

el principio indefinido de la escala cromática, la modulación ininterrumpida y la casi desaparición del ritmo.

La «nueva expresividad» entraña toda una nueva cosmovisión, y el arte de Wagner se siente original y seguro, más independiente de la influencia francesa e italiana que sus predecesores Gluck o Weber. Pero el músico cede su puesto al pedagogo, y Wagner no desaprovecha ocasión para poner su música al servicio de una idea. Su nacionalismo estético se transformará paulatinamente en un nacionalismo político, y los héroes de sus óperas llegarán a abandonar el Walhalla, como Hans Sachs en *Los Maestros Cantores*, para descender a la palestra política y señalar al pueblo alemán una cruzada contra sus enemigos los pueblos latinos. De nuevo la necesidad de justificar su arte, de traducir en lenguaje racional su creación artística, convierte al pedagogo dilettante en abanderado de una idea ajena al arte. La tradición tomará esta manifestación externa y condicionada por el momento histórico-político (el sentimiento de unidad nacional que culminaría en la expedición a París) como perteneciente a la esfera íntima del artista.

Bayreuth se convirtió, a la muerte de Wagner, en una especie de baluarte del germanismo y la reacción. Los peregrinos que acudían todos los años a la Grüne Hügel contemplaban en Bayreuth el símbolo de la tradición alemana, el estandarte de las virtudes y los ideales del pueblo alemán. Nacionalismo, antisemitismo, el principio ario, la exaltación de lo nórdico e incluso algunos ingredientes posteriores y ajenos al pensamiento de Wagner, como la voluntad de dominio y el superhombre, contaban tanto o más que la música misma entre el gran público.

Siegfried Wagner no era ajeno a esta identificación de la ideología política con la música de Wagner. Educado siempre entre mujeres (el destino de los Wagner pareció estar siempre dominado por mujeres), hombre de carácter más bien débil, orientado por sus gustos y temperamento a una época ya pasada de moda, dedicado a sus tareas de composición y dirección de orquesta más que a los problemas políticos del momento, mostró Siegfried una personalidad gris, carente de carácter y decisión, incapaz de comprender la peligrosa desviación que atravesaba Bayreuth. Aceptaba ingenuamente la identificación del concepto de raza aria con el de verdadero pueblo alemán, echaba la culpa de sus fracasos como compositor a la influencia de la prensa judía, y sus éxitos los atribuía a la sensibilidad del «verdadero» pueblo alemán.<sup>3</sup> Con ocasión del pacto entre Hitler y Mussolini lamenta que el pueblo alemán tenga que rebajarse a mantener estrechas relaciones con el pueblo latino.<sup>4</sup> Y en cierta ocasión confiesa su admiración por Hitler y «tolera» que su mujer Winifred «combata como una loba por la causa de Hitler».<sup>5</sup>

Pero mucho antes de que Siegfried tomase las riendas de los festivales existía ya en Bayreuth una asfixiante atmósfera de germanófilos intolerantes y fanáticos. Cósima era más una víctima de este fanatismo que responsable directa de esta dirección, y no se pueden identificar en ningún momento las doctrinas reaccionarias de los *Bayreuther*

<sup>3</sup> Cfr. H. Mayer, op. cit., p. 80.

<sup>4</sup> H. Mayer, op. cit., p. 82.

<sup>5</sup> *Bayreuth: Die Götter Dämmern. En «Spiegel», 1-III-76, p. 147.*

*Blätter* con el pensamiento de la viuda de Wagner.<sup>6</sup> Incluso es posible que en más de una ocasión Cósima resultase sospechosa de integridad por su doble condición de extranjera (era hija de Marie d'Agoult y Franz Liszt) y de haber sido educada en un ambiente donde dominaban judíos, liberales y socialistas.<sup>7</sup> Hasta tal punto los defensores de la ortodoxia veían en Cósima un obstáculo para germanizar los festivales, que en 1884, un año después de la muerte de Wagner, planearon la creación de una «Fundación Richard Wagner» con el propósito de destronar a Cósima.<sup>8</sup>

El principal teórico y jefe ideológico de la reacción era el yerno de Wagner, el filósofo dilettante y ensayista Sir Stewart Chamberlain. Según Chamberlain, solamente el «principio nórdico-germano» podía garantizar la existencia y razón de ser de los festivales de Bayreuth. Para evitar que este principio decayese, había que convencer al propio Siegfried de que se abstuviese de colaborar con los judíos y con los no-arios. Siegfried debería tener presente además que los enemigos del pueblo alemán acechaban al otro lado del Danubio dispuestos al ataque contra Alemania...<sup>9</sup>

Winifred continuaría estas doctrinas en la época del nacionalsocialismo, y sus coquetos con el régimen (a los que no fueron ajenas las ventajas económicas que reportó la protección oficial) determinaron el definitivo descrédito político de Bayreuth después de la Segunda Guerra Mundial.

Antes de dirigir Toscanini en Bayreuth le había precedido Fritz Busch, a quien podemos considerar un representante de la corriente objetivista, antirromántico, enemigo del énfasis tradicional y «antialemán» como el mismo Toscanini. Su experiencia en Bayreuth fue corta y dolorosa. Al final, amargado por la presión de los vigilantes de la ortodoxia, tuvo que dimitir y dejar su puesto al celoso Carl Muck, representante del «espíritu de Bayreuth».<sup>10</sup> Antes de su dimisión se había permitido recomendar a Siegfried el engagement de Arturo Toscanini. La respuesta de Siegfried es digna de un modesto provinciano orgulloso de los valores de la patria chica: «Un extranjero no casa bien en Bayreuth»...<sup>11</sup>

¿Cómo se explica que cinco años más tarde entre Toscanini en Bayreuth rodeado de todos los honores? ¿No era esto una profanación de los valores tradicionales, un desafío para todos cuantos se habían educado en la tradición de los festivales? Winifred Wagner, espíritu realista y pragmático, comprendió la necesidad de romper el pequeño círculo asfixiante de wagnerianos ortodoxos y abrir las puertas de Bayreuth al gran público, secularizar en cierta manera los festivales y contratar a un director de primera fila que diese realce al espectáculo, internacionalizar un Bayreuth que estaba reducido a las modestas proporciones de un teatro provinciano.<sup>12</sup> Convencer a su marido no resultaría demasiado difícil. Ya hemos hablado del carácter indeciso y vacilante del hijo

<sup>6</sup> H. Mayer, op. cit., p. 58.

<sup>7</sup> Ibid., p. 58.

<sup>8</sup> Ibid., p. 62.

<sup>9</sup> W. Wessling, Toscanini in Bayreuth, 1976; p. 18.

<sup>10</sup> H. Mayer, op. cit., p. 70.

<sup>11</sup> Fritz Busch, Aus dem Leben eines Künstlers, München, 1949; p. 158.

<sup>12</sup> H. Mayer, op. cit., p. 94.

de Richard Wagner. En cuanto a Cósima, que moriría el mismo año de la entrada de Toscanini en Bayreuth, hacía más de veinte años que no pronunciaba su opinión y vivía al margen de los acontecimientos musicales, refugiada en los recuerdos del pasado. Invitar a Toscanini era probablemente la única manera de rejuvenecer a Bayreuth,<sup>13</sup> y los Wagner se apresuraron a cursar invitaciones al maestro para dirigir en 1930, no sin antes vencer las resistencias de algunos miembros de la familia.

La tensión que se produjo en Bayreuth tuvo que ser extraordinaria. Schmidt-Isserstedt, testigo presencial de la representación de *Tristán*, refiere que los miembros de los clubs wagnerianos calificaban el acontecimiento de verdadera locura.<sup>14</sup> Carl Muck, el «Pontifex maximus» de la dirección opuesta, sufrió un colapso y tuvo que ser llevado urgentemente a un hospital. Hans von Vollzogen tuvo que consolar al enfermo diciéndole que Toscanini era solamente una atracción para ganar público, un letrero propagandístico y no un artista. Y añadió una consoladora frase para el enfermo medio muerto de envidia: los italianos también pertenecían a la raza aria. Ningún motivo había para sospechar de la pureza de las futuras versiones musicales...<sup>15</sup>

En realidad los temores de los tradicionalistas eran fundados: Toscanini era un revolucionario que venía a transformar radicalmente el concepto de la interpretación de las óperas de Wagner. Pero se equivocaban en juzgar a Toscanini un extranjero ajeno al arte del maestro o un intérprete superficial incapaz de calar en lo más hondo de la partitura. El wagnerismo de Toscanini tenía mucho más valor que el de un Carl Muck. Toscanini aprendió a amar las partituras de Wagner en medio de un ambiente hostil, estrenó sus óperas en Milán a despecho de compositores como Verdi, Puccini y Mascagni, que amenazaron retirarle su protección; tuvo a sus espaldas a la terrible prensa «nacionalista» italiana, y una gran parte del público organizó verdaderos escándalos de protesta que comprometieron su cargo de director de la Scala. Muck y sus colegas del «espíritu de Bayreuth» no eran más que criaturas de un ambiente, expresión de la inercia colectiva.

Toscanini llegó a Bayreuth con la emoción de un peregrino que visita Roma para ser recibido por el Papa. Lauritz Melchior afirma que lloró cuando entró en el Festspielhaus por vez primera.<sup>16</sup> Sus ojos se humedecían siempre que se encontraba en presencia de algún miembro de la familia Wagner.<sup>17</sup> Dirigió en Bayreuth sin aceptar sueldo ni retribución alguna, y mientras Furtwängler exigía chófer, caballo, mozo de establo y mil detalles más aparte del dinero estipulado, Toscanini se conformaba con vivir en las inmediaciones del Wahnfried y disponer del servicio doméstico de la familia Wagner.

Toscanini no era extranjero ni ajeno al arte de Wagner porque lo traía dentro. Hasta tal punto supo adaptarse a los imperativos del momento, que la mayor parte de los artistas no apreciaron al principio cambio alguno, y hasta les pareció que Toscanini aceptaba la tradición. El inflexible maestro se mostró aquí dúctil e indulgente, tuvo consi-

<sup>13</sup> M. Labrocca, *Arte di Toscanini*, Turín, 1966; p. 132.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>15</sup> B. W. Wesling, *op. cit.*, p. 50.

<sup>16</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.