

La revolución de Toscanini

Bayreuth y el nacionalismo artístico

En la ópera de Richard Strauss *Capriccio*, un poeta y un compositor solicitan al mismo tiempo el corazón de una hermosa duquesa. En una especie de certamen artístico-amatorio aporta el poeta un soneto como muestra del principio «prima le parole, dopo la musica», y su rival compone la música para este soneto con el fin de defender la tesis contraria («prima la musica, dopo le parole»).... La duquesa no puede inclinar su corazón a favor de ninguno, pues considera que música y drama constituyen una unidad indisoluble, y ambos tienen que renunciar a sus pretensiones.

Strauss quería presentar por medio de esta alegoría la tesis wagneriana de la *Gesamtkunstwerk*. Pero lo que en Strauss está insinuado con la gracia sonriente y la sencillez y ligereza de un clásico, constituye en Wagner una manifestación difícil, tortuosa y oscura del genio romántico. En uno dominan la claridad, la gracia aérea y el ambiente superficial y ligero del dieciocho. En el otro los contrastes del claroscuro, las dificultades expresivas, el aire fatalista y transcendente del diecinueve.

A pesar de la dirección programática inspirada por la idea de la *Gesamtkunstwerk*, no encontramos en Wagner una línea clara y definida en que efectivamente aparezca elevada en síntesis superior la dualidad de elementos que constituyen la música y el drama. En la mayor parte de los escritos de Wagner parece predominar la idea de que es la música la que conduce el drama, de la misma manera que son los sentimientos los que dirigen la conducta racional. Wagner se declara aquí deudor de la tesis de Schopenhauer, para quien la «representación» constituye solamente una traducción espacio-temporal, fenoménica y superficial de una realidad más profunda y oscura. Federico Nietzsche se encargaría de orquestar esta idea en Tribschen, proyectando sobre la teoría de Schopenhauer sus interpretaciones de Apolo y Dionisos. Pero en otros escritos parece defender la tesis contraria, y señalar en la idea argumental, en el drama que pertenece al mundo luminoso y aparente, el origen de la inspiración musical. Una idea efectiva de la síntesis indisoluble de música y drama parece que no alcanzó nunca, a pesar de su insistencia en el concepto de *Gesamtkunstwerk*. Wagner contempló siempre esta unidad como «conjunto», como unidad en la pluralidad, o como unidad de facto. El hecho de que analice los elementos fusionados en la unidad, les señale funciones específicas y determine la prioridad de uno u otro elemento, demuestra que fue coqueteando alternativamente con el poeta o con el músico, pero no llegó a rechazar a ambos como exponentes de una dirección exclusivista y unilateral.

Ahora bien, lo importante para la comprensión de nuestro trabajo no es la falta de firmeza en las definiciones doctrinales, sino el impacto que éstas produjeron en el público. Lo que verdaderamente trascendió en la sociedad de su tiempo no fue la delicada elaboración de su teoría artística, sino el principio mismo de la teoría musical, de la importancia de toda teoría para comprender una obra musical. Wagner fue el gran teórico de la música, y en la medida en que en estas teorías estaban mezcladas las ideas políticas, religiosas, sociales y pseudo-científicas de su tiempo, Wagner se convirtió en un especie de pedagogo de su época. Había que contemplar en Wagner no solamente al genio musical, sino también al sabio teórico, al político, al sociólogo, y a veces incluso al sacerdote de una nueva religión. Wagner necesitaba justificar su arte ante el público, explicar su sentido profundo, como si éste fuese accesible solamente mediante el discurso racional. Baroja relata medio en serio en *Las noches del Buen Retiro* que según los wagnerianos «fin de siècle» era imprescindible conocer a Schopenhauer y saber Historia, Mitología germánica y hasta Geología para entender al maestro... De hecho, Wagner postulaba el principio «prima le parole...», y la *Gesamtkunstwerk* se quedaba limitada a una música que necesitaba sostenerse mediante una ideología y unos principios ajenos al arte musical. Si constituyese la música en sí misma el centro de la *Gesamtkunstwerk*, no necesitaría Wagner haber malgastado su genio en tan grande número de libros, polémicas y panfletos de todo género.

La historia externa del wagnerismo no tiene por qué identificarse con su historia interna, ni hay necesidad de confundir la imagen pública de Wagner con la esfera íntima del artista. Lo que Wagner fue verdaderamente está en su música y en la complicada elaboración teórica de su doctrina musical; lo que Wagner representó en la sociedad de su época queda reflejado en la proyección de sus escritos sobre el gran público. Pero el artista es la medida del hombre público, y no el hombre público la medida del artista. Si la sociedad de su tiempo entendió de manera positiva y externa sus escritos, ello se debe a la falta de unidad programática, a las vacilaciones y a las contradicciones inherentes a su genio y temperamento, pero también a la falta de comprensión del gran público, más atento a los elementos externos y aparentes (las palabras, las teorizaciones, la escenografía) que a lo que propiamente constituye el núcleo de su genio musical.

La mitad de lo que la sagrada tradición de Bayreuth nos conserva de Wagner está constituida por la apoteosis del héroe germánico (Hans Sachs), la exaltación de la mitología nórdica del dragón de cartón-piedra (Pfaffner) y la orquestación de la filosofía de Schopenhauer en las alegorías del pecado y la gracia (Tanhäuser, Parsifal). La otra mitad es poesía, creación artística, valores estrictamente musicales. La tradición ha esclerotizado el momento creador, ha fosilizado el elemento artístico y nos ha entregado un Wagner identificado con tal o cual corriente de pensamiento («prima le parole...»). La tradición desconoce que Wagner tiene valor exclusivamente en función de su música. La tradición desconoce que el mismo Wagner ha experimentado las contradicciones inherentes a la identificación de la música con las teorías que la explican. La tradición, en suma, se ha hecho historia, se ha detenido, se ha cosificado. Y esto equivale a decir que la tradición está muerta, o que ha nacido muerta y es incapaz de comprender lo más genuino del arte wagneriano.

La actividad creadora de Ricardo Wagner coincide en Alemania con la paulatina trans-

formación política de las pequeñas nacionalidades en el imperio de Bismarck. Cuando Wagner obtiene sus primeros éxitos en Dresde con *Rienzi* y *El Holandés Errante*, existen todavía pequeños reinos independientes que poseen un carácter anacrónico y feudal en medio de una sociedad laica y aburguesada que le es ajena, como en *Königliche Hoheit*, de Thomas Mann. En cambio cuando Wagner preside la representación inaugural de Bayreuth, Alemania se ha convertido en Imperio y en gran potencia, ha vencido a Francia y aspira a la hegemonía europea. Wagner también ha sufrido una transformación: el artista disconforme de los años de Dresde, el revolucionario que arriesga su cargo de director de la Opera por unirse a los insurgentes, el teorizador de la democracia política y artística, el genio incomprendido de los años de destierro, se transforma ahora en un «Staatsmusikant» (denominación que emplea Carlos Marx en carta a Engels), en una especie de músico de corte protegido por el Emperador. Wagner necesita el apoyo del Kaiser para financiar su ambicioso proyecto de Bayreuth, compone una Kaisermarsch que dedica al vencedor de París, y finalmente invita al mismo Kaiser a la solemne inauguración de Bayreuth. Luis de Baviera, ofendido, permanece en Munich. ¿Obedece esta transformación a un cálculo premeditado, es consciente Wagner del valor que puede aportar a su empresa la alianza con el Emperador y la idea nacionalista? Es difícil saber hasta qué punto fue sincero Wagner en su entusiasmo por la causa del Imperio y la sociedad tradicional. En todo caso tienen aquí su origen las formulaciones reaccionarias que dieron pie a sus seguidores para convertir a Bayreuth en el símbolo de las virtudes de la derecha nacional. Wagner solamente volverá a acordarse de Proudhon y Bakunin esporádicamente, quizás en los momentos de depresión o como consecuencia de sus frustraciones económicas.¹

Pero si el nacionalismo político puede despertar la sospecha de oportunismo, el nacionalismo artístico parece ser genuino y responder a la vocación íntima del artista. Wagner es testigo de excepción en la lucha entablada en los pequeños teatros palatinos por derrocar la influencia francesa e italiana e imponer el estilo alemán. Tomará partido por la música de Gluck y de Weber, sufrirá los desdenes del público parisino al estrenar *Tanhäuser*, y tendrá que oír de labios del director de la Opera de Berlín que su *Holandés errante* no es suficientemente italiano o francés.

Wagner era consciente de la novedad de su estilo, de la «nueva expresión»² y de las diferencias que lo separaban del estilo italiano (Donizetti, Bellini) y francés (Berlioz). Nada tiene de extraño que su música «alemana» rinda tributo a los héroes de la mitología nórdica y que sus escenografías estén empañadas por los paisajes subterráneos del «mundo fáustico» de Spengler. Lejos de la claridad del mediodía, donde todo tiene unos contornos nítidos, donde las formas recortan sus perfiles, domina en Wagner una paleta de colores indefinidos que diluyen los cuerpos y acentúan la dimensión fantástica de la realidad. La música es la fuente de la ilusión espacio-temporal («prima la musica...») o el cauce expresivo de la realidad representada («prima le parole...») mediante

¹ H. Mayer, Richard Wagner in Bayreuth, Stuttgart-Zürich, 1978; p. 29.

² R. Gutmann, Richard Wagner, München, 1970; p. 115.