

La tragedia en Richard Wagner

Enrique Llobet

INCLINACIÓN PRECOZ

Proyecté un gran drama, que venía a ser una mezcla de *Hamlet* y *El Rey Lear*. El plan era sumamente grandioso: en el curso de la acción morían cuarenta y dos personajes; pero al poner manos a la obra tuve que hacer reaparecer a la mayoría bajo forma de fantasmas, porque de otro modo no quedaba ya nadie en los últimos actos. (“Autobiografische Skizze“ 4-19)¹

Richard Wagner (1813-1883) tenía por entonces 13 años de edad y empleó dos años en terminar la tragedia llamada *Leubald und Adelaide*. Su presentación familiar desencadenó una tragedia doméstica de menores proporciones, pues su redacción le había hecho perder un curso escolar: la muestra del manuscrito justificativo produjo efectos inversos a los calculados; su propio tío Adolf², de quien Wagner esperaba la defensa, se sintió abochornado por alentar involuntariamente al muchacho por ese camino.

Pocos años antes Richard Wagner quiso celebrar su décimo aniversario montando un espectáculo de guiñol al aire libre, donde lo hizo todo por sí mismo, desde el argumento a las voces de los personajes: fue desbaratado por una violenta tormenta, los espectadores huyeron y los guiñoles volaron por los aires.

Desconocemos el argumento del guiñol; en cuanto al de *Leubald und Adelaide*, Wagner lo dio por perdido en su autobiografía (*Mi vida* 21), pero se conservaba en manos de su primera esposa, Minna. Escrito bajo la influencia de Shakespeare y de Goethe, en *Leubald* los muertos claman venganza a los vivos, amplificando el modelo de *Hamlet*, mientras los vivos tienden más bien hacia el amor y la fidelidad, pero como actúan de

¹ Publicado originalmente en la revista *Zeitung für die elegante Welt* (Leipzig), 1 y 8.2.1843.

² Adolf Wagner parece haber sido un excéntrico personaje con una erudición fuera de lo común. Relacionado con importantes personalidades del mundo cultural alemán (Schelling, Fichte, Jean Paul...), no consiguió que se le tomara en serio, debido al estilo demasiado prolijo e indescifrable de sus ensayos. E.T.A. Hoffmann lo conoció en 1813, y sentenció que Adolf era un intelectual capaz de hablar 1.700 lenguas pero que no servía para nada. Adolf no se desanimaba, sino que respondía despreciando al estamento intelectual bien asentado, y particularmente el mundo del teatro. Solitario e inescrutable para casi todos (se casó a los 50 años simulando que salía a dar un simple paseo), en 1827 obtuvo un tardío y escaso reconocimiento como doctor en Filosofía y maestro en Bellas Artes por la Universidad de Marburg, y es al año siguiente cuando inicia un trato frecuente con su joven sobrino Richard Wagner, el único que escuchaba con seriedad sus interminables peroratas sobre filología, filosofía o literatura, aunque sin entenderlas, y al que leía obras de Shakespeare y de los trágicos griegos. Richard terminó reconociendo la incapacidad de su tío Adolf para expresarse por escrito, pero parece haber sido un punto de referencia masculino durante sus años de adolescencia, hecho nada sorprendente si tenemos en cuenta que Richard era huérfano de padre desde su nacimiento, y que su padre adoptivo Ludwig Geyer había fallecido en 1821. Algunas actitudes características de Adolf pueden reconocerse en las que mantendrá Richard toda su vida: perseverancia en las propias ideas y desprecio hacia la sociedad que las cuestiona o no las comprende, obstinación y paciencia ante la adversidad, compensación emocional de un rechazo mayoritario por medio del aprecio incondicional de algunos pocos, actitudes de las que Richard sacará bastante mejor provecho que su tío.

manera violenta e impulsiva, acrecientan sin cesar el número de los muertos y con ello la exigencia de más muertes vengadoras, hasta finalizar en la locura de Leubald. Poco efecto consiguió con este drama, pero el adolescente Wagner simplemente dedujo que le faltaba música, y eso determinará su actividad posterior y en definitiva su orientación artística y profesional.

He querido comenzar por estos precoces eventos, porque muestran ya dos aspectos que permanecerán en la producción wagneriana: en cuanto a la realización, la intención del autor por controlar personalmente todos los elementos de la creación y de la representación; y en cuanto al contenido argumental, la tendencia hacia un desenlace trágico bajo el aspecto de lo sublime, que sucede directamente vinculado con una problemática relación entre dos planos de existencia, uno de apariencia más empírica que el otro.

Las obras relevantes de Richard Wagner, sin embargo, distan mucho de calificarlo como un talento precoz: la primera de ellas tiende a considerarse que es *Der Fliegende Holländer* (1840-1), pero la completa madurez cabe diferirla hasta el ciclo *Der Ring des Nibelungen* (texto iniciado en 1848 y música concluida en 1874). Lenta maduración que en realidad responde a varias fases de evolución estilística y de concepto dramático. Ni el aspecto musical constituye una explicación autónoma en este proceso, pues las innovaciones musicales se encuentran vinculadas con las tramas argumentales, ni tampoco la evolución de los argumentos es independiente de la música ni del lugar que se le asigna dentro del drama.

SENTIDO ROMÁNTICO DE LA GESAMTKUNSTWERK

El control completo sobre la obra, una de esas tendencias permanentes en Wagner, puede relacionarse muy bien con una actitud característica de cierto romanticismo avanzado.

Ya en sus orígenes literarios el Romanticismo manifestó un mundo de escisiones, visible sobre distintos planos conceptuales, tales como individuo/sociedad, sentimiento/razón, fantasía/realidad, ideal/practicidad, naturaleza/civilización, limitación/infinito, cuantitativo/cualitativo, objetivo/subjetivo... Sobre estas escisiones suele clasificarse una actitud de romántica cuando se produce una toma de partido por el individuo, el sentimiento, la fantasía, el ideal, la naturaleza, lo infinito, lo cualitativo, lo subjetivo... El Romanticismo así entendido no dominó mucho tiempo el panorama cultural europeo, pues pronto abundaron actitudes de sentido opuesto, si bien las escisiones siguieron caracterizando la cultura europea del XIX³, sea cual fuere la opción que ante ellas se tomaba.

³ Por razones de claridad, me ha parecido oportuno considerar el Romanticismo desde el punto de vista de la actitud, en vez de recurrir a una prolija descripción de contenido, pues tomando como referencia fija el asunto de las escisiones se puede englobar en esa perspectiva la problemática del siglo XIX, sin necesidad de considerar las distintas tendencias como sucesos inconexos. Las polaridades de este tipo no nacen ni caracterizan especialmente la época romántica más que a otras anteriores, como tampoco el posicionamiento del Romanticismo frente a la Ilustración añade nada nuevo al carácter pendular que caracteriza las evoluciones culturales: lo que señala al Romanticismo como momento especial es la sobrevenida incompatibilidad entre los términos de estas polaridades, la necesidad de que toda opción implique un rechazo; en definitiva, la sustitución de la complementariedad por el antagonismo, que anunciaba precozmente el final de una larga época de unicidad procedente del Renacimiento, final que no se hará del todo evidente hasta el siglo XX.

Fue en la música donde la actitud romántica resultó más estable y duradera; suele catalogarse todo el siglo XIX musical como un periodo romántico, seguido de un postromanticismo que alcanza las primeras décadas del XX. Esto se debe, probablemente, al sentido de la música como expresión de sentimientos, de afectos, generalmente admitido desde bastante antes del Romanticismo⁴, lo que confería a los compositores y oyentes una inevitable tendencia a posicionarse en favor del sentimiento en lo que a música se refiere. Desde este punto de vista de la actitud ante una situación problemática compartida, eso no implicaría un atraso con respecto a otras manifestaciones culturales, salvo que la conciencia y naturaleza de las escisiones permaneciese en la música sin evolucionar, cosa que no sucede.

Dentro de una situación cultural que evolucionaba fatalmente hacia la consolidación de las escisiones, el Romanticismo musical desarrolló diversas estrategias de respuesta para mantener su actitud característica: una posibilidad consistía en retraerse a la *intimidad*, con un terreno adecuado en lo camerístico, o en el piano entendido como instrumento de ámbito reducido⁵; otra posibilidad mantuvo las proporciones de la época de Beethoven, la estructura en frases cadenciales y un ritmo que saca su impulso de la propia pulsación regular de los compases -todo ello herencias clásicas o transmitidas por el clasicismo-, a costa de dotar el lenguaje y la forma de una creciente complejidad, a veces en un sentido heroico⁶; opuesta a la actitud intimista, una actitud *expansiva* podía acrecentar la obra en diversos sentidos, bien en sus propias dimensiones (extensión temporal, de medios instrumentales) adoptando una pose beligerante y heroica frente a lo externo⁷, bien trabando relaciones de complicidad con actividades artísticas y culturales que hasta entonces marchaban por separado -otras artes, pensamiento, política, religión-, persiguiendo de manera más o menos consciente reconstruir en torno a la obra una nueva idea de totalidad, sanadora de las escisiones, lo cual derivaba finalmente hacia una especie de misticismo artístico, que no tendía tanto hacia obras de arte de temática religiosa cuanto a una sustitución de la religión por el arte mismo. Es esta actitud de romanticismo expansivo en sentido

⁴ Aparte de los precedentes griegos, la música entendida como expresión de sentimientos tiene una tradición que se remonta al Renacimiento tardío italiano, con la doctrina de la expresión de los afectos, situada en torno al origen mismo de la ópera; después hay un notable paréntesis en algunas teorías del barroco tardío, principalmente francés y alemán, que enfatizaron los aspectos racionales de la armonía (Rameau, Leibniz, en cierto modo ya Descartes), pero que no llegaron a configurar una tendencia dominante.

⁵ La música de Frederik Chopin (1810-1849) es particularmente característica del romanticismo intimista; su abandono del terreno orquestal coincide precisamente con su salida de Polonia y el fracaso de la sublevación nacionalista polaca contra la ocupación rusa. Chopin escribió piezas de muy corta duración y buscó siempre un público selecto y reducido; en este sentido su piano es intimista, en oposición al exhibicionismo virtuoso de Franz Liszt.

⁶ Como ejemplos más relevantes, la música de F. Schubert (1797-1828), F. Mendelssohn (1809-1847), R. Schumann (1810-1856), J. Brahms (1833-1897), que llegando a este último adquiere ya carácter de formalismo.

⁷ De manera arbitraria aunque sugestiva, se podrían tomar como fechas de nacimiento y defunción de esa actitud heroica musical, respectivamente la Sinfonía n° 3 "heroica" de Beethoven (1803) y la Sinfonía n° 6 "trágica" de Mahler (1906). Pero conviene notar que la figura de Beethoven tiene una lectura múltiple a lo largo del siglo XIX, y su obra permanece omnipresente para casi todas las tendencias: un Beethoven formalista y en cierto modo clasicista, cuyo centro se busca en la música de cámara, en la mayor parte de las sonatas para piano y en los aspectos constructivos de las sinfonías; un Beethoven expansivo en sentido heroico, cuya referencia resultan las sinfonías, principalmente 3 y 5; un Beethoven expansivo en sentido místico, cuyo centro bascula más hacia su sinfonía n° 9 y su *missa solemnis*; y todavía distinto a los anteriores, un Beethoven enigmático y reflexivo, que anticipa algo de los últimos episodios del romanticismo y de la tradición tonal, cuyo centro corresponde a sus últimos cuartetos y últimas sonatas para piano. Para Wagner en concreto, fue la Novena sinfonía la principal referencia beethoveniana.

místico la que adopta en general la producción wagneriana relevante, si bien un sentido heroico puede todavía predicarse hasta *Rienzi*.

La *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) supone una explícita pretensión wagneriana de totalidad, que desarrolló teóricamente sobre todo en *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*, 1849) y *Oper und Drama* (*Ópera y drama*, 1850-1), durante la época de sus grandes escritos -1848 a finales de 1851- que corresponde a los tiempos de la revolución en Dresde y a su posterior exilio suizo.

La *obra de arte total* proponía la colaboración de distintas artes en una misma obra (literatura, música, danza, escenografía, arquitectura). Esta adición de elementos en realidad ya existía, era la llamada *Grand Opéra*⁸, que dominaba la moda operística en París, y cuyos máximos representantes eran el libretista Eugène Scribe y el compositor judío-alemán Jakob Meyerbeer (1791-1864). La *Grand Opéra* buscaba compenetrar elementos literarios, musicales y escénicos, para conseguir el máximo efecto. El argumento literario era histórico (que los espectadores entendían como alegoría del presente), el final trágico, y como personaje central aparecía un héroe con carisma de masas. Los cambios políticos en Francia durante el XIX implicaron cambios en los argumentos literarios elegidos para la *Grand Opéra*, bajo presión de la censura, que no afectaron el carácter del género, ya que la compenetración entre sus elementos se basaba en un carácter aditivo, no orgánico⁹. Esa organicidad es la que Wagner en el fondo reclama, acusando a la *Grand Opéra* de propiciar “efectos sin causa” (*Ópera y drama* 107). Hay que tener presente la importancia de esta organicidad para Wagner, si queremos entender la aversión con que trata en sus escritos a la *Grand Opéra* y en particular a Meyerbeer.

En la *Gesamtkunstwerk* que Wagner pretende, las artes deben entrar como componentes necesarios de una sola idea compartida; organicidad, que aproxima la obra artística a la idea de un ser con personalidad propia, y que, en este mismo sentido, convertirá cada producción en un suceso único e irrepetible. La *necesidad* (*Nothwendigkeit*)¹⁰ es, para el Wagner de esta época, característica inseparable de la naturaleza y de la vida, y por lo tanto del verdadero arte, mientras que lo *arbitrario* (*willkürlich*) se asocia con lo superfluo, lo egoísta, y por tanto lo destinado a no producir efectos duraderos, lugar en el que -curiosamente- coloca también a la ciencia: “La necesidad acabará con el infierno del lujo [...] concertaremos juntos la alianza de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que la sellará será la obra de arte común del futuro” (*La obra de arte del futuro* 37).

⁸ El término *Grand Opéra* es común hoy en día para referirse a este género de ópera, pero no figura en los libretos ni en las partituras de que se trata, y eventualmente ya se había usado en épocas anteriores con un significado diferente, por ejemplo referido a las obras barrocas de Lully.

⁹ La “organicidad” no es un término usado por Wagner para referirse a su *obra de arte total*, pero resulta importante para entender su sentido peculiar; *necesidad* contra *arbitrariedad* son los términos en los que Wagner insiste en *Das Kunstwerk der Zukunft*.

¹⁰ Aunque no existe una asociación explícita en los escritos wagnerianos, la valoración positiva sobre la idea de *necesidad* se relaciona bien con el deseo de alcanzar ideas de totalidad, ya que erróneamente pueden entenderse desde el punto de vista de suma de arbitrariedades. Esta valoración positiva contradice un romanticismo de carácter individualista y *heroico*, que tiende a considerarla bajo el aspecto más negativo del *Fatum* pero, lo peculiar de la necesidad wagneriana -cosa que en su época ya produjo malos entendidos- es que la asocia al sentimiento, a lo irracional (sólo se conoce por intuición), mientras que posiciona como parte de lo arbitrario a la propia ciencia (*Wissenschaft*), por su carácter abstracto en contra de la cualidad sensible de lo vivo y verdadero. Es decir, que la *necesidad* wagneriana se describe con cualidades románticas, no mecanicistas.

Esa pretensión wagneriana conduce, casi inevitablemente, al control de todas las facetas de la obra en manos de un solo autor: la garantía para que libretista, compositor y escenógrafo compartan exactamente una misma idea, en último término, es que sean la misma persona. Wagner no lo propugnó así (*Ópera y drama* 326), pero es lo que llevó a la práctica; un control multifacético de tal envergadura no estaba al alcance de cualquier artista, y quizás por eso la “obra de arte del futuro” no tuvo mucha continuidad¹¹.

En opinión de Wagner, esa expansión en la obra de arte debía conducir hasta la reunificación de los opuestos escindidos, tales como ciencia y vida: “La obra de arte en tanto acto vital inmediato es, pues, la plena reconciliación de la ciencia con la vida, la corona de la victoria que la vencida, salvada por su derrota, ofrece a la vencedora, gozosamente conocida por ella, rindiéndole homenaje” (*La obra de arte del futuro* 34).

La relación entre compositor y libretista centra lógicamente el mayor interés de Wagner. Su principal preocupación consiste en evitar que música y literatura sigan reglas propias, lo cual conduce a mutuas limitaciones: ambas deben servir una idea común, el drama. Según el célebre y lapidario diagnóstico con que inicia *Opera und Drama*, la primacía de la música es el mal de la ópera en su tiempo: “El error en el género artístico de la ópera consiste en que un medio (la música) se convirtió en el fin y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio” (*Ópera y drama* 37).

La música –en opinión del Wagner de esta época– debe tener un contenido individualizado y concreto, sin el cual no consigue expresarse adecuadamente, y esto sólo se lo da el texto literario: “una música que quiera ser más, que no quiere aplicarse a un objeto expresable, sino desempeñarlo ella misma, es decir, que quiere ser a la vez el objeto, no es ya en el fondo música” (*Ópera y drama* 52).

El texto, por su parte, necesita de la música para expresarse donde no llegan las palabras, y la ausencia de esta necesidad sólo acusaría la poca importancia del texto: “Lo que no es digno de ser cantado, tampoco es digno de la poesía” (*Ópera y drama* 326).

La correcta articulación entre texto y música debe venir mediatizada por el *amor* (en este caso, el amor hacia la idea dramática que ambos comparten), que así se concibe como verdadero agente de la vasta empresa unificadora. Como se verá, sus dramas manifiestan esa misma idea en torno a la peripecia argumental. Esa relación de artes bajo el símil amoroso, describe metafóricamente la música en el papel de mujer que se entrega, y enfatiza de manera típicamente inoportuna la necesidad de dicha relación¹²:

¹¹ La continuación futura más digna de algo parecido a lo que Wagner propugna quizá podía llevarse a la colaboración entre Richard Strauss (1864-1949) y Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que alcanzó los momentos de mejor acuerdo con *Elektra* (estrenada en 1909), *Der Rosenkavalier* (e. 1911), *Ariadna auf Naxos* y *Die Frau ohne Schatten* (e. 1919), pero que tampoco careció de desencuentros.

¹² Entre las “inconveniencias” en los escritos teóricos wagnerianos, su *Das Judentum in der Musik* (El judaísmo en la música, 1850) constituye sin duda el ejemplo más típico y explotado. Sin pretender recopilar ni analizar las inconveniencias wagnerianas, parece interesante señalar cómo aquí se gesta a partir de una necesidad sentida en el ámbito artístico, la cual se traslada metafóricamente al ámbito de lo real perdiendo la conciencia de metáfora y estableciendo una identidad que tiene como resultado atrapar lo real en las exigencias de dicha problemática artística. Quizás toda la “inconveniencia” wagneriana sea susceptible de una explicación causal de este tipo, ya que los mismos argumentos de los dramas, como se verá, tienen como factor común una fuerte problemática entre un plano verosímil y otro más simbólico o

“Una mujer que no ama con este orgullo de la entrega, en verdad no ama en absoluto. Pero una mujer que no ama en absoluto es el fenómeno más indigno y más repugnante del mundo” (*Ópera y drama* 121).

El énfasis sobre la necesidad de la relación deriva, evidentemente, de la importancia que Wagner confiere a conseguir una idea de totalidad en torno a la obra artística, y el hecho de que sea articulada a través del sentimiento (el “amor”) confiere a este proyecto el sello romántico. Si música y texto se limitan mediante imposiciones (cuya metáfora es la imposición del Estado sobre los ciudadanos) ambas se perjudican, mientras que, por el contrario, en el amor: “desaparecen recíprocamente el uno en el otro en el sacrificio ofrecido de su más alta potencia, y así *el drama nace* en su máxima plenitud” (*Ópera y drama* 324).

Imagen de alumbramiento, que remite a la organicidad. Ahora bien, la frontera que separa una detestada unidad artificial, hecha mediante imposiciones, y una deseada unidad conseguida por el amor que debe *necesariamente* ejercerse, bajo pena de convertirse en “el fenómeno más indigno y más repugnante del mundo”, permanece abierta a la ambigüedad, pues los conceptos de imposición arbitraria y de necesidad natural que configuran ambos supuestos no siempre resultarán fáciles de discernir. Wagner estaba lejos de formular en el plano teórico la ambigüedad de esta frontera; sin embargo, precisamente en la fecha de este escrito se encontraba a punto de lanzarse hacia una profunda indagación dramática sobre este asunto, en el ciclo *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*) como se verá más adelante.

LA TRAGEDIA COMO TOTALIDAD

El deseo de expresar la totalidad afecta también al propio ser de los personajes escénicos. El espectador no podrá formarse una idea global del personaje mientras toda posible acción futura no haya cesado, y por tanto, se impone la muerte en escena:

Sólo en aquello que ya está consumado en la vida somos capaces de captar lo necesario de su manifestación y de comprender la conexión de sus momentos individuales; una acción, por lo demás, sólo está definitivamente consumada si el ser humano que la llevó a cabo la ejecutó estando en el centro de un acontecimiento que él, como persona con sentimiento, voluntad y entendimiento, propicia siguiendo las necesidades de su esencia, y ya no está sometido en ningún caso a suposiciones arbitrarias acerca de sus posibles acciones; ahora bien, todo ser humano está sometido a ellas mientras vive: sólo al morir se libera de dicha sujeción, pues entonces lo sabemos ya todo, cuanto hizo y cuanto fue. Por todo ello, al arte dramático le ha de parecer que el objeto más adecuado y más digno de ser representado es aquella acción que acaba con la vida del personaje principal que la ejecuta, y la conclusión no es, en verdad, más que la de la vida misma de ese ser humano. Sólo esa acción es veraz y nos muestra de manera evidente, sin equívocos, su necesidad. (*Ópera y drama* 157-158)

No parece que Wagner fuese consciente de la curiosa analogía de este razonamiento con determinada faceta del conocimiento científico, que necesita la muerte del objeto investigado para conocerlo con perfección y detalle, comparación que le habría horrorizado. Pero el conocimiento sobre el personaje no lo concibe Wagner desde un

idealizado, resultando el primero de una acusada fragilidad frente a las exigencias del segundo. En este sentido, los argumentos musicados podrían constituir reflexiones e indagaciones frente a asuntos que en algunos momentos de los escritos teóricos aparecen solamente en acto –actos verbales–, en su metáfora sobre lo real absorbida irreflexivamente.

punto de vista racional, cognoscitivo, sino orgánico y reproductor: actor y espectador reproducen en sí mismos lo representado: [que el actor] “no solo represente en la obra de arte la acción del celebrado héroe, sino que también la repita moralmente en sí mismo, demostrando con esa anulación de su personalidad que en su acción artística realiza también una acción necesaria, que agota toda la individualidad de su esencia” (*La obra de arte del futuro* 160)

Y el amor, nuevamente, como posibilidad y resultado de la conexión entre público y personaje representado:

si el objeto no puede ser más digno, ni más justificado el afán de representarlo [...] entonces, ciertamente, el amor [...] logrará habitar con una profundidad insondable en el corazón de cada individuo [...] Esa fuerza amorosa, particularmente activa, siempre se revelará con mayor empuje en aquel individuo que, de acuerdo con su esencia, se sienta, justamente, en ese preciso período de su vida, o en general en toda ella, sumamente cercano a aquél héroe determinado, apropiándose por simpatía, de una manera muy particular, de su esencia”. (*La obra de arte del futuro* 159)

Tal como escribirá bastante más adelante, en 1880, el destino trágico es el adecuado para una comunicación sentimental con el personaje conocido: “no las acciones, sino los sufrimientos de la historia, nos revelan lo íntimo de los hombres del pasado, haciéndolos, a nuestros ojos, dignos de nuestra memoria y de nuestra atención [...] no a los héroes vencedores, sino a los vencidos, pertenece nuestra compasión.” *Religion und Kunst (Religión y arte)* (Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* X: 211-252).

DE LA FRUSTRACIÓN A SCHOPENHAUER

La obra de arte total debía nacer del espíritu del pueblo, considerado depositario de la naturaleza, frente a la arbitrariedad de la civilización; su destinatario era también el pueblo. Pero el público parisino amaba la *Grand Opéra*, no los dramas wagnerianos.

Durante este periodo Wagner creyó en la utopía: un proceso revolucionario en toda Europa debía liberar al pueblo de la opresión; entonces dejaría de estar embrutecido y formaría el público distinto y mejor que la obra de arte del futuro necesitaba.

Lo que Wagner esperaba de la Europa revolucionaria no era finalmente un nuevo Estado ni un nuevo orden político, sino un nuevo público para un nuevo arte, pues consideraba al arte lo más digno de hacerse: las construcciones estatales y legislativas que quieran seguir la naturaleza, deben renunciar a proyectarse sobre el futuro, aceptar su permanente renovación y modificación. En esta docilidad renovadora, el arte (el drama) resulta superior, pues no pretende una existencia posterior a su propio logro: “no habrá uniones que sufran una transformación más rica y eternamente refrescante que las artísticas [...] toda obra de arte dramática que nazca a la vida será obra de una nueva unión de artistas que jamás existió en el pasado y que nunca se repetirá, bajo esa forma, en el futuro” (*La obra de arte del futuro* 163).

El arte se ocupa únicamente de lo acabado; el Estado también, pero con la pretensión de recogerlo y erigirlo en norma de cara al futuro, un futuro que no le pertenece a él, sino a la vida, al acontecer. El arte es, pues, verdadero y sincero, el Estado se enreda en mentiras y contradicciones; el arte no pretende ser más de lo que puede ser, esto es, expresión de la verdad, en tanto que el Estado quiere ser más de lo que puede ser; por ello el arte es eterno, porque representa lo infinito siempre con fidelidad y rectitud; por ello el Estado

es finito, porque pretende erigir el momento en eternidad y, en consecuencia, está ya muerto antes de que salga a la vida (Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* XII: 250-289).

El Elíseo futuro de Wagner (siguiendo la terminología schilleriana) no era por tanto una situación política, sino artística. La antigüedad griega ya gozó de una situación parecida, pero el futuro debía superarla en el aspecto de universalidad: "Si la obra de arte helénica contenía el espíritu de una nación bella, la obra de arte del futuro debe contener el espíritu de la humanidad libre, por encima de todas las barreras de las nacionalidades; el elemento nacional habrá de ser tan sólo un ornamento, un atractivo proveniente de la variedad individual, pero nunca un obstáculo coercitivo" *Die Kunst und die Revolution (El arte y la revolución)* (Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* III: 8-41).

Dos sucesos iban a cambiar los presupuestos esenciales para la *Gesamtkunstwerk* así entendida. El primero afectó a la política: los acontecimientos franceses del año 1852, que culminaron con el ascenso al poder de Napoleón III y la consiguiente pérdida de instituciones democráticas¹³. La nueva revolución que se había iniciado en Francia, en febrero de 1848, terminaba así también en Francia, y Wagner no tuvo más remedio que abandonar su imaginado público del futuro.

El otro acontecimiento vino a compensar esta pérdida y a enfocar en una nueva dirección su visión teórica del arte y del mundo: en 1854, su amigo Georg Herwegh le puso en conocimiento de la obra filosófica de Arthur Schopenhauer.

A pesar de que el aspecto estético de dicho sistema me satisfacía plenamente, y que me sorprendiera la atención que consagraba especialmente a la música, me asustaron como a cualquier persona que se hallara en un estado de ánimo semejante al mío sus conclusiones morales, pues la muerte de la voluntad y la más completa resignación son consideradas en ellas como la única manumisión posible de las ligaduras de nuestra incapacidad individual, que no puede llegar a concebir y a comprender el universo. (*Mi vida* 167)

Wagner leyó reiteradamente *Die Welt als Wille und Vorstellung (El mundo como voluntad y representación)*, que será durante mucho tiempo su referencia filosófica central¹⁴. Evidentemente, el abandono de sus ilusiones utópicas favoreció esta recepción schopenhaueriana¹⁵, que enfatizaba el aspecto ilusorio del mundo en general.

¹³ Wagner estaba en París, y la desilusión que le supuso el cambio político hizo que siguiera fechando su posterior correspondencia con Theodor Uhlig en diciembre de 1851 (Wagner, *Mi vida* 158).

¹⁴ El permanente interés de Wagner por el pensamiento filosófico puede considerarse en relación con esa búsqueda de totalidad aludida, pero chocó a menudo con dificultades para asimilar su lenguaje: leyó con provecho a Proudhon y a Feuerbach en la época prerrevolucionaria, se esforzó con Hegel y dejó por imposible a Schelling. La obra de Schopenhauer, sin embargo, parece que le resultó desde el principio fácil y familiar.

¹⁵ Schopenhauer parte del *a priori* kantiano para establecer que el mundo empírico, en cuanto sometido al principio de causalidad y de razón, solamente puede considerarse como una representación del individuo. Toda la ciencia, por tanto, se ocupa sólo de representaciones y no puede ir más allá. El sujeto, sin embargo, se caracteriza por la voluntad, que no es en el fondo racional (se puede preguntar por qué se quiere determinada cosa, pero no por qué se quiere en general); el cuerpo físico propio es una objetivación inseparable de esa voluntad, la voluntad hecha visible, y el placer o el dolor son sus afecciones directas. Puesto que el sujeto reconoce fácilmente la voluntad como la esencia de su propio fenómeno, puede por medio de la reflexión llegar a entender todo fenómeno también como manifestación de una voluntad. La voluntad, en cuanto tal, no está afectada por la multiplicidad, que afecta sólo a las representaciones: por tanto, la voluntad es única, aunque múltiple en sus objetivaciones. Corresponde a distintos grados de

Wagner había concluido en 1852 el texto de *Der Ring des Nibelungen*, y se encontraba componiendo la música. Aspectos de su argumento, como los problemas existenciales de Wotan, adquirieron mejor relieve teniendo en cuenta a Schopenhauer (Wagner, *Mi vida* 167); pero si se admitía que la vinculación con el mundo empírico resultaba engañosa, entonces carecía de importancia el esfuerzo por explicar su complejidad y contradicciones, que era lo que representaba la enorme extensión de *Der Ring*: bastaba con negar ese mundo, y asumir la renuncia como camino individual de liberación. Esto es precisamente lo que Wagner hizo en los dos temas que elaboró mientras dejaba aparcado *Der Ring*: la negación del mundo en *Tristan und Isolde*, la renuncia en *Die Meistersinger von Nürnberg* (al menos en la actitud de Hans Sachs).

La nueva visión pesimista ante el mundo simplificaba las cosas, añadía un nuevo sentido a la tragedia desde el punto de vista de los personajes: si antes podía entenderse en un sentido schilleriano de afirmación individual frente a las circunstancias, ahora adquiere un sentido basado más en cierto conocimiento trascendente que en la autoafirmación. *Tristan und Isolde* presenta el caso más claro, y la vacuidad en que caen las palabras que pronuncia Isolde en su *Liebestod* (muerte de amor), si son privadas de la música, revelan el carácter irracional, intuitivo, que de acuerdo con Schopenhauer tiene dicho conocimiento, del que sólo la música puede transmitir una expresión adecuada.

El *estatus* de la música dentro del drama quedaba afectado por este replanteamiento. Según Schopenhauer: “El propósito del arte es facilitar el conocimiento de las ideas del mundo (en el sentido platónico, el único que reconozco para la palabra idea). Pero las ideas son algo esencialmente intuitivo, y por eso, en sus determinaciones más propias, son inagotables. La comunicación de algo así no puede realizarse sino por vía de la intuición, que es la del arte” (848).

Y entre las artes, la música -por su carácter abstracto- goza de superioridad: “la música, al trascender las Ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora absolutamente y, en cierto modo, podría existir aunque el mundo no existiera, lo que no puede decirse de las demás artes” (Schopenhauer 283). “La música no es en modo alguno, como las demás artes, una reproducción de las Ideas, sino una reproducción de

objetivación de la voluntad la diferencia jerárquica entre materia inorgánica y entre diferentes formas de vida, y estas objetivaciones de la voluntad se encuentran en lucha entre ellas, de donde deriva un mundo caracterizado por el sufrimiento. El conocimiento humano nace en un principio al servicio de esta voluntad objetivada, sirve a la voluntad de vivir, pero puede emanciparse mediante el conocimiento de las Ideas (diferentes de las nociones), ya que excluyen la particularidad, y por tanto, requieren en el sujeto que desea conocerlas una modificación análoga: la supresión de su individualidad. Con esto desaparece la diferencia entre sujeto y objeto y se llega a una contemplación pura, no dominada por la apetencia, se consigue una preponderancia del conocimiento sobre la voluntad. No es un conocimiento racional, pues las Ideas no obedecen al principio de razón y son accesibles sólo por intuición. El arte es vehículo adecuado para este conocimiento, y la belleza que recrea nace precisamente de la contemplación desinteresada de la Idea que hay en las cosas. La experiencia vital está sujeta a la preponderancia del sufrimiento, pero el conocimiento permite alcanzar la libertad, que no es otra cosa que la negación de la necesidad. El conocimiento de la voluntad única como fuente de los fenómenos diversos, permite la compasión del hombre virtuoso, al reconocer el interés ajeno como igual al propio, y finalmente conduce a la negación de la voluntad de vivir, un aquietamiento de la voluntad, una calma inalterable, que el arte sólo consigue producir de manera pasajera, mientras dura su efecto, y la reflexión asienta de manera duradera. Pero desaparecida la voluntad, puesto que era el origen de todo, desaparece también el fenómeno y todo el universo: el resultado es la Nada, que según Schopenhauer sólo puede horrorizarnos en tanto que permanecemos ligados a la voluntad de vivir, pero confiere una serenidad de espíritu beatífica una vez que nos desprendemos de ella.

la voluntad misma, cuya objetivación son también las Ideas. Esta es la razón de que el efecto de la música resulta mucho más poderoso y penetrante" (284).

Una música así entendida cumplía mejor su función como *música pura*, esto es, desprovista de texto o de intenciones descriptivas. Pero Wagner no iba a renunciar al drama por un principio estético o filosófico, sino que reformuló las ideas schopenhauerianas que estorbaban a su intención de totalidad dramática. Eso sí, dentro del drama la música ganaba una función central: todo el drama surgía ahora a partir de la esencia de la propia música, como expondrá bastante más tarde en su *Ensayo sobre Beethoven*, de 1870: "La música, que no representa las ideas contenidas en los fenómenos del mundo, sino por el contrario a la misma Idea del Mundo, y lo hace ciertamente de una manera comprensiva, encierra el drama en sí misma, puesto que justamente el drama, en correspondencia, expresa la única Idea del Mundo adecuada a la música." Y, por tanto, corrigiendo completamente su anterior planteamiento: "La unión de música y poesía, en consecuencia, ha de concluir siempre en la subordinación de la última" (Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* IX: 61-126).

Hasta qué punto Wagner seguía en sus realizaciones artísticas sus propios escritos teóricos, es un tema bastante debatido y que no permite una respuesta completamente afirmativa. Por un lado sus escritos constituían en buena medida una extensa autojustificación de sus inclinaciones artísticas, pero, por otro, las ideas estéticas influían sobre las obras: la lectura de Schopenhauer favorece el abandono del ciclo *Der Ring des Nibelungen* por *Tristan und Isolde*¹⁶, cuya música, además, se encuentra más cerca de poder explicarse por sí misma que cualquiera de los dramas precedentes; y como fiel reflejo de un fondo irracional de toda la existencia, la música se alejaba de los patrones tradicionales y proyectaba su influencia hasta los momentos históricos que precedieron a la disolución del sistema tonal durante el periodo de entreguerras. Esto no favorecía un éxito rápido de la obra, según reconoció Wagner a su amigo Semper: "Reconocí, en efecto, que si tomaba la vida más en serio y el arte más a la ligera, quizá me facilitaría la existencia, pero añadí también que probablemente no cambiaría jamás" (*Mi vida* 181).

Pero la asunción del planteamiento de Schopenhauer en el *Tristan* no es completa: no hay renuncia al deseo, sino por el contrario, una entrega a la pasión amorosa. Para centrarse sin complejos sobre este asunto, Wagner no dudó en cuestionar el pensamiento de su admirado filósofo, según carta a Mathilde Wessendonck el 1 de diciembre de 1858 (es decir, mientras componía la música del segundo acto):

Se trata de demostrar cómo el camino de salvación que conduce hasta el perfecto aquietamiento de la voluntad –un camino que ningún filósofo, como tampoco

¹⁶ Las connotaciones en torno a la composición del *Tristan und Isolde* merecen algún comentario. Wagner mismo hace referencia en su autobiografía, por un lado, a la influencia de Schopenhauer (*Mi vida* 167), y, por otro, a la necesidad de alguna obra que pudiera terminar en poco tiempo, para suministrarse ingresos económicos (*Mi vida* 179). Disimula, además, su inconveniente relación sentimental con Mathilde, la mujer de su mejor protector económico, Otto Wessendonck, relación que terminó por convertir el asunto de Tristan en casi una alegoría autobiográfica, donde el adúltero Wagner-Tristan se muestra incapaz de dar cuenta de sus actos al traicionado Marke-Wessendonck. Este episodio biográfico coincide con la composición de la música, pero, sin embargo, es posterior a la escritura del texto literario, lo que hace reflexionar a Gregor-Dellin sobre si "amó a Mathilde porque necesitaba el paralelo" (317). Los deseos de totalidad, que parecen constituir una actitud básica en Wagner, tendían a atraer hacia una misma dinámica todos los aspectos que manejaba, ya comenzase algo por una circunstancia biográfica, o por un pensamiento, o por cualquier otro motivo.

Schopenhauer, ha reconocido- pasa a través del amor, y no ya de un amor abstractamente humanitario, sino del amor propiamente dicho, que florece en el amor sensual. (ctd en Dahlhaus 120)

Por añadidura, *Tristan* fue seguida por *Die Meistersinger von Nürnberg*, que en muchos sentidos puede considerarse contradictoria con casi todo lo que había de Schopenhauer en *Tristan*, tanto argumental como musicalmente: sólo en el personaje de Hans Sachs se cumple la renuncia schopenhaueriana, pero no para obtener una liberación trascendente, que dé la espalda al engañoso mundo de apariencias, sino para lograr la feliz adaptación a ese mundo de dos enamorados (al menos esto es lo que muestra un primer acercamiento a la trama). Pero, además, tampoco es una tragedia, sino un argumento *feliz* que, como se ha dicho con sarcasmo, “comienza en una iglesia y termina en una boda”.

Las exigencias dramáticas en Wagner, por tanto, no parece que puedan reducirse por completo a los aspectos explícitos de pensamiento, reducción que tampoco funciona cuando se intenta hacer, en otro sentido, respecto a las circunstancias biográficas del autor¹⁷. Puesto que algunas tendencias características en Wagner, como se ha visto al principio, preceden a cualquier reflexión estética o circunstancia, la consideración de los argumentos en sí mismos revela también un ámbito de exigencias propio.

LA TRAGEDIA EN LA EVOLUCIÓN DE LOS ARGUMENTOS

No es posible una sinopsis de los argumentos wagnerianos ni profundizar en la psicología de los personajes, pues el Wagner maduro desarrolla en profundidad todos los caracteres¹⁸. Los textos resultan fácilmente accesibles en internet¹⁹, por lo que describiré algunas líneas básicas que recorren las diversas tramas. Desde este punto de vista, la tragedia no se muestra como exigencia estética, sino dentro de una serie de combinaciones sobre una problemática que va evolucionando, y que afecta su sentido.

Leubald und Adelaide (1826-8), la tragedia sin música escrita en edad adolescente, planteaba un conflicto entre el mundo de los vivos y de los muertos, con predominio del segundo. *Die Hochzeit* (*Las bodas*, 1832-3) habría sido una ópera, pero el propio Wagner la destruyó cuando su carácter tétrico disgustó a su hermana Rosalie. “Pinté, por decirlo así, negro sobre negro” (*Mi vida* 34) Por lo que se sabe, recreaba ese triunfo del mundo de los muertos en *Leubald*, eludiendo además la posibilidad de resistirse, pues el carácter siniestro de algunos personajes se conoce sólo al final: en términos psicológicos, actúan desde lo inconsciente, de manera irruptiva.

¹⁷ En este sentido, por ejemplo, se ha querido ver en *Der Fliegende Holländer* el reflejo de un Richard Wagner atrapado en trabajos artísticos que le convierten en un errante sin patria, y el viaje tormentoso que Wagner realizó en barco de Riga a Londres, huyendo de sus acreedores, tuvo una influencia incuestionable sobre la música y el argumento de este drama; pero en sentido inverso, también la vida de Wagner se deja influir por la obra, como en el asunto *Wesendonck*, donde los eventos biográficos parecen acudir con posterioridad a la llamada del drama. La curiosa idea de Wagner buscando sucesos biográficos capaces de alimentar una intuición dramática precedente fue desarrollada ya en 1923 por Paul Bekker, en su obra *Richard Wagner: das Leben im Werke* (Stuttgart, 1924).

¹⁸ Una profusa exposición sobre las funciones psicológicas de cada personaje fue realizada ya en 1969 por Robert Donington, para el ciclo *Der Ring des Nibelungen*, siguiendo fielmente el punto de vista y las categorías de la psicología junguiana (1969).

¹⁹ Al tiempo de escribir este artículo, se encuentran disponibles en la red traducciones al castellano en las páginas web de Kareol, Wagnermania, Archivowagner, esta última con buena cantidad de documentos en castellano, algunos difíciles de encontrar por otro medio. Los textos originales en alemán se encuentran entre otras en Wagnermania y Wagneroperas.

Die Feen (*Las hadas*, 1833-4) es el primer drama con música que se conserva, argumento basado en *La donna serpente* (*La mujer serpiente*) del veneciano Carlo Gozzi (1713-1786). Contrapone un mundo de hadas –mítico o fabuloso–, a otro verosímil –más empírico²⁰–, y la trama funciona como un típico cuento de hadas: dificultades y pruebas para establecer una relación de carácter amoroso entre representantes de ambos; el mundo de las hadas caracterizado como femenino, y el empírico como masculino. Cumplir las pruebas corre por cuenta del lado masculino/empírico, y en el tramo decisivo fracasan las pruebas de omitir, pero tiene éxito la de hacer mediante instrumentos (evidentemente, de connotación más masculina que las otras). El desenlace no consiste en que la mujer hada se traslade a lo empírico, como era su intención inicial, sino que atrae al hombre hacia su territorio, hacia lo fantástico: intromisión masculina sobre un mundo que no se configuraba en principio como propio.

El mundo fantástico atrae hacia sí el empírico, esto ya sucedió en *Leubald*, pero *Die Feen* no es una tragedia, porque al mundo fabuloso se le reconoce existencia autónoma, en lugar de simple residuo del mundo empírico que era el mundo de los muertos.

Das Liebesverbot (*La prohibición de amar* 1834-1836), con argumento basado en *Measure for measure* de Shakespeare, establece coordenadas históricas para la acción y prescinde de recrear mundos no empíricos, pero sólo en apariencia: dos personajes importantes de ambos sexos viven alejados del mundo que les rodea, el gobernador Frederich con su idealismo, e Isabel en su enclaustramiento religioso. El idealismo masculino del gobernador resulta destructivo con el mundo empírico, se traduce en instinto de dominación y poder. Parece oportuno recordar que *Die Feen* recreaba el ámbito natural masculino en el terreno empírico, de donde puede sospecharse que su traslado a otras regiones genere disfunciones de este tipo; de este modo tenemos ya en *Das Liebesverbot* una parte masculina idealista que resulta problemática y destructiva, mientras que el personaje femenino idealizado –Isabel, su contraparte en esta obra– no genera tales problemas, más bien aporta soluciones. La solución que evita la tragedia pasa por una curiosa confusión entre amor y poder en el gobernador, incitada por Isabel:

Isabel: La naturaleza dio belleza a la mujer, y al hombre fuerza para disfrutarla. Sólo un loco, un hipócrita, se cierra al encanto del amor. (Acto I, escena 3)

Confusión que le hará incurrir en contradicciones que terminan anulando su poder:

Frederich: ¡Infeliz de mí! ¿A dónde ha ido a parar el sistema que yo mismo había montado? (Acto II, escena 2)

La astucia hace el resto. El principio de autoridad masculino no queda abolido, pero retorna a lo empírico y –de una manera no justificada argumentalmente– la parte femenina decide imitar ese recorrido: Isabel renuncia a su enclaustramiento.

Después del *Liebesverbot*, Wagner redactó un libreto cómico al que no llegó a poner música: *Männerlist grösser als Frauenlist* (*Más vale astucia de hombre que astucia de mujer*), basado en un episodio de *Las mil y una noches*. La acción se trasladaba al tiempo presente, y debía consistir en una pugna de astucia entre hombre y mujer, que

²⁰ Utilizaré en adelante el calificativo de *empírico* para referirme a los personajes que se mueven en escena dentro de unas situaciones y condicionantes que imitan aquello que puede suceder en la experiencia humana real.

terminaba con el triunfo del primero seguido de boda. Parece poco más que una confirmación de la dirección argumental apuntada en el final precedente, añadiendo sobre todo una recuperación en la primacía de lo masculino para el terreno empírico.

Rienzi (1837-1840) está basada en el título homónimo del novelista y político inglés Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), y, por primera vez entre los dramas musicados de Wagner, es una tragedia. Al igual que en *Das Liebesverbot*, todo parece moverse en el plano de lo empírico, con un idealismo inadaptado en el personaje masculino. La diferencia esencial consiste en que aquí el idealismo tiene tendencia benéfica, caracterizada por el amor. Frederich pretendió amar como una extensión del poder, Rienzi pretende gobernar como una extensión del amor, pero, en ambos casos, la confusión genera la catástrofe: Rienzi pierde el poder por ceder al amor, un amor que no se presenta en forma de deseo sensual (derivación del poder), sino como compasión incitada por Adriano –cantado por voz femenina– y por Irene:

“A tus pies suplicamos: ¡Sé clemente, salva a mi/su padre!” (Acto II, escena 3)

Igual que en *Das Liebesverbot*, el amor se muestra incompatible con el poder, y el personaje masculino que padece esta incompatibilidad desconoce los resortes esenciales que mueven lo empírico: el enemigo que derrota finalmente a *Rienzi* no pertenece al círculo de enemigos conocidos, sino que irrumpe de manera inesperada en forma de maldición eclesiástica, cuya extrañeza se recalca por formularse en latín. Lo que configura a *Rienzi* como una tragedia es que el personaje que padece la incompatibilidad opte preferentemente por el amor, es decir, genere la simpatía de la música y del espectador (pues, como pronto teorizará Wagner, sólo el amor relaciona). Estos presupuestos de la acción, sin embargo, apenas son indagados, pues Wagner quiso hacer de *Rienzi* principalmente una ópera de efecto, en el sentido que pronto detestará.

Der Fliegende Holländer (*El holandés errante*) (1840-1841) se basa en el capítulo VII de *Aus den Memorien des Herrn von Schnabelewopski* (De las memorias del señor de Schnabelewopski) de Heinrich Heine, y retorna a conceder entidad propia a un plano fantástico, frente a otro empírico. Si el idealismo del tribuno Rienzi terminaba en medio de una tormenta humana, el holandés aparece atrapado en una tormenta natural sin fin. La conciencia de problema insoluble se traduce aquí en una voluntad de tragedia por parte del propio personaje, de muerte como redención, más de una década antes de que Wagner leyese a Schopenhauer. La fidelidad de una mujer asentada en lo empírico funciona como condición de posibilidad; pero tal como ha señalado Enrique Gavilán, el asunto es una especie de mito de Odiseo vuelto del revés: el objetivo ya no es llegar a tierra firme evitando el canto de las sirenas que llama hacia las profundidades, sino hundirse en ellas (“La balada de Senta” 237-261). Esta dirección presupone una valoración negativa de las circunstancias de tierra firme, un *non placet* hacia el plano empírico; traducido al tiempo de Wagner, un desencanto frente a la cultura establecida, es decir, la Ilustración y sus promesas. En definitiva, una actitud romántica, y una diametral inversión de la dirección deseada en anteriores dramas²¹. La decisión crucial recae sobre Senta: elección entre la ensoñación (asociada al arte), y el mundo funcional

²¹ Wagner se encarga de escenificar este cambio de gusto en su autobiografía, según él producido repentinamente tras escuchar una buena interpretación de la Novena sinfonía de Beethoven en 1839: “El periodo decadente de mi gusto [...] tuvo fin en medio de la vergüenza y del arrepentimiento” (*Mi vida* 67).

del trabajo (con connotaciones industriales), sentenciado por el desencanto; la balada del holandés frente a la canción de las hilanderas:

Senta: ¡Oh, poned fin a esa tonta canción, ya me zumban y suenan los oídos! ¡Si queréis que me una a vosotras, buscad algo mejor! (Acto II, escena 1)

La decisión de arrojarse al mar para redimir al holandés semeja la precedente de Irene cuando decide unirse a Rienzi en un final trágico, contra los ruegos de Adriano:

Irene: ¡Déjame! Siento una fuerza sobrenatural; Dios me ayuda para combatirte. [...] ¡Déjame, loco! ¡Yo soy libre! (*Rienzi*: Acto V, escena 4)

Pero esa clara visualización en dos planos de existencia -que en *Rienzi* no pasaba de insinuarse en forma de idealismo- genera el sentido de tragedia como redención, ya que el lugar hacia donde se dirige el autosacrificio heroico se visualiza como existente y necesitado del mismo: el holandés se presenta en escena como un problema en sí mismo, y su muerte es la muerte del problema, su solución. Ahora bien, esta forma de redención sanciona como inevitable la separación entre el plano empírico y el fantástico, lo cual seguirá siendo asunto de posteriores elaboraciones.

Musicalmente, *Der Fliegende Holländer* es la primera obra relevante de Wagner. *Die Feen* no pasaba de ser una ópera romántica al estilo de Weber o Marchner; *Das Liebesverbot* se aproximaba a Auber o Donizetti; *Rienzi* es una *Grand Opéra* en el estilo de Meyerbeer (según sarcasmo de Hans von Büllow, “la mejor ópera de Meyerbeer”). La expresión en dos planos de distinto tratamiento musical, y el especial énfasis sobre el plano fantástico, son los elementos que quizá hacen esta obra más interesante que las anteriores; lo masculino (en Wagner más asociado a lo creativo y expeditivo que lo femenino) se sitúa en ese lado fantástico, y esto quizás favorece una música lanzada hacia la innovación estilística, cosa que no sucedía en *Die Feen*. Tal como ha señalado Dahlhaus, Wagner contrasta la forma tradicional del aria, para situaciones convencionales, y la declamación expresiva para la relación de Senta con el holandés. Esto implicaría -según Dalhaus- una inversión del papel tradicional de ambos procedimientos, pues el recitado se usaba antes para la acción y el aria para detenerla y expandir los sentimientos del personaje (27). Ahora bien, lo que estaba en vías de suceder para Wagner, será la práctica desaparición del aria y los números cerrados en dramas posteriores, porque la acción ya no se considera elemento superfluo, sino núcleo del drama, tal como escribirá algunos años más tarde: “La acción dramática[...] extraída inmediatamente de la vida (pasado o presente), forma con ella el vínculo dador de entendimiento, en la misma medida en la que reproduce del modo más fiel esa verdad de la vida y satisface de la forma más apropiada la demanda de que se la comprenda” (*La obra de arte del futuro* 156-157).

Una acción que, dada la situación de los personajes en esta obra, tiende a configurarse como injerencia de lo fantástico sobre lo cotidiano.

Die Sarazenin (*La sarracena*, 1841 y 1843), sobre episodios de la *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (*Historia de los Hohenstaufen y su tiempo*) no pasó de esbozo en prosa, al igual que *Die Bergwerke zu Falun* (*Las minas de Falun*, 1842), sobre el cuento homónimo de E.T.A. Hoffmann. La primera trataba sobre una profetisa musulmana, Fátima, hermana de Manfred Hohenstaufen, a quien exhorta para conservar su herencia imperial, y del que está enamorada siendo pariente. Fátima renuncia a este

amor incestuoso y tras la coronación de Manfred regresa a su tierra con un tal Nurreddin, que la mata en un ataque de celos, tras lo cual Manfred se hunde en la desesperación. Conviene considerar el concepto que Wagner se formó de lo alemán con esa lectura: “Me satisfizo ya entonces descubrir en el espíritu germano su aptitud para rebasar los estrechos límites de la nacionalidad y comprender a la humanidad entera, sea cual sea la indumentaria con que ésta se presente” (*Mi vida* 78).

Así el nacionalismo, rechazado por Wagner en diversos escritos en favor de una idea universal, se transmuta en universalidad capaz de asumirse por un solo pueblo. La incorrección que señala la idea de incesto en el boceto -reducir en la proximidad del parentesco lo que está destinado a incluir la diversidad- apunta intuitiva y simbólicamente la problemática de una tendencia análoga, esa universalidad reducida a nación; pero la renuncia al incesto implica la desilusión y la muerte, pues se renuncia a cosas demasiado valiosas proyectadas sobre ese ámbito reducido. Tragedia y desilusión parecen aquí equivalentes.

En cuanto a *Die Bergwerke zu Falun* (1842), la fascinación por el mundo subterráneo de las minas de este cuento podía entenderse como continuación en la misma dirección en que había concluido *Der Fliegende Holländer*. Estos dos bocetos sin desarrollar, por tanto, insistían sobre cada uno de los planos que el final de *Der Fliegende Holländer* había sancionado con la separación.

Finalmente fue *Tannhäuser* (1842-1845) el siguiente argumento que Wagner llevó hasta el final, elaborado a partir de leyendas alemanas de diversas fuentes, a las que añade de su propia invención la relación entre Tannhäuser y Elisabeth. Nuevamente relaciona el mundo fantástico (en este caso mítico) y el empírico, en una estructura análoga a *Der Fliegende Holländer*: un hombre atrapado en el nivel mítico, y una mujer asentada en el terreno empírico, Elisabeth, como posibilidad de redención; pero Heinrich von Tannhäuser no carece de compañía femenina en el terreno mítico: la compañía femenina, que ya en *Die Feen* parecía conformar todo lo que se podía exigir a un final feliz, y que el holandés reitera como redención, no parece bastar a Tannhäuser; hay un *hambre de vida*, que en principio se manifiesta como deseo de experiencia temporal:

Tannhäuser: El tiempo que he pasado aquí me resulta imposible calcularlo. Para mí ya no existen ni días ni meses, pues no veo la luz del sol ni las preciosas estrellas del cielo. No contemplo el verdor del campo que presagia el nuevo verano, ni el ruiseñor que anuncia la primavera [...] Si un dios puede vivir en perpetua alegría, yo sin embargo, estoy sometido al cambio. (Acto I, escena 1)

Pero este cuestionamiento del espacio mítico encierra además un cuestionamiento sobre el tipo de relación amorosa que lo configura, algo que sólo se hará evidente con la nueva experiencia de Tannhäuser sobre lo empírico. El amor sensual se contrapone primero con el amor como contemplación, en el concurso de canto; expeditivo y masculino el primero, respetuoso y afeminado el segundo, pero, en cierto modo, ambos como formas de autosatisfacción masculina. En segundo lugar, amor como autosatisfacción contrapuesto a amor como entrega, representados ambos por mujeres: Venus, que sólo se lamenta de sí misma, frente a Elisabeth, que se lamenta por Tannhäuser. La primera de estas disputas se manifiesta exteriorizada, en forma de concurso de canto, y se salda con el triunfo de la forma más externa, la sensual; la segunda interiorizada, en la que prevalece la actitud de entrega. Pero ésta, en definitiva, es entrega de la propia vida, si se quiere afirmar en su máximo exponente, y

de este modo es como se consume en la obra. Si en el final de *Der Fliegende Holländer* el personaje femenino era el único que asumía el amor como entrega, mientras el holandés lo reclamaba en términos de redención egoísta, *Tannhäuser* opera la transformación sobre el personaje masculino, que asume también, finalmente, esa forma de amor-entrega, lo cual le permite sortear esa esfinge de maldición eclesiástica, que ya había terminado con Rienzi.

La música determina el sentido concreto de la tragedia en estos tres últimos dramas: en *Rienzi* la fatalidad de los acontecimientos prevalece sobre la afirmación idealista del héroe; *Der Fliegende Holländer* concluye con la autoritaria imposición del tema del holandés²², afirmación masculina y fantástica con cierto aspecto terrorífico e inquietante; en *Tannhäuser* hay, finalmente, una conclusión musical inequívocamente optimista.

Wagner teorizará poco después sobre la música colocándola dentro del drama en un papel de interconexión entre elementos, curiosamente análogo a como configura también el papel del amor, como impulso articulador de la *Gesamtkunstwerk*. Las transformaciones en la lectura que aporta la música a la tragedia guardan, por tanto, analogía con las transformaciones de la propia idea de amor: aplastado en *Rienzi* por las cuestiones de poder, egoísta e imperioso en *Der Fliegende Holländer* (en su parte masculina, que es la absorbente), benéfico finalmente en *Tannhäuser*.

Existe una idea dramática más general, sin embargo, que la música no refleja: la separación del plano empírico con el idealista-fantástico-mítico, que sucede en los tres dramas. La música, en cuanto vinculada a la expresión del sentimiento-amor, carece de un punto de vista general, es parte implicada.

Lohengrin (1845-8), basada en una leyenda alemana, que Wagner conoció en un número de las *Memorias de la Sociedad Alemana de Königsberg*, tiene una situación inicial análoga a *Tannhäuser*: un hombre afincado en el terreno mítico cuya voluntad se dirige hacia lo empírico, pero, el contenido de ese espacio mítico evidencia ya la transformación redentora operada en *Tannhäuser*. A pesar de esto, *Lohengrin* acude también a lo empírico, y no se conforma con prestar ayuda a Elsa, sino que además contrae matrimonio; “; quizás sólo podemos explicar tanto interés empírico en este idealizado personaje, desde el punto de vista de una necesidad wagneriana de totalidad, de encontrar una conexión entre ambos planos –mítico y empírico–, necesidad que subsiste argumentalmente a la solución de cualquier otro problema. El sueño llama al mito, funciona como el puente que lo une a la realidad empírica; la pregunta, la indagación racional que inquiere por el origen (causalista), realiza el efecto contrario, sanciona la separación. El conjunto de la acción presenta un recorrido del encanto al desencanto, desde el *ein wunder* (“un prodigio”; Acto I, escena 2), al *weh* final (“desgracia”; Acto III, escena 3). La pérdida del aspecto compatible con lo empírico, de la posibilidad de idealizar la realidad; desde el punto de vista romántico, un verdadero desastre que cuestiona las transformaciones operadas en las anteriores tragedias, que no han conseguido rebajar el abismo que separa ambos mundos. En la escena final, cuando se marcha *Lohengrin*, devuelve a Elsa su hermano desaparecido, prácticamente como si el uno se transformase en el otro. Esto sugiere

²² Una revisión posterior, de 1860, añadió para concluir el tema de la redención, que es la forma como suele escucharse hoy ese final. Resulta mejor desde el punto de vista musical y de significado, pero en realidad corresponde a una concepción dramática muy posterior

una traducción psicológica bastante obvia: la pregunta indagatoria, cuando obtiene una respuesta asimilable por la razón, produce el efecto de despojar al mito de su numinosidad.

Lohengrin no es, en sentido total, una tragedia: el personaje masculino no muere, se marcha, y aparece otro que se daba por fallecido. Lohengrin salva su condición mítica alejándose: el romanticismo se salva a sí mismo. La muerte de Elsa tiene una expresión que Wagner repetirá: *Elsa gleitet langsam entseelt in Gottfrieds Armen zu Boden* ("Elsa cae lentamente *sin espíritu* de los brazos de Gottfried a tierra"), eufemismo para evitar la palabra muerte (*tot, stirbt*) que es norma en Wagner, pues no mata literalmente a ninguna mujer: se arrojan, se alejan, o caen *sin alma*. La caída de Elsa representa esa pérdida de alma, la sentencia al desencanto que afecta todo el plano empírico.

A partir de *Lohengrin*, Wagner duda sobre el camino argumental a seguir. Seis ideas inició, una sola de las cuales llegará a poner en música. En *Friedrich I* (1846 y 1848-9) intentaba retomar el tema histórico, pero no pasó de un esbozo en prosa, mismo destino de un drama sobre *Alejandro Magno* (1846), cuyo esbozo se ha perdido. Probablemente ambos dramas habrían potenciado ideas universalistas en torno a lo empírico. En los años 1849 y 1850, tiempos de la revolución y el exilio, realizó tres esbozos más en prosa: *Jesus von Nazareth*, *Achilleus* (*Aquiles*, desaparecido) y *Wieland der Schmied* (*Wieland el herrero*). El primero de estos trata la figura de Jesús desde un punto de vista revolucionario, negador de la propiedad, un idealista en el sentido wagneriano de aquellos tiempos, y la muerte representaba nuevamente la imposibilidad de realización del ideal sobre lo empírico; el segundo ensalzaba la humanidad del héroe frente a los dioses (Gregor-Dellin 214); el tercero, basado en la *Wilkyna-Saga*, era una trama fantástica donde por un lado el mundo empírico se debate luchando entre la libertad y la esclavitud, y por otro el herrero Wieland pugna por recuperar tanto su libertad personal como una mujer-cisne mítica, y termina alzando el vuelo hacia ella con unas alas de bronce forjadas por sí mismo, expresión quizás de una empresa quimérica. Estos tres esbozos parecen tantear nuevas formas de relación con lo mítico o frente a lo mítico, en sus tres posibilidades: advenimiento del mito, en la línea de Lohengrin con no mejor resultado (*Jesus*), afirmación frente al mito (*Achilleus*), la conquista del mito (*Wieland*).

El otro esbozo de la época, que sí desarrollará, se inició en 1848 como borrador en prosa denominado *Der Nibelungenmythus, als Entwurf zu einem Drama* (*El mito de los nibelungos como proyecto para un drama*). Se trata de una amplia trama en la que los dioses necesitan engendrar un ser humano con voluntad libre, capaz de expiar una culpa de aquellos. Ese mismo año Wagner intentó reducir la idea, demasiado amplia para un solo drama: redactó en prosa el *Siegfrieds Tod* (*Muerte de Siegfried*), que se centraba solamente sobre el héroe humano y su trágica muerte, y optaba por configurar la muerte del héroe como redentora, ante las escasas explicaciones sobre la culpabilidad de los dioses. Pronto hicieron ver a Wagner que el argumento dejaba sin explicar demasiadas cosas, de modo que escribió hacia atrás sucesivas partes aclaratorias -*Der Junge Siegfried* (*El joven Siegfried*, más tarde simplemente *Siegfried*), *Die Walküre* (*La Valkiria*) y *Rheingold* (*El oro del Rhin*)- entre mayo de 1851 y noviembre de 1852, hasta recuperar la idea inicial en toda su amplitud, pasando después a componer la música en el orden correcto en cuanto a sucesión escénica. El resultado fue el ciclo en cuatro partes *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*, 1851-1874), basado en fuentes legendarias germánicas diversas, entre ellas la *Völsungasaga*, la *Thidrekssaga*, el *Edda menor* de Snorri Sturluson, el *Nibelungenlied* y la más reciente reelaboración

Sigurd de Friedrich H. Karl, barón de la Motte-Fouqué. En relación con la posición de los personajes, no hay unos que proceden del plano mítico y otros del empírico, sino que todos los importantes proceden de lo mítico, unos sabiéndolo y otros sin saberlo. El proceso de sanación del mundo mítico realizado con *Tannhäuser* y manifestado en *Lohengrin* queda olvidado, y se retorna a la idea de un mundo mítico enfermo, tal como manifestaba *Der Fliegende Holländer*, pero *Der Ring* añade una extensa indagación sobre las raíces de ese problema²³.

Las palabras finales de Brünnhilde, sobre la pira funeraria de Siegfried, tienen hasta cinco versiones diferentes, que afectan directamente el sentido de la tragedia. Todavía en un texto que probablemente es contemporáneo a la redacción de *Der Junge Siegfried* (Dahlhaus 111), la muerte del héroe redimía a los dioses: “se os ahorra la lucha terrible de vuestro poder agonizante: heredais el consuelo procedente del acto humano, del héroe que engendrasteis. En medio de vuestra temible angustia, os anuncio la bendita redención de la muerte.” Pero en 1852, ampliado ya el drama a sus cuatro partes, *Siegfrieds Tod* cambia su nombre por el definitivo de *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*), y las palabras finales de Brünnhilde eliminan todo consuelo redentor: “Así del final de los dioses despunta ahora el ocaso. De este modo arrojó yo el fuego hacia la resplandeciente roca del Walhalla”.

La extensión del ámbito de la tragedia a lo mítico descubre el aspecto trágico del propio mito, convierte la tragedia en idea. Así es como en 1854 –todavía antes de conocer la filosofía de Schopenhauer–, Wagner cambia las palabras que canta Erda en el *Rheingold* advirtiendo a los dioses²⁴: donde antes decía “un día oscuro aguarda a los dioses: terminará de modo ignominioso tu noble estirpe, si no renuncias al anillo”, pasa a decir, asumiendo un sentido universal: “todo lo que existe, tiene un final: un día oscuro llegará a los dioses: a ti te aconsejo, renuncia al anillo” (*Rheingold*, escena 4). Es decir, que el final ha de existir de cualquier manera, con anillo o sin él. El tratamiento musical que escribe ese mismo año, además, convierte esa frase en una de las claves para todo el ciclo: la orquesta toca una derivación del primer tema que aparece en el *Rheingold*, elaborado entonces a modo de surgimiento natural y primario²⁵. Así sonaba este primer tema del ciclo, en el compás 17 de la partitura:

²³ La necesidad de indagación puede atribuirse a circunstancias biográficas: el fracaso de la revolución y el exilio de Wagner, que le hacen intuir un mundo complejo, cuyos resortes decisivos escapan a cualquier observación superficial. Pero también viene propiciada desde el final de *Lohengrin*: la “redención” ya completada de un mundo masculino afincado en lo mítico, permanece incapaz de mantener contacto con lo empírico; la conexión requiere así ser espoleada desde una necesidad, que pasa nuevamente por establecer una culpa y su correspondiente demanda de redención, repitiendo el camino ya seguido en *Der Fliegende Holländer*. Ahora no se confía en la redención externa: no es la mujer la que redime, sino Wotan quien proyecta su descendencia sobre lo empírico para obtenerla.

²⁴ Esta modificación la menciona Wagner en una carta a August Röckel de 25 de enero de 1854, es decir, unos diez meses antes de conocer la obra de Schopenhauer. (Dahlhaus, 1998: 115).

²⁵ Este comienzo fue calificado con razón por Thomas Mann como “preludio acústico”, pues se inicia con la incorporación sucesiva de armónicos (los sonidos agudos que por naturaleza acústica están incluidos en cualquier sonido musical de altura definida, y que corresponden a los múltiplos simples de su frecuencia base): un mi bemol originario se extiende en solitario durante los cuatro primeros compases en los registros graves de los contrabajos, se añade su primer armónico (si bemol) por los fagotes durante los doce siguientes, y en el compás 17 es cuando aparece el tema en las trompas, que no es otra cosa que un despliegue de los primeros cinco armónicos de ese mi bemol: mib-sib-mib-sol-sib. Todo el resto del preludio puede analizarse como si los elementos esenciales de la música tradicional (tríada consonante, escala mayor, ritmo...) fueran surgiendo progresivamente como un despliegue de esa nota inicial, por lo que Wagner genera en el preludio una impresión muy fuerte de estar evocando los orígenes.



Como acompañamiento de esas palabras de Erda, reaparece contraído en todos sus aspectos –rítmico, interválico- y densificado armónicamente, se diría que envejecido; inicia su curso ascendente acompañando precisamente la palabra *endet* (final), hasta que, coincidiendo con la palabra *düstrer* (oscuro), cambia su curso por otro descendente:



La tragedia se manifiesta, por tanto, como elemento vinculado a la misma esencia de la vida, inevitable; cuando se alcanza el conocimiento de esta fatalidad, la voluntad de permanencia se transforma en angustia existencial. En la ya olvidada opinión de López-Chavarri Marco, durante sus años wagnerianos, todo el contenido dramático del ciclo podría reducirse a esa resistencia antinatural de Wotan:

Para el poeta de la Tetralogía, la vida es un cambio constante, una serie de manifestaciones de una substancia eterna; todo cuanto vive ha de someterse a esa ley, eterna también, de la transformación. El mal nace en el mundo por querernos sustraer a la ley referida, es decir, por no querer que llegue el fin natural: la muerte. El egoísmo es el que desea permanecer, rebelándose contra la inmutable marcha del tiempo, y el miedo a morir no es más que la consecuencia del egoísmo (tomando la palabra en el más amplio sentido): tal es el pensamiento interno que late en el fondo de la Tetralogía. (29)

Como parte de un curso natural, la tragedia termina con los personajes y con sus construcciones (en cierto modo la propia civilización, en cuanto que se vuelve caduca). Aquí es donde la idea wagneriana resulta más próxima al aspecto dionisiaco que el joven Nietzsche reivindicaba, y que en sus primeros escritos todavía creía poder encontrar reflejado en los planteamientos de Wagner:

De esta última [la civilización] Richard Wagner dice que es anulada por la música, al igual que el brillo de la lámpara es anulado por la luz del día [...] Este es el siguiente efecto de la tragedia dionisiaca, el hecho de que el Estado y la sociedad, y en general los abismos que existen entre los hombres, se retiran ante un poderosísimo sentimiento de unidad, que se retrotrae al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico [...] de que en el fondo de todas las cosas, a pesar de todos los cambios de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y halagüeña. (99)

La renovación de la vida, efectivamente, es sugerida por el tema con el que Wagner cierra todo el ciclo, tras la apocalíptica destrucción final del *Götterdämmerung*, un leitmotiv que aparecía por primera vez en *Die Walküre*, precisamente al saber Sieglinde que iba a ser madre:



En la redacción definitiva, las insinuaciones sobre lo que sucede más allá del final escenificado fueron deliberadamente escamoteadas por Wagner. Todavía en 1853 unas palabras conclusivas de Brünhilde aludían a ese futuro: “La raza de los dioses ha pasado como un soplo; el mundo que yo abandono queda ahora sin señor: hago al mundo partícipe de mi ciencia divina. Ni la riqueza, ni el oro, ni la grandeza de los dioses; ni palacios, ni cortes, ni pompas señoriales; nada de oscuros pactos de alianzas engañosas, nada de hipócrita moral en leyes rigurosas: la felicidad, tanto en el gozo como en el sufrimiento, solamente puede lograrse por el amor.” La omisión de estas promesas deja al espectador con la evidencia de una gran destrucción, mitigada solamente con la intuición renovadora de los últimos compases de la música.

Pero la existencia subyacente de esa ley natural de renovación se presenta como transgredida solamente después de discernir la elección amor/poder, que, como se ha visto tiene un largo precedente –no explícito– en los anteriores dramas wagnerianos. La voluntad de permanencia –y por tanto, el daño a aquella ley natural de renovación– deriva de la elección del poder, que se muestra como la transgresión originaria. En la trama general hay una permanente superioridad del poder sobre el amor, que se asocia con una superioridad de los personajes masculinos sobre los femeninos. Eventualmente, en *Die Walküre* aparece una faceta femenina del poder (Fricka), que reprime el aspecto sentimental secundario de Wotan, y una faceta masculina del amor (Siegmund), que sirve para engendrar, algo que según Wagner nunca puede suceder desde el egoísmo (*La obra de arte* 38); esta asociación de ambos sexos refuerza las respectivas actitudes, y de hecho las separa en adelante. Pero entre los dos aspectos del amor que Wagner ya había confrontado en *Tannhäuser* (autosatisfacción y entrega), en el *Rheingold* los personajes masculinos solamente parecen conocer la faceta de autosatisfacción, resultando por tanto una idea de amor cercana al poder:

Loge: ¿qué podrían considerar los hombres más poderoso (*mächt'ger*) que la belleza y el valor de una mujer? (*Rheingold*, escena 2)

La elección que realizan Alberich y Wotan, por tanto, lo es entre dos formas de egoísmo: una a satisfacer en la intimidad (amor) y otra expansiva (poder). La obra civilizadora que representa Wotan no llegaría muy lejos con la primera de ellas, destinada a la intimidad, de modo que hay una tendencia inevitable hacia la segunda: el deseo civilizador de Wotan implica deseo de poder, como muestra Wagner musicalmente, al derivar en el compás 769 (interludio entre escenas 1 y 2) el tema que describe el Walhalla a partir de una variante del tema que aludía al poder del anillo:



Y en sentido argumental, las contradicciones que enfrenta Alberich al tener que renunciar al amor ya las enfrenta Wotan desde antes de conocer el anillo, y las resuelve en el mismo sentido que Alberich: vende a Freia para construir el Walhalla. Alberich funciona como la parte oscura de Wotan, forma parte de su inconsciente; las primeras palabras de Wotan son un sueño de poder combinado con intimidad egoísta, única forma de amor que entonces conoce:

Wotan: "La sala sagrada y placentera tiene verjas y puertas que me guardan: ¡honor de hombre, eterno poder, tiende tu mano a la fama sin límites!" (Rheingold, escena 2)

Sólo cuando desciende sobre lo empírico, en las partes siguientes del ciclo, el amor adopta su aspecto de entrega, pero las decisiones esenciales se han tomado antes. La derivación de Wotan hacia lo empírico, que en principio sigue el impulso egoísta de solucionar su propio problema, se va transformando en un interés por lo otro, por vía sentimental, que finalmente genera la nueva forma de amor como entrega:

Siegmund: Donde Sieglinde vive, en la alegría y en la tristeza, allí se quedará también Siegmund (*Die Walküre*, Acto II, escena 4)

Pero la exteriorización de Wotan en los velsungos es una experiencia semi-frustrada. El símbolo del amor incestuoso (recuérdese *Die Sarazenin*) muestra que no sale del propio círculo, que es una derivación del amor propio:

Siegmund: ¡florezca así, pues, la sangre de los velsungos! (*Die Walküre*, Acto I, escena 3)

Fricka frustra el intento mostrando la falacia, por lo que un segundo intento –Siegfried – debe suceder bajo el amparo protector de la inconsciencia. Nacido inconsciente de todo, la experiencia de Siegfried en el drama consiste en un progresivo conocimiento que crece parejo a su capacidad de acción, donde la verdad va deshaciendo el engaño, representado principalmente por Mime, hasta el momento en que se cruza con Wotan (su propio origen masculino), donde el conocimiento de Siegfried falla, para que su acción pueda continuar. Pero, según ley psicológica, lo que es inconsciente no deja por eso de actuar: la acción crucial de Siegfried que conduce hacia la tragedia consiste en abandonar temporalmente el amor (Brünhilde) para dirigirse a un palacio real (poder, evidentemente), sin ser consciente de que eso implica una elección, pero repitiendo el mismo patrón de comportamiento de Wotan. Como inconsciente que es de su aspecto de Wotan, Siegfried tampoco puede reconocer el carácter sombrío del equivalente de Alberich en su plano empírico, Hagen, negativo de Siegfried: el descenso al *Nibelheim* de Wotan, no tiene un posible equivalente para Siegfried; Wotan sabía que estaba vendiendo a Freia por el Walhalla, pero Siegfried desconoce hacer lo propio con Brünhilde, y el desconocimiento coloca el arma de la astucia en su contra. Hagen salva la distancia con Siegfried actuando por medio de Gunther, más próximo a la actitud consciente del héroe (Donington 224), pues Gunther se comporta como una especie de Wotan en lo empírico. Poseído por su lado oscuro que desconoce, la acción de Siegfried se vuelve destructiva para lo que ama, y finalmente para sí mismo. Si eso no significa el triunfo del poder, es porque el amor ha madurado lo suficiente como para asumir su aspecto de entrega, y Brünhilde lo usa para cerrar un final retributivo del orden, previa entrega de su propia vida. Significa, eso sí, el fracaso de una renovación protagonizada por Siegfried. Así pues, desde el punto de vista del héroe masculino, Siegfried, la tragedia ya no puede leerse como asunción consciente de un destino trágico, pues Siegfried se caracteriza precisamente por no ser consciente de nada. En Brünhilde sí sucede esa actitud, en el momento final, pero hasta ese momento los personajes femeninos resultaban subordinados e incluso maltratados (Freia y la propia Brünhilde).

La tragedia adquiere así diversas lecturas: una restitución del orden natural, según la viven las hijas del Rhin y –menos explícitamente– Loge; un fracaso masculino en la línea Wotan-Siegfried; una sublimación de la actitud personal en Brünhilde.

En mayo de 1856, concluida la música de *Die Walküre* y antes de emprender la de *Siegfried*, Wagner redactó en prosa el esbozo llamado *Der Sieger (Los vencedores)*, una ópera budista bajo el influjo orientalizante de Schopenhauer, que no llegó a realizar, pero mantuvo en cartera casi toda su vida. El personaje femenino, Prakriti, sufre de un amor imposible y acude a Buda, quien revela ese amor como castigo por una encarnación anterior, donde despreció por orgullo a un enamorado. Prakriti asume su destino, que implica la renuncia a satisfacer sus deseos. Esta renuncia guardaba sintonía con una Brünhilde que Wotan había dejado, por entonces, dormida en la roca; pero Wagner no se detuvo en esta idea.

Tristan und Isolde (1857-9), basada en la homónima medieval de Gottfrid von Strassburg (1210), fue escrita durante el intervalo en que Wagner abandonó la música de *Der Ring*, en el segundo acto de *Siegfried*. Siegfried se aproximaba entonces a despertar a Brünhilde, cuyo sueño se había mostrado para Wotan como la represión de su faceta sentimental; la situación que inicia el *Tristan* no es muy distinta: el sentimiento entre Tristan e Isolde permanece reprimido, consecuencia de que un mundo caracterizado por personajes masculinos (la Inglaterra de Tristan) ha vencido a otro caracterizado principalmente por femeninos (la Irlanda de Isolde). El bebedizo de amor/muerte²⁶, que configura el verdadero arranque del drama, se presenta en origen como intención de venganza, de la parte femenina sobre la masculina, y después supone básicamente una traición al principio de poder (Marke) para afirmar el amor. Como el mundo empírico está organizado mediante el principio de poder –aquí Wagner prescinde de la indagación sobre su origen, que es lo que venía haciendo en *Der Ring*–, Tristan e Isolde viven de espaldas a ese mundo, no en el idealismo masculino que caracterizaba las actitudes inadaptadas en *Das Liebesverbot* y *Rienzi*, sino en una *ensoñación*, vinculada al amor entendido como entrega, que bien puede interpretarse –desde el punto de vista wagneriano– como la contraparte femenina de aquel idealismo:

Tristan e Isolde: ¡Por ti sólo vivo, suprema voluptuosidad de amor! (Acto I, escena 5)

En lugar de un Siegfried que despierta a Brünhilde, como estaba Wagner cercano a componer, recrea una Isolde que *duerme* a Tristan; Brünhilde saludará al sol y al día nada más despertar, mientras aquí los amantes reclaman la oscuridad:

Tristan: Ay, aún crece para mí el día pálido y angustioso, con su tormento indomable. Su astro penetrante y engañoso me induce hacia la ilusión y la mentira. ¡Maldito sea el día y sus resplandores! (Acto III, escena 1)

La unión de los personajes masculino y femenino es articulada por la entrega:

Tristan: Tú eres Tristan, yo Isolda, nunca más Tristan
Isolda: Tú eres Isolda, yo Tristan, nunca más Isolda.

²⁶ Aunque en una consideración superficial del argumento resulta esencial el cambio que hace la doncella de Isolde del filtro de muerte por el filtro de amor, el efecto que produce sobre los amantes destaca la ambigüedad de ese cambio, pues en el extenso dúo de amor del segundo acto, en palabras del propio Wagner, “el inicio representa la vitalidad más impetuosa de la turbulencia de las pasiones, y la conclusión, el más solemne, íntimo deseo de muerte” (carta a Mathilde Wessendonck, de 29/10/1859).

Ambos: Sin nombres, sin separación. Una nueva esencia... (Acto II, escena 2)

Pero esta unión sanciona –una vez más– la separación de dos planos inconciliables, que en este caso no toma carácter de agresión, pues la ensoñación no está bajo el instinto de poder, sino de incapacidad comunicativa. El lenguaje verbal sólo puede dar buenas razones en favor del empírico rey Marke; la música, como intuición schopenhaueriana y expresión de sentimientos, deriva acusadamente hacia el mundo de ensoñación amorosa, del que constituye su única justificación. Marshall Tuttle ha mostrado analíticamente cómo la ensoñación/muerte de Isolde con que concluye el drama se construye certeramente por procedimientos musicales basados en el plan moduladorio (78-87), que sigue fielmente el estado emocional/mental de Isolde: “Wagner ha usado creativamente la gramática tonal para crear una forma sólo apropiada para expresar el desarrollo de sus estados mentales”.

Ahora bien, siguiendo a Schopenhauer, Wagner comenzaba a considerar ya la música como esencia del drama más que como una de sus partes, y refleja en la propia música esa densidad. El encuentro entre Marke y Tristan al final del segundo acto sanciona la imposibilidad comunicativa y funciona como causa de la tragedia:

Marke: Este motivo insondable, terriblemente misterioso, ¿quién lo hará conocer al mundo?

Tristan: Oh, rey, eso no te lo puedo decir, y lo que tú me preguntas, no lo podrás saber jamás. (Acto II, escena 3)

Muy significativamente, estas frases se acompañan con la misma conjunción de motivos que incluyen el famoso “acorde de *Tristan*” –primer acorde que aparece en la obra, al comenzar el preludio– cuya celebridad procede de las interminables disputas teóricas para encuadrarlo sin ambigüedades en alguna de las funciones tonales tradicionales:



El acorde, sin embargo, apenas tiene misterio considerando por separado las distintas partes instrumentales:

1.- tónica + figuración cromática sobre la dominante (violonchelos)



2.- figuración cromática sobre la tónica (oboes)



3.- semicadencia armónica (fagotes y clarinetes)



La flecha señala el *acorde de Tristan*. En el segundo acorde de 3 el “si” es aportado después por los oboes, como concesión a la armonía. El *cornio inglés* –que tiene un papel muy particular en esta obra, pues es el único que no toca en el acorde final del drama– se permite desplazarse entre dos elementos: 1 al 3.

La conjunción de estos sencillos elementos sobre un mismo punto es lo que produce esa densidad armónica. La diversidad inescrutable, por esto, tiene expresión tanto literaria como estrictamente musical, lo que hizo de la música del *Tristan* una de las más presentes en las inmediaciones de la ruptura con la tonalidad, medio siglo después.

El sentido de la tragedia tiene, también aquí, diversas lecturas: plenitud consumada en los personajes que mueren; condena a vivir en un mundo despojado de ensoñación para el superviviente rey Marke (no muy distinto al lamento de los caballeros en *Lohengrin*); en un sentido global, la ruptura de ambos planos: la ensoñación frente a lo empírico.

Antes de regresar a *Der Ring*, Wagner escribió y compuso *Die Meistersinger von Nürnberg* (1866-1867), elaborada libremente a partir de obras como la *Historia de la literatura alemana* (1835) de Georg Gottfried Gervinius, el *Hans Sachs* (1827) de Johann Ludwig Ferdinand Deinhardstein, la *Crónica de Nuremberg* (1697) de Johann Christoph Wagenseil, o el *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* (1821) de E.T.A. Hoffmann. Por primera vez desde *Das Liebesverbot*, la unión de los personajes masculino y femenino se realiza sobre lo empírico, y, al igual que en *Tristan*, es un plano de ensoñación el que tiene problemas con lo empírico; toda la trama es un ejercicio de adaptación de ésta sobre ese terreno. En *Tristan*, la música era lo único capaz de transmitir al espectador ese estado que escapa a explicaciones verbales; en *Die Meistersinger*, Wagner hace comparecer la música ante los propios personajes, para permitir que la ensoñación les sea explicada. La recepción de un mensaje musical

basado en ella –como Wagner bien sabía– tiene sus problemas: componendas entre innovación y viejas normas, entre lo informe y lo formal, entre inspiración y academicismo, que en definitiva reproducen sobre la propia música el problema de la conexión entre la ensoñación y lo empírico. Ejercicio de adaptaciones que hacen de esta obra, musicalmente, un retroceso hacia la tradición en casi todos los aspectos; entre ellos, las voces vuelven a predominar sobre la orquesta, como expresión de unos personajes que dominan su destino en lugar de ser dominados por la fatalidad. En el terreno argumental la astucia, la capacidad humana para manejar las relaciones equívocas, vuelve a ser desencadenante de un resultado feliz; y quizá lo más sorprendente, el amor de Walther-Eva vuelve a configurarse desde el punto de vista de la autosatisfacción egoísta, y esta vez por ambas partes. Pero la posibilidad de esas adaptaciones tiene un precio, que lo paga Hans Sachs: ese precio es la renuncia. El amor en Sachs se vuelve compasión, condescendencia, y no conduce ni a la reclamación egoísta de la amada, ni tampoco a la entrega generosa, sino a la renuncia, idea que hasta entonces Wagner sólo había abordado en esbozos sin desarrollar. La condescendencia, presupuesto de la renuncia, requiere de una conciencia de superioridad lograda y completa: si estuviese todavía por demostrar, conduciría nuevamente hacia el instinto de poder. Difícilmente podría llegar a eso Hans Sachs, un zapatero, si no fuese devaluando el mundo empírico a la categoría de mera apariencia engañosa, cosa que hace en un importante monólogo, cuya filiación schopenhaueriana ha sido destacada por E. Gavilán (“De la supervivencia de Eva” 247-274):

Sachs: ¿por qué las gentes disputan y llegan incluso a verter la sangre con estúpido y absurdo encono? Nadie encuentra en ello provecho o agradecimiento. Perseguidos todos, todos imaginan perseguir a los demás. ¡Nadie presta atención a sus propias heridas cuando, al lacerar su propia carne, imagina que disfruta!... ¿Quién podría dar nombre a esto? ¡Es, sin duda, la vieja ilusión, sin la cual nada sucede, ni existe, ni marcha! Está siempre en movimiento y sólo descansa para recuperar fuerzas. ¡En seguida despierta, para ver de quién puede apoderarse! (Acto III, escena 1)

El amor transformado en renuncia insinúa la primera posibilidad de conciliarlo con el poder: se vislumbra en la escena final, cuando el pueblo aclama a Sachs como a un líder, y despide la obra con un: “¡Salve, Sachs, gloria de Nuremberg!” Pero Sachs pasa sobre esta gloria como quien sabe que su reino no es de este mundo: su condición de superioridad implica precisamente el desprecio por la gloria que le puede otorgar el mundo empírico; es el reino del arte²⁷ el que Sachs proclama, cuya capacidad de conexión con lo empírico –tema central de la obra– le permite objetivarse aquí (por usar el término schopenhauerino) en nacionalismo alemán:

Sachs: ¡Honrad a los maestros [cantores] alemanes, y conjuraréis a los buenos espíritus! ¡Y si os mostráis fiel a su influjo, aunque desaparezca como el humo el Sacro Imperio Romano Germánico, siempre existirá floreciente el Sagrado Reino del Arte Alemán! (Acto III, escena 5)

Die Meistersinger no es una tragedia en el sentido literal de que no muere ningún personaje en escena, pero la renuncia de Sachs implica la muerte de sus expectativas vitales: limitarse a vivir la vida de otros como mero espectador complaciente, sabiendo además que todo ese vivir forma un mundo engañoso de dudoso valor. Cabe especular, en este sentido, que Sachs ha interiorizado la tragedia en sí mismo.

²⁷ Recuérdese la tendencia a convertir el arte mismo en religión.

Durante 1868 Wagner realizó dos esbozos en prosa: una comedia musical en un acto, y *Luthers Hochzeit* (*Las bodas de Lutero*). La primera vendría a confirmar la faceta jocosa del *Meistersinger*, mientras que el *Luthers Hochzeit* ratificaba el triunfo del sentimiento sobre las convenciones en el terreno empírico, proyecto que motivaba a Wagner en relación con sentimientos personales (Gregor-Dellin 474 y 498).

Wagner regresó al *Der Ring*, bajo la protección económica del nuevo rey de Baviera, y tras concluirlo fue *Parsifal* (1877-1882) el siguiente y último drama terminado. El “contemplad, dioses, vuestra inmensa culpa”, que Brünhilde sentencia al final del *Götterdämmerung*, parece la situación de partida en *Parsifal*; el precedente rodeo schopenhaueriano en torno al *Tristan* y el *Meistersinger* aporta ahora el medio adecuado para una sanación mítica, que evita la destrucción: se trata de la renuncia, que ya en *Meistersinger* se insinúa como única forma de amor compatible con el poder. La estructura argumental es asombrosamente simple y se centra sobre la metamorfosis psicológica del héroe: entra en escena como un Siegfried instintivo, inicia su transformación mediante la compasión (acto I), sigue con la renuncia a las pasiones (acto II) y culmina con la sanación del poder, que asume para sí (acto III). En los dramas anteriores, el poder era una pulsión de dominio –en Alberich originada por las propias carencias, no tan claramente también en Wotan (Donington1969:56)–, pero subsanadas las carencias, el poder de Parsifal oscila ahora entre la generosidad compasiva y la autocomplacencia:

Parsifal: ¡Redímete y sálvate! Ahora oficiaré yo en tu lugar. ¡Benditos sean tus sufrimientos, que dieron al necio la fuerza suprema de la compasión y el poder de la sabiduría! (Acto III, escena única)

Parsifal es una tragedia solamente en uno de sus personajes, Kundry, que viaja buscando la muerte/redención en un sentido parecido a como lo hiciera el holandés en *Der Fliegende Holländer*. El reconocimiento –largamente gestado– de que el problema debía solucionarse en torno a cuestiones de actitud masculina en los terrenos no empíricos, descarta el papel de la mujer redentora: la locura/inadaptación de Kundry se expresa en incapacidad para comprender (la risa), incapacidad para ayudar, e incapacidad para discernir y separar las distintas formas de amor. La risa de Kundry poco tiene que ver con el sentido del humor: se trata de una recuperación en este personaje del viejo mito del “judío errante”, que se burló de Cristo crucificado y fue condenado a errar por el mundo hasta la segunda venida del Salvador. La risa nerviosa de Kundry –condenada por el mismo motivo– se manifiesta en la trama wagneriana como incapacidad para comprender el sufrimiento de los personajes masculinos. Parece oportuno recordar que en *Die Walküre* la separación entre Wotan y Brünhilde sucedía bajo una incomprensión del mismo tipo. Reconocida en Kundry, desde el principio, su propia impotencia para solucionar problemas de un ámbito que no le pertenece, precisará para ser liberada que el ámbito masculino donde dichos problemas residen les encuentre una solución. El *Erlösung dem Erlöser* (redención al redentor) en que concluyen los coros, que suscita perplejidad cuando se interpreta en un sentido religioso, alude a esa unificación del problema y de la solución sobre el mismo sujeto.

Atrapada entre problemas de orden masculino, la muerte de Kundry se presenta como su redención, pero el suceso se describe con palabras parecidas a la muerte de Elsa en *Lohengrin*: “Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, vor Parsifal entseelt langsam zu Boden” (Kundry, con la mirada en Parsifal, cae lentamente a tierra sin alma). Al igual

que aquel final de *Lohengrin*, el final de *Parsifal* sentencia una separación definitiva entre el plano empírico y el mítico: la solución del problema evita la necesidad de proyección sobre lo empírico, representada primero en *Der Fliegende Holländer* y después en *Der Ring des Nibelungen*. En cuanto al personaje de Parsifal, en el mismo sentido que hiciera el Hans Sachs de *Die Meistersinger*, evita la tragedia interiorizándola, renunciando a una parte de sus propias experiencias vitales posibles.

CONCLUSIONES

La tragedia en Wagner, en un orden estético, funciona dentro de unas pretensiones de totalidad artística. Constituye una manera de mostrar completa la vida del personaje, sin dejar nada a un futuro que escape a lo representado.

Dado que el vínculo con el público es un aspecto importante de la propia obra –según criterio bastante universal entre músicos–, la tragedia se entiende también como la mejor opción para conseguir una totalidad de este orden, pues favorece el vínculo emocional entre espectador y personaje representado, por la vía del patetismo. Es lo emocional –el amor– lo que Wagner propone como factor unificador en todos los órdenes.

Dada la identificación que Wagner sugiere con los personajes, el significado que la tragedia tiene para ellos afecta también el sentido completo de la obra. En los argumentos wagnerianos, la tragedia se configura como experiencia completa y satisfactoria para los personajes, cuando implica la unión de ambos sexos, cosa que a partir de *Der Fliegende Holländer* es asociada con una idea de redención.

Esta unión de sexos no sucede de manera arbitraria, sino que se presenta como símbolo de una posibilidad de relación entre planos de existencia y de pensamiento escindidos, lo cual refleja una problemática más amplia, característica del romanticismo y de la crisis de la cultura occidental en general. La tragedia es la renuncia voluntaria de los personajes al plano empírico, pues éste –siguiendo una valoración romántica– se concibe como insatisfactorio. Pero el desenlace trágico sanciona también la separación de ambos planos, lo cual resulta menos satisfactorio desde un punto de vista de totalidad. Este otro aspecto de la tragedia hace evolucionar los argumentos wagnerianos entre distintas posibilidades combinatorias, que incluyen una mayor reflexión sobre la problemática y, eventualmente, descartan la tragedia: en *Lohengrin* el mito se salva a sí mismo alejándose en solitario (se pierde para la tragedia), pero en el siguiente *Der Ring des Nibelungen* la tragedia alcanza todo el mundo mítico, configurándose así como idea global de regeneración, ley de vida, por lo que ya no es una opción de los personajes individuales, sino una fatalidad. Se recupera para el personaje mediante la interiorización de la tragedia –en Hans Sachs y en Parsifal–, lo que supone la negación de su exterioridad literal (la conversión en problema subjetivo de lo que antes se desarrollaba como trama objetiva compartida), con la consiguiente debilitación de sus ventajas comunicativas.

La identificación entre personaje por un lado y actor y público por otro, propuesta por Wagner a nivel teórico y en gran parte conseguida gracias a la música, abre una

inquietante vía para la reproducción de la tragedia sobre la vida real, cuya descripción y estudio quedan fuera de este artículo²⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- Dahlhaus, Carl. *I drammi musicali di Richard Wagner*. Trad. italiana de Lorenzo Bianconi. Venecia: Marsilio Editori, 1998.
- Donington, Robert. *Wagner's 'Ring' and its symbols*. London: Faber and Faber, 1969.
- Gavilán, Enrique. "La balada de Senta: El canto de las sirenas como ritual". *Le Rane* n° 39. Bari: Levante Editori, 2005. 237-261.
- . "De la supervivencia de Eva y la imposibilidad de la revolución: Los Maestros Cantores de Nürnberg". *Le Rane* n° 36. Bari: Levante Editori, 2004. 247-274.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Jung, Carl Gustav. *Obra completa*. Vol. 10. Madrid: Trotta, 2001.
- López-Chavarri Marco, Eduardo. *El anillo del nibelungo: Tetralogía de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*. Madrid: B. Rodríguez Serra Editor, 1902?
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf, 1998.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005.
- Tuttle, Marshall. *Musical Structures in Wagnerian Opera*. New York: Edwin Mellen Press, 2000.
- Wagner, Richard. "Autobiografische Skizze". *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1912. 4-19.
- . *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universidad de Valencia, 2000.
- . *Ópera y drama*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997.
- . *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 16 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1912 y 1914.
- . *Mi vida*. Barcelona: Ediciones Nuevo Arte Thor, 1977.

²⁸ Como todo en Wagner, no es un asunto nuevo, pero sí escaso en reflexiones desapasionadas, debido principalmente a la influencia de algunos aspectos de Wagner –mediatizados por los círculos de Bayreuth– sobre la trayectoria política de Adolf Hitler. Por lo apuntado, la vía de reflexión más interesante quizás debería combinar aspectos musicales con psicológicos. Sobre estos últimos aspectos, por su proximidad a los acontecimientos más sensibles, resultan importantes las observaciones de Carl Gustav Jung (*Obra completa* 171-234).