

LA LLAMADA “OBRA DE ARTE TOTAL” DE WAGNER Y SU ASCESIS OCULTA

WAGNER’S SO-CALLED “TOTAL WORK OF ART” AND ITS HIDDEN ASCETICISM

Miguel Salmerón
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: *En las exposiciones académicas de la estética de Richard Wagner se suele mencionar su noción de obra de arte total. Es usual que ésta se explique afirmando que Wagner buscaba en la ópera una fusión de las diversas bellas artes entre sí y de éstas con los oficios, propugnando un conglomerado de poesía, música, danza y escenografía donde habría lugar para la pintura, escultura, carpintería, artes textiles, etc. Desde este punto de vista, bastante peregrino, muchas puestas en escena del opus wagneriano han buscado la espectacularidad y de un tiempo a esta parte, incluso lo multimedia. Si atendemos a los textos de Wagner, fundamentalmente los que escribió en Zürich, puede verse que el proyecto estético wagneriano es más ascético y reductivo que propiciador de la grandilocuencia. Algo que queda de manifiesto en el énfasis que hace de la sobria forma de la tragedia en Esquilo y de la importancia que en los libretos de sus dramas musicales cobra la ἀναγνώρισις (anagnórisis). Este ascetismo wagneriano fue respetado escenográficamente por el suizo Adolphe Appia y por el nieto del compositor, Siegfried Wagner tras la reanudación de los festivales de Bayreuth en 1951. En el plano filosófico son defensores de esta propuesta estética pensadores de reciente nombradía como Badiou y Žižek.*

Palabras clave: *Obra de arte total, fusión de las artes, ascesis, anagnórisis, drama musical.*

Abstract: *In academic explanations of Richard Wagner's aesthetics his idea of total work of art is often mentioned. It is usually explained by saying that, in opera, Wagner was looking for a fusion of the several fine arts among themselves and with crafts, advocating for a conglomerate of poetry, music, dance and scenography, where there would be room for painting, sculpture, woodwork, textile arts, etc. From this point of view, pretty senseless, many stagings of Wagner's opus searched for the spectacle and currently even multimedia. If we look at Wagner's texts, mainly at those written in Zürich, one can see that the Wagnerian aesthetic project is more ascetic and reductive than facilitator of bombast. Something that is reflected in his emphasis on the sober form of tragedy in Aeschylus and in the importance that the ἀναγνώρισις (anagnórisis) has in the scripts of his musical dramas. This Wagnerian asceticism was respected on the stage by the Swiss Adolphe Appia and the composer's grandson, Siegfried Wagner, after the resumption of the Bayreuth Festival in 1951. On a philosophical level thinkers such as Badiou and Žižek are proponents of this aesthetic proposal.*

Keywords: *total work of art, fusion of the arts, asceticism, anagnórisis, musical drama.*

Qué habitual es la asociación de las óperas (y los dramas musicales) de Richard Wagner al término *Gesamtkunstwerk* ("obra de arte total"). Al definir así la obra del *Dichter-Komponist* ("compositor-poeta"), se intenta recalcar su seguimiento obsesivo de todos los aspectos de sus montajes, su gusto por la espectacularidad, su apuesta por la fusión de las artes y su contribución a la innovación escénica. Otro de los motivos de esta caracterización estriba en la orientación estético política que Wagner quiso imprimirle a su obra, muy especialmente en la etapa de su vida que discurrió en torno a su presencia en las barricadas de Dresde en 1849 y a la primera época de su exilio en Zürich. Entonces Wagner escribió *El arte y la revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851), donde en todo momento el autor conecta arte y política, valorando el "drama musical" (su alternativa a la ópera y sustitutorio de ésta) como catalizador de una profunda transformación de las relaciones sociales y de la organización política imperantes.

La intención de este texto es esclarecedora. Y también, ¿por qué no?, defensora de Wagner. Éste ha sido acusado de reaccionarismo político y devaluado como artista por considerarlo histriónicamente volcado a lo espectacular. ¿Son consistentes ambas acusaciones?

1. NI NACIONALISTA CONSERVADOR, NI PROTONAZI

Abordaremos primero la dimensión política de la cuestión. Richard Wagner suele ser valorado como un rancio conservador que retoma los mitos nórdicos poniéndolos al servicio de una ideología nacionalista. En este sentido, el compendio de su propósito sería el *Anillo* con sus diversos lugares, objetos y personajes. El Walhall (residencia de los dioses y de los guerreros caídos en batalla), Yggdrasil (el fresno de la vida), los dioses (Wotan, Fricka, Donner, Freia, etc.), las valkirias (Brünnhilde, Waltraute, Gerhilde, etc.), los gigantes (Fafner y Fasolt), los nibelungos (Alberich, Mime y sus congéneres) parecen configurar un paisaje en el que se quieren restaurar los tradicionales valores germánicos de la reciedumbre y el espíritu guerrero. Sin embargo no debemos olvidar algo, la Tetralogía del *Anillo* es la historia de la búsqueda de un final, y ese final es el de los dioses¹. Por lo tanto, cabría preguntarse si eso desmarca a Wagner de la orientación nacionalista que se le atribuye. Si Wagner retoma a los dioses germánicos es para acabar para siempre con ellos, para constituir un mundo en el que los dioses no sean necesarios porque han sido sustituidos por el amor, o más exactamente, porque el amor entre los hombres ha hecho ociosa la existencia de los dioses. Efectivamente, si seguimos la trayectoria de Wotan en el *Anillo*, veremos cómo el dios supremo está llevando a cabo progresivamente su suicidio, un auténtico “autodeicidio”.

*Fahre denn hin/ herrische Pracht,/göttlichen Prunkes/ prahlende Schmach!!
Zusammen breche,/ was ich gebaut!! Auf geb'ich mein Werk;/ nur Eines will ich
noch:/ das Ende- das Ende! (Adiós, pues,/ sensorial esplendor,/ jactanciosa
infamia/ de la divina pompa! / ¿Desplómese/ lo que he construido! / Abando
no mi obra;/ solo una cosa quiero aún: ¡el fin...!/ el fin...!)².*

Este proceso tiene lugar al principio enmascarado por acciones que parecen ir en sentido contrario (erección del Walhall, codicia del Anillo y ejercicio de su autoridad). Luego Wotan se ve inmerso en la encrucijada entre ley y emoción (preferencia por Siegmund, deseo de salvarlo captado por Brünnhilde, muerte de Siegmund a instancias de la exigencia de Fricka de que cumpla la ley y castigo a Brünnhilde). Finalmente Wotan se transforma en el *Wanderer* (el “caminante” que deja que Siegfried y Brünnhilde se enamoren que caigan en el vórtice de las intrigas de la corte Gibichunga y que todo lo que va ocurriendo dé lugar a la quema del Walhall, la vuelta del anillo al Rin convertido en oro fundido y el final de los dioses). De hecho podría entenderse la trayectoria de Wotan como la renuncia progresiva a ser Dios, materializada en cuatro renunciaciones parciales o etapas de ésta: renuncia al Anillo para que Freia no sea usurpada por los gigantes, renuncia a un castigo total a Brünnhilde, renuncia a interferir en las acciones de Siegfried y renuncia al Walhall y a ser

¹ Cf. Philip KITCHER/ Robert SCHACHT, *Finding an Ending. Reflections on Wagner's Ring*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 49.

² Richard WAGNER, *El Anillo del Nibelungo* (ed.bilingüe de Ángel-Fernando Mayo), Madrid, Turner, 2003, p. 139.

Dios³. No hay que olvidar que el libreto del *Anillo* se empezó a escribir alrededor de 1848 cuando Wagner sentía unos profundos deseos de abandonar su trabajo en la corte de Dresde como *Kapellmeister* (“maestro de capilla”) y buscar para su arte condiciones de libertad y democracia que le cercenaba el mundo tardo-feudal en que vivía. Estos deseos fueron intensos hasta el punto de que en 1849 se unió a la revolución desde las mismas barricadas, lo que dio lugar a su exilio a Suiza. En el *Anillo* están presentes los principios feuerbachianos por los que Dios es una creación proyectiva del individuo humano⁴. Éste en lugar de asumir el potencial que tiene la propia humanidad en lo global y lo intergeneracional, crea un ente ficticio, Dios, con perfección, bondad e inteligencia ilimitadas. Algo que en realidad son cualidades de la humanidad si es capaz de ser consciente de sus cualidades y hacerlas efectivas. No hay que olvidar que Wagner dedicó el libreto del *Anillo* a Ludwig Feuerbach. A su vez el músico por aquella época escribió un opúsculo, “La revolución”, en el que mencionaba literalmente “al hombre devenido Dios”⁵. Igualmente el primer final del *Anillo*, llamado “final Feuerbach”, acaba con unas palabras de Brünnhilde en que se proclama que la dicha no está en las riquezas, ni en el oro, ni en los engañosos lazos: “ni en la dura ley de las hipócritas costumbres: la felicidad en la alegría y en el llanto sólo la procura el amor”⁶. Lejos, pues, está Wagner de un tratamiento ensalzador de la mitología germánica en claves conservadoras. Wagner se apoya en ese mundo de dioses, gigantes, hombres y alfes negros (o nibelungos) con dos intenciones: estilización artística, y expresión del ateísmo humanista que sustentaba en su primera madurez.

Y ahora la segunda cuestión política: ¿es Wagner equivalente a nazismo? Está claro que no puede serlo si entre la muerte de Richard Wagner y la *Machtergreifung* (“toma del poder”) de Hitler distan cincuenta años. No se puede negar sin embargo una connivencia notable de la familia de Wagner con el *Führer*, como puede distinguirse en una foto en que dos hijas de Siegfried, Verena y Friedelind, van del brazo de Hitler por los jardines de la Festspielhaus (“sede del Festival”, nombre que recibe el Teatro de Bayreuth). Y sin duda esta no es la única fotografía reveladora de la confluencia temporal entre wagnerismo (que no Wagner) y nazismo. Efectivamente, el apoyo del dictador al wagnerismo fue considerable. Como señala en carta a Siegfried Wagner de 5 de mayo de 1924 para él Wagner era la “espada espiritual con la que hoy combatimos”⁷. La política cultural en Alemania estuvo financiada estatalmente por el régimen nazi incluso durante la Segunda Guerra Mundial, algo

³ Cf. Miguel SALMERÓN, “Wagner y la filosofía. Wagner como filosofía”, en *Bajopalabra*, Época II, 7 (2012), 137-138.

⁴ Martín GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Su vida. Su obra. Su siglo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 171.

⁵ Richard WAGNER, “La revolución”, en *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975, p. 117.

⁶ Richard WAGNER, *El Anillo del Nibelungo*, Buenos Aires, Ricordi Americana, Tomo II, p. 205.

⁷ Ramón BAU, “Wagner y el nacionalsocialismo” en *Wagneriana*, 1977, cit. sg. Eduardo PÉREZ MASEDA, *Música como idea. Música como destino: Wagner-Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 153.

que no ocurrió en el resto de los países contendientes que aplicaron desde el inicio el principio de *guerra total*, tal y como nos recuerda Frederic Spotts, para quien el peligro de Hitler no estuvo en su desapego de la estética, sino precisamente en el poder que en todo momento le atribuyó⁸. Y en esta política cultural el papel central lo desempeñó aquel arte que ha sido considerado el arte alemán por excelencia: la música. Y sin duda la música más importante de la Alemania de preguerra y guerra fue la de Wagner. Por otra parte, a nadie se le oculta que el ensayista inglés, Houston Stewart Chamberlain, marido de Eva, hija del compositor, fue inspirador de la ideología nazi con su obra *Los fundamentos del siglo XIX*. Como muestra de las ideas de Chamberlain, tomemos estas líneas de una carta a Hitler de 7 de octubre de 1923: “ya sabe la distinción que hace Goethe [...]. Hay una violencia que viene del caos y que conduce al caos, y hay una violencia cuya esencia es formar el cosmos [...] Yo le sitúo entre los hombres que construyen y no entre los violentos”⁹. Tampoco podemos olvidar que la nuera de Wagner, Winifred, casada con Siegfried, y también de origen inglés, fue regidora del Festival de Bayreuth en el momento de su intensa nazificación. Por poner un ejemplo, el partido compraba todas las entradas del Festival para evitar el colapso económico producido por la prohibición de que el público judío entrara en él. Pero en todo caso estamos hablando de posturas adoptadas por la familia política del *Dichter-Komponist* (“compositor-poeta”), no por él.

Otra cuestión de más clara solución es si Wagner es equivalente a antisemitismo. Sin duda alguna puede motejarse a Wagner de antijudío si leímos su infausto artículo *Das Judentum in der Musik (El judaísmo en la música)* de 1850, en el que invita a los judíos a anularse, a abandonar sus tradiciones musicales, para sumarse a la gran corriente de la música alemana. El artículo, amén de lamentable, despectivo, etnocéntrico y llevado por una lógica de nivelación repugnante, es un libelo contra Mendelssohn y Meyerbeer. Libelo en el que predomina ante todo la envidia por el éxito de estos dos músicos. Sin embargo lo que no puede hacerse es identificar la anulación de la cultura judía, que sin duda Wagner propugna, con el exterminio de seres humanos planificado por el Tercer Reich, identificación que de un modo torticero se lleva a cabo todavía¹⁰.

La filosofía contemporánea ha mantenido posiciones encontradas ante el fenómeno de lo político y Wagner. Adorno señala que a pesar de que Wagner propuso un ateísmo humanista y colectivista, nunca dejó de ser un artista, un intelectual y una persona burguesa, individualista y egoísta¹¹. Para Lacoue-

⁸ Frederic SPOTTS, *Hitler y el poder de la estética*, Madrid/ Boadilla del Monte, Fundación Scherzo/ Antonio Machado, 2011, p. 240.

⁹ Cit. sg. Hartmut ZELINSKY, *Richard Wagner. Ein Deutsches Thema*, Berlín/Viena, Medusa Verlagsgesellschaft, 1983, p. 169.

¹⁰ Julian SCHVINDLERMAN, “El error de los wagnerianos” en <http://newsweek.infonews.com/2014/06/10>, visitada el 7 de julio de 2014.

¹¹ Theodor W. ADORNO, “Ensayo sobre Wagner”, en *Monografías Musicales, Obra Completa*, 13, Tres Cantos, Akal, 2008, p. 104.

Labarthe no se puede desligar a Wagner del nazismo, porque su música y sus libretos, al servirse del mito, se adentran en la estetización de la política y el fascismo¹². Por su parte, según Badiou, Wagner es emancipatorio, porque en su obra se apuesta por una ceremonia moderna, una ceremonia sin trascendencia, representación de la comunidad en y de sí misma, y este sería el sentido de *Parsifal*¹³. Finalmente Žižek señala que la indecisión para poner final al *Anillo* libera a Wagner de la hipoteca con la mitología que frecuentemente se le echa en cara¹⁴.

Un arte que fuera capaz de transformar la realidad de arriba abajo es un imperativo que Wagner mantuvo a lo largo de toda su vida. Sin embargo discrepamos de aquellos que identifican la “obra de arte total” wagneriana con la creencia del músico en una “religión del arte” al estilo de Schelling¹⁵. Más bien habría que ver un proceso de cierta mitigación de expectativas o una diferente focalización de interés. De una apuesta vigorosa por las capacidades de transformación de la sociedad por el arte, en la época de Dresde y de Zúrich, se pasó a una voluntad de transformación del arte mismo, en Munich y en Bayreuth. Un posible modelo de descripción de este tránsito es el cambio del modelo Feuerbach al modelo Schopenhauer, que algunos grandes estudiosos wagnerianos ven especialmente no tanto en *Tristán* como en los *Maestros*¹⁶. Si el libreto del *Anillo* lleva en sí la semilla de la utopía, su música pone el énfasis en la transformación formal de la ópera en drama musical (recordemos que el libreto se escribe en torno a 1848 y la obra se estrena en 1876). Por ello se puede hablar de dos revoluciones: la política y la musical, dejando la primera progresivamente lugar a la segunda con el paso del tiempo¹⁷. Así, uno de los reproches que más se le ha hecho a Wagner es que su música, a pesar de todo lo que prometía como transformación, sólo fue música. En torno a esta problemática se produce la polémica que, en *El hombre sin atributos* de Robert Musil, tiene lugar entre el matrimonio formado por Walter (defensor de Wagner) y Clarisse (defensora de Nietzsche)¹⁸. Para Clarisse, Nietzsche es la sublimación de la sexualidad que no desarrolla y consume; para Walter, Wagner es el

¹² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica Ficta (Figures of Wagner)*, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. XX.

¹³ Alain BADIOU, *Cinco lecciones sobre Wagner*, Tres Cantos, Akal, 2013, pp. 126-129.

¹⁴ Slavoj ŽIŽEK, Epílogo a Alain BADIOU, *op.cit.*, p. 163.

¹⁵ Günther PÖLTNER, “La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte”, en *Thémata* 30 (2003), p. 172.

¹⁶ Bryan MAGEE, *Wagner y la filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 259.

¹⁷ Edward R. HAYMES, *Wagner's Ring in 1848*, Rochester/Nueva York, Camden House, 2010, p. 1.

¹⁸ Barbara NEYMEYR, “Identitätskrise-Kulturkritik-Experimentalpoesie. Zur Bedeutung der Nietzsche-Rezeption in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*”, en Thorsten VALK (Hg.), *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin/ New York, De Gruyter, 2009, p. 167.

Knabenlaster (“vicio de muchacho”), sustituto de la sexualidad que Clarisse no le ofrece, velada alusión, pues, al onanismo¹⁹.

¿Nietzsche encubridor estético de un vaginismo paranoide? ¿Wagner, promesa incumplida abocada a lo autorreferencial? Muy duros estos juicios. En lo tocante a Wagner, prosigamos escudriñando si los logros de su música, y sobre todo su teatro, no fueron desproporcionadamente pequeños, insignificantes, comparados con sus primeros propósitos y expectativas.

2. LA MÚSICA

Si desde el punto de vista político Wagner es sospechoso de conservadurismo e incluso de fascismo, su figura musical también es controvertida. Su música se considera inapropiada para el canto y poco dotada para la melodía (música para flotar y no para bailar, según Nietzsche)²⁰, y, por otra parte, su recurso al *Leitmotiv* (“motivo conductor”, entendido como la identificación de una melodía con un personaje, situación, sentimiento u objeto), es visto como algo mecánico y poco sutil, amén de retórico y extramusical²¹.

De nuevo los cargos de pesadez y falsa espectacularidad recaen sobre la “obra de arte total”, en este caso, en su dimensión musical. A estas dos acusaciones cabe responder sumariamente sendos alegatos. Su estética no busca el lucimiento del cantante, sino el amoldamiento de éste a la globalidad de la música, instándole a integrarse en la orquesta como un instrumento más²². El “cantabile” es progresivamente atenuado a medida que la estética wagneriana se desarrolla, pues el aria acaba siendo suprimida. El *Leitmotiv* no es sólo un elemento identificativo en el drama, sino un elemento narrativo que va dando cuenta de los diversos procesos de transformación de los agentes y objetos dramáticos. Así Badiou se hace eco de la posición de Pierre Boulez según la cual, el *Leitmotiv* es lo que nunca se repite, frente a la visión de Lacoue-Labarthe, para quien es una forma tan repetitiva como el mito que sustenta²³.

Profundizaremos más en los alegatos. Veremos en primer lugar que en Wagner hay una voluntad artística consciente que otorga a la melodía y a lo cantable una forma específica: la del drama musical. Y más adelante abordaremos el modo en el que se trata el *Leitmotiv*.

Hay una distinción básica: ópera y drama musical. Wagner quiso que el concepto de drama musical fuera la columna vertebral de su estética. Y el

¹⁹ Robert MUSIL, *Gesammelte Werke*, Hamburg, Reinbek, 1978, tomo 1, p. 49.

²⁰ Friedrich NIETZSCHE, “Wagner como peligro”, en *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid, Siruela, p. 83.

²¹ Cf. Theodor W. ADORNO, *op.cit.*, p. 47.

²² Gerónimo ZANÉ, “Algunas ideas sobre la música en Wagner”, en *El baluarte*, 29 de abril de 1892, en <http://www.archivowagner.com/188-indice-de-autores/z/zanne-geronimo> [visitada el 9 de julio de 2014].

²³ Cf. Alain BADIOU, *op.cit.*, pp. 26-27.

drama musical era algo opuesto a la ópera. Siendo sintéticos, podríamos decir que la crítica de Wagner a la ópera se centra, ante todo, en dos aspectos: la discontinuidad dramática y la noción abstracta y sumatoria de totalidad artística. La discontinuidad dramática era algo que se había gestado a través del desarrollo histórico de la ópera. Desde Monteverdi, ésta se había propuesto como una música innovadora a diferencia de la, para él, confusa polifonía de la Baja Edad Media. Sin embargo, la monodia acompañada presente en los primeros tiempos de la ópera se vio desbordada por el virtuosismo del canto. Este impulso imparable fue gestando la escisión de aria y recitativo. Los recitativos permitían que fueran desplegándose la trama y sus acontecimientos, por su parte, las arias aportaban momentos expresivos y emocionales, sumamente propicios para el lucimiento de los solistas²⁴. Esta ruptura y esta discontinuidad del desarrollo eran rechazadas por Wagner, pues aparte de entrañar el peligro de convertir la ópera en una ópera de números, desligaban trama y emoción. Para evitarlo introdujo la "unidad de aria y recitativo" y de ese modo pretendía suprimir una forma teatral espuria en la que los acontecimientos estuvieran desligados de la resonancia emocional de estos, que le confería lo expresivo.

Por otra parte, Wagner repudiaba el concepto de totalidad artística sumatoria y abstracta. La *Grand Opera* francesa, cuyo más exitoso compositor fue el alemán exiliado Meyerbeer, se entendía como un espectáculo total en el que se fusionan las bellas artes. En la Ópera está presente la retórica, por lo apelativo del texto, así como la poesía. Asimismo hay pintura, escultura y arquitectura en los decorados, también danza en los *intermezzi* y, por supuesto, hay música. Incluso podían intervenir no sólo las bellas artes, sino también los oficios de carpintería, albañilería, sastrería, etc. Para Wagner, esta fusión era mecánica y externa y debía ser urgentemente sustituida. Meyerbeer era para él un charlatán ecléctico "incapaz de dar cuerpo a la seriedad del arte"²⁵. Esa falsa fusión debía ser relevada por la unidad que él pretendía reestablecer entre palabra y música, como una reinstauración de lo griego. Para los griegos *μουσική* ("musiké") era una actividad en la que estaban integradas la música la poesía y la danza. Sin embargo la música se escindió precisamente entre música de canto ligada a la poesía y de baile ligada a la danza. El canto litúrgico, con la necesidad de que se entendiera el texto cantado supeditó la música al texto. Por su parte la música de danza, sin canto, la música instrumental, pasó a ser una práctica trivial y vulgar propia de clases populares. Wagner propone una transformación de la música vocal en música instrumental. En ella el canto está integrado hasta tal punto con la orquesta que la voz humana sea un instrumento más de la orquesta. De ese modo el sonido de la palabra, *φωνή* ("foné"), ligado a la música es tan importante como su significado, pues

²⁴ Cf. Enrico FUBINI, *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1998, p. 171.

²⁵ Hans-Joachim BAUER, *Richard Wagner Lexikon*, Bergisch-Gladbach, Gustav Lübbe Verlag, 1988, p. 292.

ambos se implican mutua y correlativamente²⁶. Por otra parte, tanto los pasajes puramente orquestales como los que van de la mano de canto remiten constantemente a la trama dramática y, por ende, a la palabra.

Bien es sabido que los estudiosos de Wagner suelen hacer una clasificación tripartita de su opus. Las obras de juventud (de *Las hadas* a *La prohibición de amar*), las óperas románticas (de *El holandés errante* a *Tannhäuser*) y los dramas musicales (de *Tristán e Isolda* hasta *Parsifal*, con la anomalía excepcional e inclasificable en este esquema de *Los maestros cantores de Núremberg*²⁷). Se supone que en su primera fase de su obra Wagner sigue claves ajenas en la composición, en la segunda va gestando su propia escritura musical y es la tercera época en la que ha alcanzado ya un lenguaje propio.

Es evidente que el primer Wagner tiene una noción de ópera como ópera de números y su concepción de la totalidad artística como espectáculo de fusión, y casi podríamos decir que multimedia, no difiere de la de Meyerbeer. Frente a este y tras una larga y costosa evolución, tras una reflexión en acción, se alcanza el último Wagner. El Wagner último es el de la tonalidad quasi-libre (o disonancia liberada) y el del desarrollo propio del *Leitmotiv*.

Ya hemos señalado que la música vocal quiere transformarse en música instrumental en Wagner. Sin embargo a ese deseado enlace Wagner le añade una sublimidad adicional, la de la música misma. Y aquí aludimos a eso que ciertos teóricos musicales han llamado melodía sin fin. En Wagner se produce una amplificación de la música, tanto en expansión como hacia sus adentros, es decir, tanto en términos extensivos como en la división y subdivisión del sonido. Por un lado la cuerda se alarga, por otro la escala queda cuarteada y convertida en escala cromática. De ese modo la melodía se ve incapacitada para retornar a la tónica. Y esa impotencia, es en el fondo, una liberación: la melodía se libera del círculo de las quintas en torno a la tónica. Así la disonancia queda sin resolución tonal, a diferencia de lo que ocurría en la música del clasicismo. Se produce eso que los manuales de historia de la música llaman *emancipación de la disonancia*. Eso que conecta a Wagner con la segunda escuela de Viena y muy especialmente con el primer Schönberg (el de *Pierrot lunaire*, *Erwartung* y *Noche transfigurada*, que de un modo un tanto impropio ha sido considerado representante de la música expresionista)²⁸.

Sin embargo la extensión de la cuerda y el cuarteamiento de la escala producirían una eliminación de lo recurrente que es uno de los elementos constitutivos del arte musical. Algo que Wagner no quiso hacer, pues precisamente él apreciaba la música como arte de la tragedia, es decir, como arte de la recurrencia. Si bien la recurrencia tonal era puesta en entredicho por el material sonoro, la recurrencia era recuperada por un acercamiento a la literatura, por

²⁶ Cf. Eugenio TRIAS, *La imaginación sonora. Argumentos Musicales*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 33.

²⁷ Enrique GAVILÁN, *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Tres Cantos, Akal, 2013, p. 123.

²⁸ Henry-Louis, LA GRANGE, *Viena, una historia musical*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 301.

una poetización de la música. Para paliar la magmática indiferenciación a la que pudiera conducir la melodía sin fin, introdujo el *Leitmotiv*. O, para ser más exactos, habría que decir que Wagner no introdujo el *Leitmotiv*, porque este es un procedimiento que ha existido desde que existe música programática y que ya había sido empleado en la ópera. Lo que más bien hizo Wagner fue dar un tratamiento al exhaustivo al *Leitmotiv*. La palabra *Leitmotiv* podría traducirse por tema o “motivo conductor”. Wagner se siente tributario del término que hace Hans von Wolzogen²⁹. Estos temas musicales están asociados a objetos, personajes, situaciones y emociones. Wagner definió los *Leitmotive* como momentos musicales de sentimiento. Y comoquiera que los sentimientos soportados y suscitados por los objetos, personajes y situaciones son variables, la música ligada a ellos también era susceptible de cambio. Por poner el caso, no puede ser la misma melodía la que acompañe al Wotan triunfal del *Oro del Rin* que la que lleve de la mano al dios transformado en *Wanderer* (“caminante”) de *Siegfried*. De ese modo las modificaciones experimentadas por objetos, personajes y situaciones quedaban expresadas en aceleración o deceleración de los *tempi*, en modulaciones, en modificaciones tímbricas de una misma melodía, al ser interpretada ésta con distintos instrumentos o grupos de ellos, o en cambios contrapuntísticos. Es decir, los usos de la inversión melódica, la retrogradación, la inversión retrógrada, la aumentación o la disminución. De ahí que lejos de ser un recurso pobre, retórico y mecánico, el *Leitmotiv* contenga todo el potencial de la fuerza de una trama.

3. LA ASCESIS Y LO ESCÉNICO

Llegados a este punto, merece la pena ponerse a pensar por qué, tal y como documenta Bauer, el término “obra de arte total”, apareciendo de un modo reiterado y abrumador en la bibliografía sobre Wagner, no es utilizado por éste más que en dos ocasiones en sus escritos teóricos³⁰. Y ahí estamos con Maeding cuando afirma que el término en parte confirma y en parte niega a Wagner³¹. Sin duda alguna, Wagner fue un innovador escénico a quien debemos el concepto de sala teatral como cámara oscura, el soterramiento de la orquesta en el foso o la democratización del espacio mediante la supresión de los palcos. Es innegable que Wagner se preocupó de la relación entre las artes, pues deseaba la restauración de la *μουσική* (“*musiké*”) en la que consistía la tragedia ática, y su unidad de danza (como gesto), música y poesía. Se puede incluso decir con Ashman que Wagner inventó la figura del director escénico en la ópera, o al menos que los requisitos de sus obras escénicas establecieron la función del director de escena como una parte necesaria e integrante de la

²⁹ Richard WAGNER, “Über die Anwendung der Musik auf das Drama”, en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, E.W. Fritsch, 1871-83, tomo 10, p. 229.

³⁰ Hans-Joachim BAUER, *op.cit.*, p.174.

³¹ Linda MAEDING, “Vom Gesamtkunstwerk Richard Wagners zum Lebenden Kunstwerk Adolphe Appias: Bühnenkonzepte eines Avantgardisten”, en Berta RAPOSO (ed.), *Richard Wagner. Ein einmaliger Rezeptionsfall*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, 2014, p. 130.

moderna producción operística³². Todo esto está fuera de duda, pero es más que discutible y, a nuestro juicio incluso rechazable, que su concepto “obra de arte total” sea acrítica y mecánicamente asociado a fusión de las artes y a espectacularidad. De hecho, nada ha causado más daño a la cabal comprensión de Wagner ni ha contribuido más a desvirtuar su recepción que el citado emparejamiento de conceptos. Para analizar el porqué de esta comprensión defectuosa es muy pertinente remitirse a la dicotomía establecida por Ortiz de Urbina entre *Wagner-Philie* (“wagnerofilia”) y *Wagnerismus* (“wagnerismo”). La primera tendencia consistiría en la admiración por el músico; la segunda pretendería tomar la música y la estética wagneriana como modelo de constitución de todo teatro musical posible³³. Así mientras es relativamente fácil ser admirador de Bach sin ser bachiano, resulta enormemente difícil, por lo ambicioso de la estética de Wagner, admirarlo sin ser wagneriano³⁴. Precisamente este escrito quiere alcanzar ese difícil equilibrio que, sin ocultar la admiración, aspira a un objetivo trabajo hermenéutico de desentrañamiento no cegado por un exceso pasional. Y aquí nos aventuraríamos a una tesis, probablemente atrevida y que inicialmente rechina: en el fondo, y a pesar de la apariencia y la desenfocada recepción, en Wagner hay ante todo ascesis. Ya nos lo dice nada más y nada menos que Romain Rolland:

¿Qué drama es más sobrio y más económico con los medios externos que el *Tristán*? Lo es hasta la exageración. Wagner ha excluido todos los episodios externos al objeto de lo idílico. Ese hombre, que llevaba toda la naturaleza en su cabeza, y que hacía retumbar a su antojo los truenos en *La Valquiria* o hacía refulgir rayos de luz bajo la magia del Viernes Santo, ni siquiera se esforzó en pintar una enseada para la nave en el Primer Acto³⁵.

Para enfocar esta cuestión de la interioridad ascética, no se debe perder de vista que Wagner fue un literato teatral mucho antes que un músico. No se encuentra su figura entre la de los músicos precoces. Tal y como insiste Adorno, “el arte de Wagner es un diletantismo monumentalizado y llevado a lo genial con una fuerza de voluntad y una inteligencia extremas”³⁶. Y a diferencia de los grandes autores de la ópera y el drama musical (distinción que en Wagner es muy importante) Monteverdi, Mozart y Verdi, por poner tres ejemplos, el autor sajón escribe sus propios libretos, es un *Dichter-Komponist* (“compositor-poeta”). Además un proceder frecuente en él fue la elaboración de los libre-

³² Mike ASHMAN, “Wagner on stage: aesthetic, dramaturgical and social considerations”, en Thomas S. GREY (ed.), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 246.

³³ Cf. Paloma ORTIZ DE URBINA, “Betrachtungen zum Wagnerismus und zum musikalischen Restauration in Madrid”, en Marisa SIGUAN, Loreto VILAR, ROSA PÉREZ ZANCAS (Hgs.), *Wortkulturen, Tonwelten, Festschrift für Alfonsina Janés*, Marburg, Tectum Verlag, 2014, p. 136.

³⁴ Cf. Eduardo PÉREZ MASEDA, *op.cit.*, p. 151.

³⁵ Romain ROLLAND, “Zimmertragödie”, en Nike WAGNER (Hg.), *Über Wagner. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 136 (Trad. del autor).

³⁶ Theodor W. ADORNO, *op.cit.*, pp. 29-30.

tos antes de la música, escritura para la que bebió de fuentes como las *Sagas Islandesas*, *El Cantar de los Nibelungos*, Shakespeare, los Hermanos Grimm y su admirado Esquilo. De éste no solamente tomó como referencia sus propios textos, sino las *Didascalias* que a éstos hizo su editor y traductor al alemán, el filólogo Gustav Droysen³⁷. En los libretos wagnerianos encontramos un tratamiento del recuerdo y el pasado procedente sin duda de la tragedia griega. En la mayoría de los libretos de Wagner, lo que ha sucedido antes de que se iniciara el drama es absolutamente determinante de lo que está ocurriendo o va a ocurrir. De hecho la trama consiste básicamente en mostrar ese pasado. Puede tratarse de un pasado que esté inscrito en un marco mítico, y en ese caso Wagner utiliza la proclamación de aquello que fue y siempre será, como por ejemplo con Erda y con las Nornas cuando una y otra vez reiteran narrativamente hechos del pasado remoto y prototemporal. En este caso nos encontraríamos ante un modelo esquileo de recuerdo, casi, casi de recordatorio, una ἀνάμνησις (“anámnesis”). El modelo-Esquilo toma como referente la *Orestíada*. En ella todas las acciones pasadas son narradas literal y ritualmente y proyectan y dejan entrever cuál va a ser su repercusión en lo porvenir. Frente al modelo-Esquilo estaría el modelo-Sófocles el de la ἀναγνώρισις (“anagnórisis”) o reconocimiento. El modelo-Sófocles, tiene como claro referente el *Edipo Rey*, en el que lo ocurrido va aparentemente creado una red tupida de consecuencias que parece llevar por buen camino, hasta que el protagonista reconoce que sus innegables sagacidad y valentía han conducido a los más horribles crímenes: el parricidio y el incesto. El lugar donde la anagnórisis tiene un mayor papel en Wagner es en *Tristán e Isolda*, donde la mirada, el filtro y la “vieja melodía” llevan a los protagonistas a reconocimientos sucesivos que les permiten adentrarse en estratos cada vez más profundos, elevados y ricos de realidad³⁸. Pero, si nos fijamos, ya desde el punto de vista musical como desde el dramático, Wagner quiere incidir en una presencia del pasado que se hace presente. Y ese hacerse presente sólo se logra mediante una psicologización del drama. De un modo muy claro como dijo Rolland, y como dijo, veremos, dirá Adolphe Appia, el drama musical wagneriano es interior y psicológico.

Teniendo en cuenta esta característica nuclear de estos dramas, ¿cuál sería el modo adecuado de representación de Wagner? Ahí tendríamos que decir algo sobre el esquema que nos propone Slavoj Žižek en torno a la evolución de las escenificaciones de Wagner. Según el filósofo esloveno, “los tres modos básicos de representarlo se corresponden, en general, con la tríada del realismo, el modernismo y el posmodernismo”³⁹. En conformidad con este esquema, el historicismo realista (viejos teutones con yelmos y espadas) sería sustituido en los años 50 por la reducción a lo esencial (tiempo y lugar indeterminados)

³⁷ Wolfgang SCHADEWALT, “Richard Wagner und die Griechen”, en Wieland WAGNER, *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, Munich, Paul List, 1962, p. 155.

³⁸ Miguel SALMERÓN, “Die innere Gewissheit bei Richard Wagner-Rezeption und Entwicklung in seinen Bühnenwerken”, en Berta RAPOSO (Hg.), *op. cit.*, p. 159.

³⁹ Slavoj ŽIŽEK, “No hay relación sexual”, en *La música de Eros. Ópera, mito y sexualidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, p. 103.

y posteriormente éste quedaría reemplazado por el bricolaje posmoderno deliberadamente inconsistente⁴⁰. Más allá del acierto que en torno a una valoración de las consecuencias que puedan tener las afirmaciones de Žižek para una filosofía de la historia, habría que decir que sólo acierta a medias al describir la evolución de la escenificación wagneriana. Si bien la reducción a lo esencial es el componente básico de la producción teatral de Wieland Wagner en el Bayreuth posterior a la Guerra (sin duda con la intención de desmarcar la música y el teatro de su abuelo de un rancio tradicionalismo germánico y de la herencia del nazismo wagneriano), las puestas en escena abstractas están fundamentalmente inspiradas en las propuestas del escenógrafo suizo Adolphe Appia, quien trabaja con el impulso de las vanguardias históricas. Appia consideró a Wagner un autor cuyas tramas eran eminentemente psicológicas, y por ello introdujo la descripción de la trama básica wagneriana como *innere drama* (“drama interior”). Y para mostrar este drama interior, nada más inadecuado que el realismo, pues para él, el realismo no “expresa”, sino que sólo “describe”⁴¹. Aunque la mayoría de las propuestas de Appia no llegaron a llevarse a cabo, ni siquiera a ponerse en marcha, su influencia fue notoria. Ya en la época de la República de Weimar hay montajes wagnerianos guiados por su estética. Así se debe mencionar muy especialmente el de *El Holandés errante* dirigido por Jürgen Fehling, diseñado por Edwald Dühlberg y dirigido por Otto Klemperer y estrenado en 1929 en la Ópera Kroll de Berlín⁴². Eso sí, por otra parte, es innegable que Wieland Wagner siempre se reconoció tributario de Appia. Según éste había que liberar a Wagner de una estética visualmente mimética. Es decir, había que liberar a Wagner de Wagner.

En consonancia con el invento más importante de su época, Appia consideraba que el mejor recurso para la escenificación dramática era la iluminación. Y, efectivamente, no se intuye mejor medio de confluencia para gesto, palabra y música que los efectos lumínicos⁴³. Y sin duda, el lugar indicado de aplicación de esos puntos de vista es el de la obra maestra de Wagner, y el que puede considerarse primer drama musical de la historia, *Tristán e Isolda*. No olvidemos que Appia consiguió llevar a cabo, bajo la dirección musical de Arturo Toscanini, esta obra en la Scala de Milán en 1923. Al estilo minucioso y obsesivo de Wagner, Appia trabajó dura y dilatadamente en este montaje, desde 1899 cuando empezó a dibujar los primeros figurines. Y no olvidemos tampoco que precisamente Wagner entendió el amor-conflicto interior y exterior de Tristán e Isolda como la pugna de dos paisajes lumínicos *Der Tag* (“El día”) y *Die Nacht* (“La noche”). Recordemos que el día es la ampulosa brillantez de la vida normativizada y oficial (algo así como la “Representación” de

⁴⁰ *Ibid.* p. 104.

⁴¹ Cf. Jane MILLING / Graham LEY, *Theories of Performance. From Stanislavski to Boal*, New York, McMillan, 2001, p. 28.

⁴² Mike ASHMAN, *op.cit.*, p. 250.

⁴³ Juan Antonio HORMIGÓN, “Cuenta pendiente”, en Adolphe APPIA, *La música y la puesta en escena. La Obra de Arte Viviente*, Madrid, Publicaciones de la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), 2000, p. 8.

Schopenhauer, o “lo apolíneo” de Nietzsche), y la noche, la verdad del amor capaz de quebrarlo todo para volver a regenerarlo y revivirlo (la “Voluntad” o “lo dionisiaco”). Appia puso en práctica en este montaje fue su forma de entender lo que el propio Richard Wagner llamó el “arte de la transición” y consideró que en el segundo acto de Tristán, el de la noche de amor, había logrado la culminación de su labor escénica y una obra maestra⁴⁴.

Entendemos que frente al historicismo realista y la confusión posmoderna, Appia logró la mejor solución escénica a la demanda, emanada del propio Wagner, que abogaba por un drama musical que, reuniendo a las tres hermanas de la vieja μουσική (*mousiké*), fuera a la vez ascético.

⁴⁴ Hans-Joachim BAUER, *Richard Wagner. Einführungen in sämtliche Kompositionen*, Hildesheim/ Zürich/ New York, Olms, 2004, p. 295.