

BICENTENARIO DE WAGNER / Perfil

# Más allá del bien

**200 AÑOS DE WAGNER.** Es uno de los músicos más grandes e influyentes de la historia. Pocas figuras de la cultura moderna han suscitado tantas pasiones o despertado polémicas tan acerbadas. Su obra ha contado y cuenta con adeptos incondicionales, y es objeto frecuente de apropiaciones indebidas. Estas son las claves artísticas y personales de un legado eternamente moderno. Por **Luis Gago**

**J**OHN CAGE, que habría sido centenario en 2012, ideó en 1987, junto al realizador Frank Scheffer, una transgresora versión de *El anillo del nibelungo* de Wagner, nacido en Leipzig el 22 de mayo de 1813, lo que lo convertirá, por tanto, muy pronto en bicentenario. Por la película del iconoclasta compositor estadounidense vemos desfilar a normas, dioses, gigantes, valquirias, enanos, gibichungos, héroes y villanos al completo. Las aproximadamente quince horas de la tetralogía original quedan reducidas, sin embargo, en *Wagner's Ring* a tres minutos cuarenta segundos de vertiginosas secuencias mudas, o con un ruido creciente de fondo, rodadas con idéntico encuadre en la Ópera Estatal de Baviera y cuyo desarrollo secuencial se decidió aleatoriamente por medio del libro de cabecera de Cage, el milenario *I Ching* o *Libro de los cambios* chino. El autor de *4'33"* desproveía así a Wagner, de un plumazo, de las coordenadas espaciotemporales que constituyen la esencia de su obra y lo mostraba desnudo, indefenso, a la intemperie.

Por extraño que pueda parecer, cabe entroncar fácilmente a Cage con Wagner, porque su maestro y mentor en Los Ángeles, Arnold Schönberg, dio comienzo a su "emancipación de la disonancia", a su revolución —atonal primero, dodecafónica después—, apurando justamente la misma mecha que había empezado a prender tras la subversión armónica operada por *Tristán e Isolda*, *El anillo del nibelungo* o *Parsifal*. Schönberg reconoció que Wagner había fomentado "un cambio en la lógica y en el poder constructivo de la armonía", lo cual había dado lugar a un "destronamiento" de la tonalidad, al tiempo que confesaba haber aprendido de él que "es posible manipular los temas con fines expresivos" y "considerarlos como si fueran ornamentos complejos, de manera que puedan utilizarse con respecto a sus armonías de un modo disonante". Inculcó esta misma admiración en sus alumnos y Alban Berg regaló a su maestro en las navidades de 1911 un ejemplar de la primera edición comercial de *Mein Leben* (la reinención fabulada de Wagner de su propia vida hasta 1864). Schönberg leyó el libro, sin embargo, con sentimientos ambivalentes, pues apenas halló lo que más ansiaba descubrir. En una carta de agradecimiento enviada a Berg el 13 de enero de 1912 confiesa echar en falta "revelaciones sobre las experiencias internas que lo condujeron a sus obras. Él escribe, en cambio, casi exclusivamente —y de manera intencionada, es evidente— sobre circunstancias externas".

El autor de los *Gurrelieder* pone el dedo en la llaga que asoma en cuanto empieza a ahondarse en la figura de Wagner. El músico escribió de manera casi compulsiva sobre cualesquiera temas imaginables, compendiando, como ha escrito uno de sus grandes exégetas, Carl Dahlhaus, "toda la herencia intelectual de su época". La modestia le era ajena y a los sesenta años ya había supervisado personalmente la publicación de los nueve primeros volúmenes de sus *Escritos y poemas completos*, en los que conviven entremezclados premo-

niciones y desvaríos, discernimientos y aberraciones: el caso más flagrante y conocido, el ensayo *El judaísmo en la música*, un verdadero catálogo de infamias y atrocidades. Tampoco dejó al margen de su grafomanía su periplo vital. Empezó a dictarlo en 1865 a su entonces amante, Cosima von Bülow, si bien mitologizando tendenciosamente este soberbio ejercicio de egotismo y maquillando a capricho su biografía. La remozó a fin de presentarla tal y como quería que hubiese sido realmente, con objeto de poder postularse, sin que nada chirriara, a los dos títulos que ansiaba ostentar por encima de todo: el de heredero natural de Beethoven y el de gran redentor —una palabra tan de su gusto— del "sagrado arte alemán", así caracterizado al final de *Los maestros cantores de Nuremberg*.

Sin embargo, con contadísimas excepciones, apenas nos legó información sobre las claves últimas de su obra, sobre su factura puramente musical y su simbolismo dramático, sobre el porqué de la

**Sus teorías han provocado especulaciones, análisis y debates sin fin que no han dejado de perpetuarse hasta hoy día**

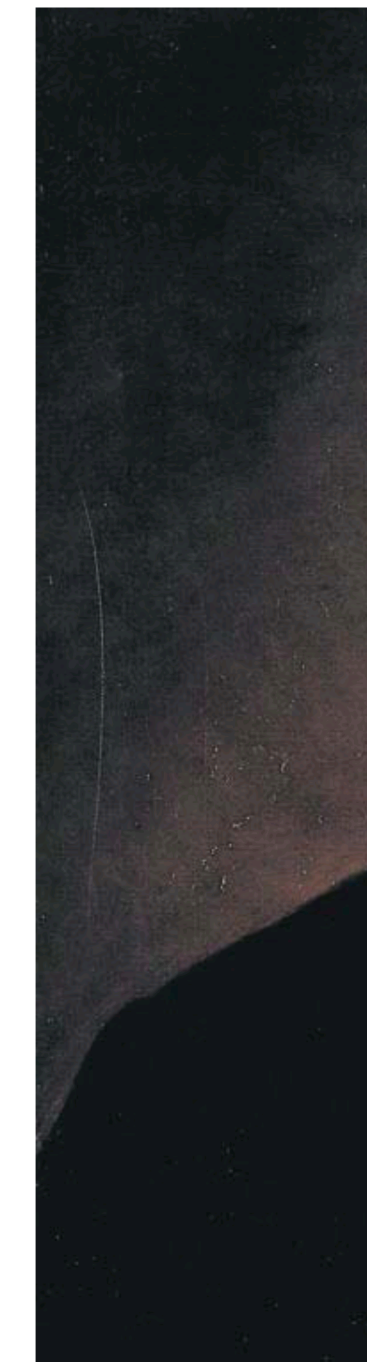
**Con el wagnerismo se arrogó para sí los papeles de dios, profeta, forjador de ritos, arquitecto de su santuario y evangelista**

extraña omnipresencia del agua en sus libretos, dejando ladinamente intactas y en penumbra sus amplias zonas de sombra. Teorizó durante décadas —con muy desigual fortuna— sobre todo lo divino y lo humano, pero evitó deliberadamente dar demasiadas pistas sobre aspectos concretos y tangibles de sus dramas, lo cual pensaba que garantizaría aún más su perdurabilidad y aseguraría, como de hecho ha sucedido, las especulaciones, análisis y debates sin fin que no han dejado de perpetuarse hasta hoy.

Wagner anhelaba, por encima de todo, sobrevivir. Ya que físicamente no era posible, buscó hacerlo a través del avatar del wagnerismo, que él mismo fundó, y que constituye un caso único de religión en la que se arrogó para sí los papeles de dios, profeta, evangelista, forjador de ritos y arquitecto *ante mortem* de su propio santuario: Bayreuth. Llegó incluso a paralizar la

composición del *Anillo*, su proyecto más ambicioso, hasta que no tuvo garantías de que el Festspielhaus llamado a acogerlo sería por fin una realidad. Su condición de templo hegemonico por antonomasia quedaría refrendada años después con la prohibición de interpretar *Parsifal*, llamada explícitamente a consagrarlo, en ningún otro lugar que no fuera Bayreuth. Wagner antepuso todo a la pervivencia de sus ideas y no hizo nunca ascos a maquinaciones, mentiras o subterfugios para conseguir sus propósitos, algo que lo sitúa en las antípodas de Giuseppe Verdi, su exacto contemporáneo y compañero natural de efeméride. Giuseppina Strepponi se preguntaba en 1869, en una carta al editor Ricordi: "¿No es cierto, Giulio, que en Verdi el hombre supera al artista?". Difícilmente cabe plantearse una disyuntiva semejante en el caso de Wagner, de conducta y opiniones muchas veces indefendibles, de una incontinenencia oral pareja a la escrita, pero capaz de elevarse sobre todas sus miserias y contradicciones en su faceta de creador iconoclasta y visionario. Porque es aquí donde hay que rendirse ante los logros de este compositor en gran medida autodidacta que sí acusó, en cambio, con fuerza en su música influencias exógenas.

A la cabeza, sin duda, la filosofía de Arthur Schopenhauer, que le proporcionó "conceptos que —confesó— son perfectamente congruentes con mis propias intuiciones" y le ayudó a desenmarañar la madeja para lograr hacer confluír razón y corazón. Los sentimientos más recónditos, la voluntad de los seres humanos, de los personajes de una ópera, podían adquirir únicamente plena expresión por medio de la música, capaz de llegar a ámbitos infranqueables para las palabras. A Wagner, en consecuencia, no le interesa tanto lo fáctico, los acontecimientos mejor o peor engarzados, como los estados de ánimo, la transformación psicológica de los personajes, la vida interior de su variopinto desfile de arquetipos, aquello que puede ser expresado únicamente por medio de la música, superior, por consiguiente, a las demás artes. De ahí que la acción de sus propios libretos (otra novedad), inspirados casi siempre en sagas centenarias o mitos medievales, avance con frecuencia a impulsos de extensos monólogos que rememoran lo ya acontecido previamente y que solo conocemos, por tanto, en segunda instancia, o por persona interpuesta. Todo ello, como no podía ser de otra manera, dinamitó por completo el género, con explosivos adicionales tan eficaces como su deseo de primar la alteración en detrimento de la rima, el decisivo papel conarrador confiado a una orquesta omnímoda y su eliminación de los compartimentos estancos (recitativos, arias, dúos, coros) en que se había articulado sistemáticamente la ópera desde su nacimiento, y aún presentes, más o menos camuflados, en sus primeras creaciones. Aceptadas las nuevas reglas del juego, solo cabe rendirse ante la perfecta construcción de sus estructuras dramáticas, que reposan casi



siempre en esquemas sumamente sencillos y admiten lecturas muy distintas, cuando no abiertamente enfrentadas, en coyunturas históricas también cambiantes. Por eso los dramas de Wagner sirven de bisturí hermenéutico psicológico y social de primer orden y, al desasirse con tanta naturalidad de la contingencia histórica que los vio nacer, son, y serán, siempre actuales.

Hay quienes han caído en sus redes, como Friedrich Nietzsche, y luego se han

# y del mal



Richard Wagner visto por Caesar Willich (1862).

lan simultáneamente siete veces", momentos todos "claramente indicados en la partitura". Isolde, un personaje femenino que rompe por completo con una tradición secular y es, operísticamente hablando, la primera mujer moderna, rememora al final del drama, casi como una alucinación, parte de la música de ese dúo, cuando ambos cantan: "¡Así moriríamos para, sin separarnos, eternamente uno, sin fin, sin despertar, sin temer, sin nombre, abrazados en el amor, entregados del todo a nosotros, vivir únicamente para el amor!". La melodía parece emanar del cadáver de Tristán que tiene a su lado y solo ella la oye al tiempo que, más que propiamente morir, se transfigura para evitar la separación de su amado y trascender con ello el deseo y el dolor (las heroínas de Wagner no agonizan desangrándose como sus héroes, sino que expiran sin más o se inmolan). "Ya no es ni siquiera música", le confesó un día un anonadado Bruno Walter a Thomas Mann después de haber dirigido *Tristán e Isolde*. Es mucho más que eso: en los primeros años había personas que se desmayaban e incluso vomitaban durante la representación. Y el primer Tristán, el tenor Ludwig Schnorr, murió tan solo un mes después del estreno en Múnich. Acababa de cumplir 29 años.

Al final, el 13 de febrero de 1883, en Venecia, el creador omnipotente, el dios, encontró también la muerte, pues, como

**Hay quienes han caído en sus redes, como Friedrich Nietzsche, y luego se han tornado apóstatas furibundos**

**Sus dramas sirven de bisturí hermenéutico psicológico y social de primer orden, y son, y serán, siempre actuales**

dice Gurnemann sobre Titirel en el tercer acto de *Parsifal*, su última ópera, Wagner resultó ser al cabo, también él, "un hombre como todos". Pocos meses antes se había parado el corazón de Charles Darwin y solo cuatro semanas después fallecería su compatriota Karl Marx en Londres. Los tres grandes revolucionarios del siglo XIX (Sigmund Freud era aún demasiado joven para haber roto moldes), los tres artífices de la modernidad, se iban casi a la vez, con los deberes hechos, dejando un mundo radicalmente diferente del que se habían encontrado y con los tres ismos a que dieron lugar sobreviviéndoles como activísimos fermentos de transformación política, científica y cultural. Para Wagner, sin embargo, lo peor estaba aún por llegar: su viuda lo sacralizó y sus hijos políticos lo nazificaron. Cosima, que había ofre-

tornado apóstatas furibundos: el filósofo alemán pasó de idolatrarlo como un dios a tildarlo del "archiembaucador". "Éramos amigos y nos hemos convertido en dos extraños condenados a ser enemigos aquí en la tierra", escribió en 1883, aunque al final de su vida, en *Ecce Homo*, aún tuvo arrestos para admitir que Wagner había sido "el mayor benefactor" de su vida. Otros, como Thomas Mann, fueron siempre fieles a una atracción que vivieron como irresistible (aunque, en su caso, pobla-

da de oscuridades, patologías sexuales y afinidades edípicas). Más incluso que el *Anillo*, la ópera que no ha dejado nunca de conquistar devotos ha sido la más radical de todas, *Tristán e Isolde*, por lo que no puede sorprender su presencia, muchas décadas después, en propuestas no menos vanguardistas como *The Waste Land*, el largo poema de T. S. Eliot, *Un chien andalou*, la breve película de Luis Buñuel, o *Finnegans Wake*, el laberinto lingüístico de James Joyce. Nietzsche pensaba que

"todo el mundo debe quedar fascinado por su música". Esta nos apela y remueve por igual, comprendamos o no su carácter revolucionario —que va mucho más allá de sus hallazgos armónicos— y la extraordinaria complejidad de su amazonía interna. Hay pocas músicas más sobrenaturales que el dúo del segundo acto y nadie lo ha expresado tan gráfica, cruda y cabalmente como el compositor Virgil Thomson, un crítico musical de sagacidad e ingenio inigualables: "Los amantes eyacu-

Passa a la **página siguiente**

EL PAÍS BABELIA 06.04.13 5

Printed and distributed by NewsprintDirect  
www.newsprintdirect.com US/Can: 1 877 980 4840 Intern: 800 634 6364  
COPYRIGHT AND PROTECTED BY APPLICABLE LAW