —como serían las andanzas y aventuras del caballero Tristán guerrero, músico-poeta, y amador de pareja talla, o la aparición de dos Isoldas, una, la amante que le acompaña a la muerte, y otra la recelosa esposa— emerge así como una nueva leyenda, más rica en fuerza espiritual, más concentrada y casi más heroica, esta de Wagner. A pesar de todo lo mágico no eliminado, por lo humano escurrido en el transcurso del drama, logra este convencer, y los problemas de sus personajes resultan siempre actuales. Tristán e Isolda —según se ha dicho en tantas crónicas—, no son sólo víctimas de filtros o hechizos, la inclinación y atracción de ambos para conformar la unidad perfecta, se anuncia antes del efecto hecho por el brebaje. En su ira del primer acto, Isolda presiente el trueque de odio en amor; también Tristán prevé semejante atracción, pocos momentos antes del primer encuentro, en ese mismo acto. Hay gestos de humanidad sin límites en las actitudes del Rey Marke: sublime en el dolor, al descubrir el engaño, durante la tercera escena del acto segundo y en el perdón, al finalizar el drama (Quizás Wagner ¿hubiera deseado una reacción semejante por parte de Otto Wesendonck? ¿Probablemente lo logró?). Así y a pesar de los complejos que parecen motivar al drama y de los medios ficticios utilizados para unificarlo, *Tristán e Isolda* es el drama humano de siempre, es la tragedia de lo imposible viva y eterna del ser humano a través del tiempo, cuando la pasión envuelve a la realidad eliminando toda posición objetiva.

No bien terminaba Wagner su poema, cuando un diplomático brasileño le propuso montar sus óperas en Río de Janeiro, vertidas al italiano; pensó entonces Wagner en las posibilidades del nuevo libreto; pro-

yectó con él hacer una "ópera italiana" y con ella incrementar el repertorio para el Nuevo Mundo, Además, el éxito de sus obras hasta entonces había sido relativo, puesto que no todos los centros europeos aceptaban montar obras que como las suyas exigían grandes aparatos escénicos y no lograban efectos inmediatos en el público. Pensó que *Tristán e Isolda* sería la llave que le abriría todas esas puertas semientornadas a su arte y se propuso escribir una obra *fácil* en todo el sentido de la palabra. Entusiasmado con la idea, abandonó la concepción de Sigfredo y se lanzó a la creación del "proyecto italiano".

Nada de aquello se concretó. Wagner no volvió a tener noticias del diplomático brasileño y a medida del desarrollo creativo de la nueva obra fue viendo la imposibilidad de traicionar su propio temperamento. Los móviles de interés que motivaran al nuevo drama desaparecieron, y lo que él pensó como "descanso" entre la creación de las jornadas de la "Tetralogía", se transformó en la obra colosal que sacudió violentamente las bases del drama musical y la tradición sonora europea. Wagner, en principio no presintió la magnitud de esta creación.

Concluyó la música para el primer acto en octubre de 1857. Vendió el libreto al editor Haertel. Aun entonces Wagner insistía en que *Tristán* sería una ópera *fácil*. Orquestó el Predulio del acto primero y lo envió también al editor. Seguramente Haertel temió, por esa "muestra", lo que sería el resto y luego de mucha discusión y regateo pagó con suma ínfima el envío.

A pesar de la amistad con los Wesendonck y del entusiasmo despertado por el nuevo drama, Wagner sufre entonces de inquietud y desolación. Le molesta todo cuanto le rodea, menos la compañía de Matilde, quien según él es la única persona que le comprende; decide partir. Un mes en París y regresa, con fuerzas y sano de depresiones. Sucede esto, a comienzos de 1858. Tres meses más tarde y mientras concluye la orquestación del primer acto, Minna intercepta furtivas correspondencias entre Matilde y Wagner . . . Los Wesendonck parten a Italia.

La planificación del segundo acto se vio interrumpida por una serie de sucesos que impidieron la concentración exigida. La situación con Minna era insostenible; el regreso de los Wesendonck de Italia, poco tiempo más tarde, hizo recrudecer la crisis anterior, fomentada aún más por la intervención de terceros, al punto de impulsar a Wagner al abandono de todo. Decidió partir a Venecia, dejando "el Asilo" proporcionado por los Wesendonck el año anterior. En agosto llegó a Venecia con el firme propósito de aislarse y con ello proporcionarse la tranquilidad ne-

cesaria para concluir su obra. Durante siete meses Wagner trabajó el segundo acto, no como él deseaba. Males físicos y estados depresivos le abrumaron despiadadamente. No encontró entonces en Venecia ese encanto y paz que gozaría en el lugar, durante los últimos años de su vida, y aún antes, cuando con los mismos Wesendonck permanecería allí pocos años antes del estreno de *Tristán*. Abrumado por la soledad, decide salir de Venecia; recorre Italia, para instalarse luego en Lucerna, donde a duras penas logró trabajar con cierta continuidad. Pasó un dolido período entre abril y junio de 1859 y junto con la llegada del verano, reaccionó física y espiritualmente, recobrando ánimos. Prosiguió entonces con el tercer acto de *Tristán*. Se atrevió a visitar a los Wesendonck, residentes siempre en las inmediaciones de Zurich; pero Wagner confiesa sufrir con esas entrevistas la sensación de "sueño de un sueño". Sin embargo ese sueño volvió a tener realidad no poco tiempo después.

Al concluir el tercer acto, viene a tomar en cuenta el real significado y posición de *Tristán e Isolda*. Nada más acertado que intercalar aquí las propias palabras del maestro, comentando este punto:

*"Me di cuenta entonces —dice— de que las primeras partes contenían la música más extraña y más osada que jamás haya producido. ¡Y la había compuesto con el propósito de escribir una obra de fácil representación! Mientras trabajaba en la gran escena de Tristán, me preguntaba involuntariamente si no cometía una locura al ofrecer semejante producción a un editor y destinarla al teatro. Y, sin embargo, pese a que sufría por ello lo indecible, no hubiera sacrificado ni uno solo de sus doloridos acentos."*

Finalizaba el mes de agosto de 1859, cuando ensimismado por el encanto del paisaje de Lucerna y del aislamiento por el mismo buscado, puso fin a su drama máximo. En ese momento se cumplía una etapa del estilo wagneriano y un estrato en la evolución de la música europea.

El estreno de *Tristán e Isolda* debió esperar casi seis años después de su finiquitación. Fracasaron innumerables proyectos de presentaciones en diversos lugares, hasta que el Teatro de la Corte de Munich, el día 10 de junio de 1865, realizó la primera presentación integral. Entre finiquitación y estreno del *Tristán* se decidieron varios aspectos vitales para Wagner. La amistad con los Wesendonck pareció en algunos momentos volver a estrecharse; producto de ello parece ser la creación de los cinco cantos, que tiempo antes del estreno y finiquitación del *Tristán* dio a conocer a Wagner, inspirado en versos de Matilde, dos de los cuales, están concebidos como estudios para el drama que comentamos. También en-

tonces conoció más íntimamente a los von Bülow, cuya amistad se remonta a la época de la gran crisis con Matilde. Hans von Bülow dirigió la orquesta durante el estreno de *Tristán e Isolda*, mientras Wagner y Cósima Liszt, esposa del primero, asistían al espectáculo, llevando ya el germen de la pasión que poco tiempo después les uniría definitivamente.

Nada nuevo agregaría a cuanto se ha dicho sobre las colosales proporciones de la posición titanesca de *Tristán e Isolda*, o de las debilidades de éste como drama teatral. Quiero sí dar mi opinión, acorde con aquellos que dicen encontrar en la obra wagneriana, más bien una sinfonía dramática para ser oída que un drama para ser visto (Me parece posible extender esta opinión a casi la totalidad de la producción de Wagner). La acción prácticamente inexistente en *Tristán e Isolda* se subraya en el escenario con la actitud estática impuesta a los personajes. Pero sí, que hay acción en la orquesta. Esta surge de la música misma; nada mejor entonces que eliminar lo superfluo y así dejar libertad a la imaginación ante el estímulo de un mundo sonoro rico en imágenes y sugerencias.

Quiero destacar además, los momentos que creo sean los más interesantes de este drama musical. Son tres símiles, que logran hacer detenerse al comentarista, y con ello destacar la maestría de esta creación sublime y que además sirven en parte, para mantener la opinión anteriormente enunciada. Dice mucho más la música que toda actuación perfecta posible, en la entrada de Tristán al compartimento de Isolda en el primer acto. La incertidumbre y el temor creados por la necesidad del encuentro, el anhelo casi morboso de Isolda en su altivez pronta a derrumbarse, y la actitud resignada de Tristán está ya dicha por la música en un intervalo valiosísimo durante el cual los personajes permanecen enmudecidos. Sucede otro tanto durante la voluptuosa espera de Isolda en la primera escena del segundo acto y en seguida en la explosión de júbilo al encontrarse ambos amantes; y por último, mientras Tristán yace en agonía frenética a comienzos del tercer acto. Estos mismos ejemplos servirían para demostrar la genialidad de Wagner al proporcionar fuerzas diversas al drama, a través del conocimiento de los estados anímicos de sus personajes y la versión sonora que hace de ellos. Estos tres momentos, que he expuesto, símiles en cuanto a lo externo y que bien pudieron provocar una realización errada, por repetición o monotonía, se salvan de todo escollo de manera casi milagrosa. En cada uno Wagner produce tensiones diversas y renovados intereses. En el primero todo se resuelve con el efecto del filtro, para proporcionar un estado de incerti-

dumbre y esperanza a la vez. En el segundo, conforma un peldaño de conducción hacia el clímax agobiante de la escena de amor y en el tercero se resuelve en las lamentaciones de Isolda. La fusión de música y drama en estos momentos es perfecta, como lo es también la transformación del significado dramático de ciertos motivos. Tomo como ejemplo el mismo motivo base del clímax de la escena de amor, cuando amor y muerte están unidos por la pasión, tan bien acondicionado en esa proyección del amor hacia la muerte, en el más allá anhelado por los amantes, como en el momento final del drama, cuando la muerte es meta amarga de Isolda sola, ante lo inevitable. Primero expresa el sentido eufórico de la muerte, de esa muerte no temida, porque es el traspaso hacia la felicidad, y luego refleja la resignación sin exaltación: la conformidad...

A los diversos efectos producidos por estos momentos se suma el de los preludios que preceden cada acto. Cada uno es un antecedente dramático que prepara con fuerte hipnosis al oyente, obligándolo a sumergirse en el ambiente del drama en sí. Ante estas cúspides de sensibilidad y hondura, lo estático de la acción y su prolongación a veces inquietante, desaparecen y, si una audición continua de Tristán propone fatigas, al llegarse a conclusiones finales, quedan retenidos solo los grandes momentos de esta obra de arte. Como siempre, perdura lo valedero. La importancia del lenguaje musical empleado por Wagner en ella no es materia de discusión, puesto que el tiempo ha fijado su trascendental influencia en la música que le sucedió de manera inmediata o algo posteriormente; todas desprendidas del revolucionario impacto producido por el contenido de sus páginas.

Cuando se medita sobre la comúnmente criticable participación de Wagner ante la sociedad que le rodeó y frente a eso se miden las proporciones de su creación —y en este momento sólo pienso en *Tristán e Isolda* y la época en que fue concebida— recuerdo una consideración de Deems Taylor, que agrego para finalizar:

*“Al escuchar la música de Wagner —dice el musicólogo norteamericano— no pensamos en perdonarlo por lo que haya o no haya sido. No se trata de perdonar. Lo que enmudece de asombro es que su cerebro y su cuerpo no estallaran bajo la presión del demonio de energía creadora que lo poseía, luchando con él, desgarrándole, destrozándole para que escribiera la música que llevaba en sí. ¿No es milagroso que lo que él hizo en el espacio de su existencia haya podido ser hecho, aún por un genio? ¿Sorprende entonces, que le faltara tiempo para ser un ser humano?”*