

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 35 AÑO 2009

TEMA 2: ANÁLISIS DE SU OBRA EN GENERAL: MUSICÓLOGO,  
DRAMATURGO, POLÍTICO...

TÍTULO: **WAGNER, IMAGEN Y VISIÓN**

AUTOR: *Emil Preetorius*

*Un gran poeta dramático, que sea capaz de dar a todas sus obras un sentimiento grande y noble, puede lograr que el alma de sus composiciones llegue a convertirse en el alma del pueblo.*

GOETHE

Considerar el tema Ricardo Wagner desde el punto de vista de la realización escénica, les parecerá a algunos demasiado poco, considerando la grandeza del personaje y su obra. De todos modos no hay que olvidar que ninguna otra obra artística del siglo XIX, aparte la wagneriana, ha planteado en tal elevada medida, cuestiones de principio de tan diversa índole y las ha llevado a un nuevo campo de visión, por encima de la sensación estética más inmediata. Existiendo muchas formas de abordar este amplio tema, esperamos llegar por este camino poco corriente al núcleo de nuestro problema: el conocimiento del ser y la voluntad de Ricardo Wagner.

Quien se haya ocupado de la forma escénica de la obra wagneriana, quien haya trabajado con el espacio, luz y vestuario de un espacio dramático, se habrá sorprendido sin duda de la grandeza, energía y poder simbólico de la visión escénica wagneriana. Voy a mencionar algunos de los muchos ejemplos: Nos encontramos en "La Walkiria" donde hay varios mundos claramente diferenciados unos de otros: un mundo de seres humanos grave, estrecho, misterioso, en el primer acto: la cabaña de *Hunding*. La montaña en el segundo acto, más allá de todo lo humano; sublime y desierto escenario de fuerzas poderosas, de las divinidades, que a veces actúan conjuntamente y otras veces unas en contra de las otras para mover el mundo. En el tercer acto hay una conmovedora visión de un mundo intermedio donde lo humano y lo divino entran en contacto; aquí el protector abeto bajo el cual *Brünhilde*, convertida en

humana, yace a salvo; allí la inalcanzable e increíble roca de las *Walkirias* que pertenece al círculo divino. Del mismo modo como se soluciona con un toque repentino y mágico la contraposición entre la lujuria decadente del Venusberg y la agreste claridad del paisaje matutino de la Wartburg, se contrastan también la escena tumultuosa de la fiesta del concurso de cantores y la posterior escena de la dulce melancolía y la calma del anochecer otoñal que se va extinguendo. Del mismo modo, en “Los Maestros Cantores” tenemos primero la iglesia, las calles y las casas, después la tan conocida y peculiar imagen de la ciudad, angosta y angulosa, y luego el amplio prado lleno de colorido y luz con el júbilo de la fiesta como unión liberadora.

Todo esto conforma un conjunto de visiones escénicas sorprendentes y ricas en ideas, pero no son representaciones concretas, claramente diferenciadas y comprensibles. Ello significa una diferencia esencial. Wagner no fue en realidad una persona con sentido visual en el espíritu estricto de este término. El mismo lo reconoció más de una vez sin rodeos. Su palabra enaltecida sobre la manera de ser del espíritu alemán -que él creara desde dentro-, sus alusiones a la música como arte superior y liberador, como el Dios viviente dentro de nuestra alma, como la manifestación de la imagen del sueño más intimista de la naturaleza de la tierra; todas estas manifestaciones dan fe de un hombre que no da preferencia en última instancia a lo visual, sino a lo que oye. Y las ideas, inspiraciones y preceptos de Wagner relacionados con la puesta en escena lo prueban sobremanera. Raras veces se habla aisladamente de colores y formas y del carácter de las piezas de los decorados. Sólo se habla de las grandes dimensiones de las piezas escénicas de por sí y la relación de unas con otras. Y las prescripciones para la escena en conjunto -¡no para la dirección escénica!- carecen a menudo de la obligada adecuación. De cuando en cuando se establecen también novedades escénicas que son ideas brillantes e impresionantes a la vista pero que no son aconsejables de realizar por razones escénicas. Por ejemplo, en “El Oro del Rin”, el paso de los *dioses* sobre el arco iris, su aparición en el Walhalla ardiente, la aparición de *Senta* i el *Holandés* transfigurados al final de la obra y otros innumerables ejemplos. Las instrucciones escénicas para “El Holandés” son además aleccionadoras en este aspecto, en el sentido de como deben

leerse correctamente las demandas como está hoy en día, ya que el realismo (siempre limitación temporal) que alcanza hasta los mínimos detalles de la construcción del barco, del embreado para coser velas y de los accesorios, sólo puede ser dado moderadamente, ya que no debe poner en peligro el éxtasis, lo legendario y lo fantástico del conjunto. En tiempos de Wagner, el intento de lograr la máxima autenticidad llevaba en último término a desengaños, si tenemos en cuenta la precariedad de los medios de que disponía.

En todo esto no puede ignorarse una duplicidad. Por un lado las ideas y proyectos teatrales de Wagner relacionados con las concepciones y medios escénicos propios. Por otro lado, un gusto racional y romántico burgués, encerrado en el mundo escénico de un postromanticismo convertido en satisfacción personal, que se conoce con el nombre de Makart y dentro de cual también Wagner hubiera preferido pintar sus decorados. Asimismo conmueven estos pensamientos y estas exigencias escénicas al venir de una persona a la que, a pesar de la fuerza visionaria maravillosa, le faltaba el don de saber pintar. De lo contrario, dicho sea de paso, Wagner hubiese esbozado personalmente sus decorados. Aquí entra en acción el escenógrafo, aquí comienza su propia labor que es de la mayor responsabilidad, que explicada brevemente sería la siguiente: se trata de transformar lo que parece anticuado en algo nuevo y hacerlo con total respeto a las ideas escénicas de Wagner, incorporando el lenguaje escénico del pasado a nuestro presente, y además, se trata de concretar, limitar, aclarar, definir y modular en unidades y completar en toda su dimensión la realización de la fantasía sin límite, de toda la gama de ideas escénicas en toda su diversidad de transformación. En resumen se trata de tener libertad para conseguir una forma nueva y lo más profunda posible, aprovechando plenamente la posibilidad de utilización de todos los nuevos elementos. Es decir: iluminación, fraccionamiento del suelo del escenario, espacios naturales realizados plásticamente, cambios rápidos de escena, nuevos materiales, ya que nosotros tenemos a nuestra disposición unos medios que Wagner no tuvo, podemos materializar en el escenario el mundo lleno de ideas y sentimientos de sus grandes creaciones.

El director de escena que se enfrenta con una obra de Wagner se encontrará enseguida con un problema común a todas sus obras. Wagner precisa como complemento lógico de su extraordinaria música descriptiva, como punto esencial de referencia, un cierto naturalismo. El rayo y el trueno, el arco iris, las olas del Rin, el claro de luna, el chisporroteo de las llamas, las nubes, el rugir del mar, el brillo del sol y el ambiente del bosque... Todo esto debe ser representado con toda claridad y produciendo el efecto deseado. Así también el caballo *Grane*, el *cisne*, la *paloma* y el *dragón* no son elementos prescindibles en ningún caso, como tampoco lo es la caña de la que *Siegfried* talla su flauta. La música de Wagner exige estos elementos y procedimientos naturalistas en la misma medida que precisa el texto como estructura de ideas, justamente para que no se pierda convirtiéndose en algo informe y descontrolado. Están muy equivocados los wagnerianos ultradogmáticos que afirman que esta música funciona igualmente sin imágenes ni texto. Sólo reuniendo estos tres elementos se logra la obra wagneriana, sólo su relación orgánica indisoluble, su extraordinaria originalidad, sólo su interacción constante y recíproca forman lo que suele conocerse como lenguaje del mito wagneriano.

En esta relación de los tres elementos y la palabra se encuentra después de la música y la imagen, como un texto creado a partir del drama consistente en música e imágenes, como unión lógica de las imágenes sonoras. Este texto no es precisamente poesía, es decir construcción de palabras con vida propia como la poesía de Goethe o Hölderlin. El idioma de Wagner es en su mayor esplendor poético, en su más profundo significado, solamente el trasfondo conceptual de su obra de arte total formada de sonidos y gestos. Y esta obra tiene su sentido propio e interno que se sostiene independientemente de su contenido textual: es una significación diferente, no racional, que más bien pertenece a la esfera de los sueños, que funciona más allá del pensamiento racional, pero que llega a su realización con una clara lógica y en forma incontenible e inevitable. Así siempre que Wagner pretende conscientemente realizar sus nuevas ideas dramático-musicales, y en las que él se muestra en forma programática, resulta algo distinto de lo que sale de su genio oscuro y agitado en forma espontánea. De aquí resulta que muchas

cosas de esta obra ideadas especialmente como puntos culminantes, como soluciones efectivas y aclaraciones que den sentido, dejan ver la intención de Wagner a través de la acumulación de medios artísticos, de obligarnos a ver que estos pasajes causan menos impresión que la grandeza, la fuerza y la transparencia de aquellas escenas y detalles escénicos que a veces no son más que algo secundario y transitorio pero en las que se manifiesta necesariamente su poder único para crear auténticas imágenes de forma casi inconsciente. Aquí hay -sobre todo en el ejemplo del "Götterdämmerung"- expresiones combinadas de los lenguajes gestuales de las personas y de la naturaleza y del lenguaje del sonido, a los que se une alguna palabra ocasional y que se elevan por encima de cualquier sentimiento capaz de ser percibido como símbolo originario desde una esfera totalmente alejada y más allá de cualquier relación con tiempo y espacio, con una mirada misteriosa que nos hace sentir al mismo tiempo el espíritu secreto e implacable de la vida: "Sonido para aquellas medianoches secretas y tenebrosas del alma, donde causa y efecto parecen salir del mismo punto". Las objeciones lógicas que a menudo se han presentado contra Wagner carecen de sentido teniendo en cuenta lo esencial de su obra, puesto que esta obra es ante todo simbólica. Y esto significa que se eliminaría la fascinación, se suprimiría su poder de atracción, si se intentase tratar esta obra en forma analítica, como pretende hacerlo muchas veces la literatura wagneriana habitual.

Ya se ha dicho que la grandiosidad descriptiva de la música wagneriana exige una cierta proximidad a la naturaleza en lo escenográfico, un realismo plástico que sirve de fundamento y de referencia. Pero esta exigencia implica otra no menos importante y es que la forma que se adopte debe tener grandeza simbólica y profundidad. Todas las obras de Wagner, y no sólo las últimas como "El Anillo" y "Parsifal", han sido concebidas en forma simbólica; son arquetipos profundos de las eternas fuerzas vitales. El escenógrafo debe atender a este carácter simbólico mediante una dirección precisa y clara, buscando coincidencias y contrastes en color, forma y dimensión, tanto en el detalle como en el conjunto y teniendo en cuenta tanto los decorados como el vestuario y demás accesorios. El escenógrafo deberá prescindir también de todo lo que es secundario poniendo solamente el acento en todo aquello que

tenga una carga simbólica y un sentido para el contenido esencial y la dinámica del drama. Todos estos detalles deben quedar unidos y ordenados dentro de un conjunto con vida y ritmo propios. El problema es siempre crear fundamentos plásticos sobre los que se debe construir un mundo distinto y alejado de la realidad en el sentido más profundo del término. En todo caso no deberán hacerse simplificaciones, estilizaciones, ni tampoco limitarse a hacer únicamente indicaciones ni mucho menos caer en la abstracción, sino que el escenógrafo deberá mantenerse sobre una base realista que permita una comprensión plena y total de la obra.

Un ejemplo característico es la roca de las *Walkirias*. El problema es cómo dar forma a esta roca del destino de manera que resulte impresionante e inolvidable para el espectador, un símbolo eterno para todos, potente y dinámico, como una ola convertida en piedra. Pero ello debe hacerse sin que deje de ser una roca de la naturaleza, una gran masa de piedra sobre una cima inalcanzable, manteniendo la ilusión de realidad inmediatamente reconocible por el espectador. Y al mismo tiempo que esta roca lleva la parte más importante, dominando toda la escena, debe quedar unida al conjunto, ensamblándose con él en un paisaje vivo, heroico y lleno de contrastes. Sin embargo, también para las primeras obras que exigen mayor precisión histórica, más cuidado en los detalles, vale lo mismo. Así por ejemplo, el patio del castillo de "Lohengrin", al disponer de todo lo necesario para un desarrollo escénico brillante, es decir, la entrada, la terraza, las escaleras, la puerta de la basílica, todos los elementos desarrollados en el estilo arquitectónico antiguo, tendrá una unidad de composición, amplia pero también de una sencillez intemporal, que lo convierten en la imagen en piedra del orgullo caballeresco y de la leyenda heroica: lugar de representación de una historia noble de luchas y envidias, de amor y de renuncia. En las obras de Wagner se trata, en último término, siempre del mismo problema escenográfico. Un problema que está más allá de una discusión académica sobre hacer una cosa u otra. Se trata más bien del decidir entre "más o menos", o del "no sólo sino que también". En suma, se trata de disponer de medios variables a partir de los que se tiene que decidir la forma de presentar hoy día al público el drama wagneriano de la forma más íntegra e impresionante posible. Y el núcleo de este problema es

unir conceptos que se contradicen: símbolo e ilusión, sueño y realidad, visión interna y naturaleza externa, de forma que se enlacen entre sí en un conjunto visual que lo envuelva todo.

Siempre que uno se enfrente al problema de la realización de la obra de Wagner, se plantea la misma pregunta: ¿qué es lo que realmente pretendió Wagner? Sabemos que su modelo fue la tragedia ática, la gran ceremonia teatral de los griegos, máxima expresión de su cultura, aspecto que fue estudiado por Wagner con una precisión y profundidad como nadie antes que él. Per lo que él buscaba era crear, a partir de aquel elevado modelo, una obra artística sagrada y llena de significado, espejo de un mundo puro y grande, contrastado con el mundo empequeñecido y materialista de su tiempo; destruir la vulgaridad y adocenamiento de la civilización moderna, estimular las almas aletargadas y, más aún, a partir de la vivencia de tal obra artística como participación en un nuevo mito, conseguir de nuevo la unidad de las gentes uniéndolas alrededor de un nuevo misterio. Y el medio para conseguir esto - mediante la llamada "Gesamtkunstwerk"- es para Wagner la música. Música como medio, como origen, como Arte de las artes, arte final y liberador. Una música sin embargo distinta y que está en oposición a la de los últimos tres siglos: Una música que no es una organización cerrada, ni una forma constructiva propia, ni una melodía que se nos ofrece terminada y que, como dice Wagner, puede interpretarse a gusto de cada uno, sino un manantial original, infinito, profundo, un caos destructor y a la vez creador, un eterno devenir.

Es una cosa que, más allá de cualquier interpretación, afecta al aspecto más irracional de la persona, a los aspectos más oscuros del inconsciente. Es difícil encontrar un enemigo de la música que se haya pronunciado de una forma tan drástica como Wagner en el sentido de destruir , de deshacer el poder extraordinario del arte musical. Para él se trata de la superación, de la eliminación de toda forma, de toda medida, de todos los límites. Es el seno maternal oscuro y místico, el mar sin fondo, el caos enorme de los sentimientos. Pero a su vez esta música es capaz de mezclar y fundir la palabra, la imagen y el desarrollo dramático en una savia fluida y misteriosa, bien sumisa o bien dominante, violenta y a la vez suave, avasalladora y

excesiva, mil veces cambiante. Una música que sigue siendo el punto de origen del drama y la fuerza que lo impulsa y que se forma al entrar la palabra en contacto con la imagen alcanzando entonces una forma y significación concretas. Esta música, sin embargo, es por sí sola el arte divino que, de acuerdo con Wagner, no es como las demás artes. No expresa lo que **significa** sino lo que **es**. Es el alma del arte, su lenguaje más íntimo, la revelación directa de todo lo humano.

Los héroes de Wagner, sin embargo, no se parecen a los de Shakespeare o Schiller. Son emanaciones de un mundo oscuro y caótico, expresiones brillantes resaltadas por el mar turbulento de la orquesta. Y así el paisaje, el decorado, toda la naturaleza con su gama de matices no son más que radiaciones, reflejos de esta orquesta: “hechos musicales que se han transformado en visibles”. De aquí procede la escena wagneriana, fantástica-irreal, su dimensión fuera del espacio, el dónde y el cuándo, el antes y el siempre de este mundo imaginario. De aquí la característica predilección de Wagner por las transformaciones abiertas de la decoración, de forma que una imagen, un cuadro, se funda con el siguiente. La imposibilidad de hacer pausas: en este sentido debe pensarse en “La Walkiria”, “Siegfried”, en todo “El Anillo”. Todo ello es un eco, un espejo de una realidad de carácter más elevado, de un mundo de magia y sonido que no está limitado al espacio visible sino que se mueve por encima de todos los límites y fronteras. Dicho de otra forma: esta orquesta con sus armonías oscilantes es la melodía dramática infinita, única música llena de transiciones matizadas y de cambios llenos de ternura: en resumen, debe decirse que es música que pinta, habla y piensa con los sonidos. Así vemos cuantas veces la música consigue, a través de los leit-motifs o los símbolos sonoros, hacer avanzar la acción, aún cuando esta acción parece estar exigiendo palabras e imágenes. También sucede que a veces calla la orquesta y entonces la escena, los gestos de los actores y la palabra dirigen en drama. En muchas otras ocasiones, sin embargo, los medios expresivos se entremezclan alternándose entre sí durante la acción dramática: sin embargo la orquesta sigue siendo la base del drama, mantiene la tensión en la escena que va aumentando en fuerza y expresión. La orquesta es siempre lo más importante, es el “abismo místico” lleno de imágenes,

palabras y gestos, -“el mundo como fue antes de ser creado por Dios”-, Esta orquesta decidirá siempre la ordenación definitiva de todo lo visible desde el movimiento de los actores y de los conjuntos hasta la organización y formación del espacio.

El escenógrafo deberá procurar que su trabajo no ponga límites al poder expresivo de esta música, ni ponga obstáculos a su impulso dramático, ni tampoco rompa los silencios: deberá guardarse de cualquier arbitrariedad, cualquier decisión gratuita, ya sea por exceso como por defecto, ya sea dentro de la estilización o dentro del naturalismo. Debe mostrar reserva ante cualquier novedad; sencillez y altura en los aspectos formales, amplitud y claridad en la composición, discreción en lo referente a colores, evitando los contrastes bruscos pero manteniendo la posibilidad de cambiar repetidamente de ambiente sobre todo mediante el empleo de la luz como elemento principal: Estos seguirán siendo los principales requisitos. Y lo que es válido para el espacio escénico vale también para el vestuario. Ambos elementos actuando conjuntamente dan origen a la imagen, a lo que se ve en escena. También aquí en lo referente a vestuario hay que mantenerse en un justo término medio entre lo realista y lo simbólico e igualmente actuar con reservas en lo referente a colores, tejidos y formas de los trajes. Los tonos fuertes deben evitarse al máximo y aplicarse sólo en el sentido de la lógica del drama e incluso en los casos en que tradicionalmente se han aplicado detalles históricos efectistas - como es el caso de “Tannhäuser” y “Lohengrin”- deberán reducirse estos tonos y actuar sobre todo con gran sencillez, de forma que tanto lo escénico como lo simbólico se eleve siempre a un alejado “Érase una vez”.

Wagner representa en sus dramas y en forma muy sencilla las fuerzas del mundo. Para él son siempre los mismos tres poderes contrapuestos. Primero el poder de los egoístas, que se aprovechan del orden antiguo (que si bien en principio fue una ley sabia luego se hizo caduca e injusta). Buscan únicamente su propio beneficio, son seres mezquinos y sin amor que perjudican al resto del mundo. Son los *Alberich* y *Beckmesser*, los *Hagen*, *Ortrud* y *Klingsor*. Y los representantes de aquel orden antiguo son los *dioses* del “Anillo”, o los *maestros cantores*. Son los *Telramund*, *Marke*, el *Landgrave* y *Erik*. En este mundo antiguo, incapaz de evolucionar, irrumpe como tercer

poder el nuevo héroe, joven y radiante, germánico en su forma de ser, soñador, ingenuo y puro. Y con la seguridad interior propia del hombre ingenuo que piensa con el corazón y que sabe lo que debe hacer, lleva a término su obra con firmeza y alegría y sin preocuparse. Destruye el mundo antiguo impulsando y creando después un mundo nuevo: *Siegmund* o *Siegfried*, *Stolzing*, *Parsifal*, *Tannhäuser* o *Lohengrin*. Los símbolos de estos tres poderes están significativamente representados en la Tetralogía: la lanza, defensora de la ley; el anillo, defensor del poder; la espada, en cambio, es la fuerza vencedora para destruir y renovar.

Nietzsche, en su relación de amor-odio (el auto-odio del discípulo traicionado), ha calificado a Wagner de histrión incomparable, de actor nato, actor de su propia obra y de sí mismo, pero cuyo talento se malogró porque carecía de forma, ánimo y conocimientos para llevar a cabo su obra. Estas palabras ponen en tela de juicio la autenticidad, la pasión y la profundidad del espíritu wagneriano, califican el "pathos" de Wagner como un mero gesto teatral. Estas ideas envenenadas han sido repetidas por muchos hasta el día de hoy. Pero el actor es un ser que puede y debe transformarse, que habla a través de cien máscaras distintas y que se encuentra cómodo en cien mundos diferentes. Wagner no pudo cambiar nunca ni en ningún sitio, estaba atado a sí mismo. Wagner se dio a sí mismo siempre, siempre. Únicamente a sí mismo. Y la totalidad de su obra, con su asombrosa multiformidad de sonido, imagen y ambiente es, sin embargo, una enorme unidad que no consiste más que en un diálogo sin fin consigo mismo. Los héroes de Wagner son su propio yo sublimado, bien solitario o bien impulsado a actuar sin descanso. Los escenarios de Wagner son los sueños de su alma. Los dramas que se desarrollan en ellos son las luchas de un corazón destrozado y desconsolado. Esta obra está lejos de cualquier realidad, es el encuentro apasionado de las fuerzas internas de un ser dotado de miles de matices con sus demonios a la vez de acuerdo y en desacuerdo, un ser que se mueve en forma dionisiaca, que todo lo siente y todo lo desea, que al mismo tiempo huye y se busca a sí mismo.

Y esta obra no se ha creado pensando en el público que se había ido formando en los teatros líricos tradicionales. Esta fue siempre la pregunta de

Wagner: ¿cuál será mi público? Wagner quiere crearlo, formar una comunidad, un pueblo, haciéndolo renacer a partir del espíritu de la música como único espíritu que va a salvar al pueblo alemán. La obra de Wagner, como en casi ningún otro caso de creación artística, es una obra acerca de sí mismo, acerca de su voluntad. Es el mismo “mihi ipsi scripsi” de Nietzsche. Wagner se dirige desde su soledad sin límites a la soledad de cualquier otro, abandonado en un mundo sin Dios. Y cuando su amigo, el rey Luis II, quiere presenciar él solo esta obra, como único espectador de la representación, no se trata de ninguna insensatez, como piensan los que se ríen de ello, sino de una comprensión profunda de lo que es y quiere ser el arte wagneriano. Sin embargo, el éxito de esta obra en todo el mundo es un testimonio conmovedor de la soledad y del cansancio en que vive la humanidad, de su ansiedad por volver a sumergirse en aquella profundidad, en aquella oscuridad protectora, en aquella “noche santa” de la que la alejan de una forma consciente y dolorosa la miseria y la aridez de su vida cotidiana.

Para hacer realidad todos sus sueños, todos sus impulsos, para que todas estas visiones y sensaciones internas, en su más auténtico sentido, que viven más allá de toda realidad y que no es posible llevar a término, se convierten en algo tangible y para hacer efectivo todo este mundo imaginario a partir del sentimiento de su corazón, Wagner necesita la fuerza de su enorme orquesta, hacer uso de todas las posibilidades y medios del teatro en todo su esplendor y con cada uno de sus elementos. Es el mismo caso que una persona que está medio dormida y soñando pesadillas que la atormentan, se aprieta dolorosamente el brazo a fin de sentirse a sí mismo y grita para poder oír la realidad de su propia voz y librarse de la pesadilla. Es un efecto “e contrario” que Wagner, que por naturaleza era muy poco dramático, deja que se realice para las gentes del teatro, los posesos del teatro y que le hace utilizar al máximo la maquinaria teatral a efectos de conseguir una elevación, una sublimación del teatro con sus propios medios.

Y esta obra es una parte indisoluble del fenómeno teatral pero no en cuanto a las predicciones de Nietzsche, sino porque, como proyección de las inquietudes de Wagner es un reino espiritual que solamente puede llegar a cobrar realidad en ambientes marcados por límites artísticos. Utilizando miles

de elementos artificiales y recursos, con toda la brillantez y esplendor de todas las fantasías imaginables de la escena, con el empleo de la luz, el vestuario, las transformaciones de la escena, Wagner consiguió llegar a comunicar algo real y palpable a partir de sus ideas internas tan ricas, de sus inquietudes movidas por un genio artístico polifacético y progresivo.

Por tanto no hay que extrañarse de que el propio Wagner se sintiera decepcionado por lo que llegaba a presentarse en escena, de que siempre dijera que él quería otra cosa, que lo que se presentaba no era lo que él había concebido en su insaciable fantasía, en su sueño de Música, Poesía e Imagen infinitas. ¿No tenemos en el caso de Nietzsche un efecto parecido, una manifestación exagerada de sus ideas en este sentido? ¿No son dos voces clamando en el desierto, en medio de la desesperación y la soledad? ¿No intentan los dos despertar un eco mediante su fuerza llena de dolor y usando estos medios excesivos? ¿No pretenden con eso remover por todas partes la apatía y la falta de ambición? Si Wagner quería responder a la eterna cuestión del sentido de la vida humana creando sus nuevos mitos y redimir al mundo con la magia de su música, lo mismo pretendía Nietzsche manifestando su comprensión espiritual.

No vamos a hablar de la relación que unió y enfrentó a ambos pero debe recordarse que Nietzsche, que por su naturaleza tendía a las artes musicales, no a las plásticas y que consideraba que la vida sin música era un error, llegó a encontrarse a sí mismo a través de su experiencia con Wagner, de la entrega apasionada de Wagner y así consiguió su objetivo, su personalidad espiritual, su auténtica vocación. También recordemos que no sólo las primeras obras de Nietzsche están dominadas por el espíritu salvador wagneriano sino que toda su obra lleva el sello de una clara protesta contra Wagner, visible como ocurre desde "Humano, demasiado humano", que lleva inconfundible el sello wagneriano reconocible en el matiz, patetismo y elevación. En este sentido puede considerarse a Zaratustra como una obra póstuma de Wagner. Wagner ofrecía a todos, con su figura de creador genial y apasionado, el eterno contraste entre el artista trágico y el hombre racional, estableciendo la medida de lo más elevado de la humanidad como algo heroico, dándoles al propio tiempo fe en el poder creador y santificador del arte, presentándoles al mismo

tiempo el arte griego y lo dionisíaco como temas centrales de todo pensamiento. En lo referente a los ataques de Nietzsche a Wagner, son fundamentalmente válidas las palabras de Goethe de que es horrendo que los tontos se entretengan discutiendo sobre un hombre de ideas elevadas. El mismo Nietzsche no permitió que nadie se ocupara de un hombre ilustre como Wagner, ni alabándole ni atacándole. E incluso el mismo Nietzsche reconocía en los últimos tiempos que sólo había tenido una relación humana importante: la de Wagner y que sólo a él había querido.

Este ha sido el resultado de la relación fecunda y dolorosa de estos dos hermanos enemistados: ambos permanecen para siempre hombro con hombro como los auténticos extemporáneos del siglo XIX, como su mala conciencia permanente, como los profetas que no son creídos como en el mito de Casandra. No se dejaron engañar por sus triunfos de aspecto tan brillante, estudiaron los problemas en profundidad, detectaron la rotura de la unidad espiritual de Europa, la quiebra de unos fundamentos de una construcción aparentemente tan firme y, aún más, fueron conscientes de su inevitable decadencia. Y poseídos de una fe enorme se opusieron al curso de la desgracia y para ello apelaron a las fuerzas más oscuras y nefandas, lo irracional contra lo que se considera razonable. Por todo ello son los primeros grandes psicólogos de lo profundo de la humanidad con todas sus fuerzas, con todos sus peligros, aunque cuando se habla de estos temas el lenguaje es distinto para cada uno. Al profundizar en la persona humana, se habla de la obra de Wagner no como un conocimiento psicológico sino como un símbolo poético. Se habla de la penetración misteriosa en nosotros de sonido, imagen y palabra en la obra de Wagner, del desgarramiento interno de los personajes, de sus tensiones entre los mundos que les rodean, como es el caso de *Tannhäuser*, *Tristán* o *Kundry*. Se habla también de la terrible exclamación de *Alberich*, con la que conjura a guardián *Hagen*: De las intuitivas palabras de *Siegfried*, cuando *Hagen* le entrega la bebida para olvidar. De aquella conversación entre *Wotan* y *Brunhilda* que comienza con las palabras que podrían servir de motivo para toda la obra wagneriana: "Mit mir nur rat'ich, red'ich zu dir". "Sólo conmigo tomo consejo, a ti te hablo". Es la lucha entre los distintos niveles del

conocimiento, del encuentro entre el yo y el ello, de la lucha espiritual de la voluntad consciente con los impulsos del inconsciente.

Se ha intentado calificar como romántica la esencia, la obra y la voluntad de Wagner; romántica en el sentido actual de la palabra, es decir, la añoranza por una época pasada una vez agotada su fuerza original. Pero esta definición es falsa. Wagner es en si mismo un origen, un hombre primitivo en el más profundo sentido de la palabra, cercano a la barbarie -entendida esta como medio natural germánico- como decía Nietzsche de él elogiosamente. Y no hay nada más definitorio de este aspecto primitivo, inicial de Wagner, que el hecho de que él quisiera volver a reunir las artes como en el pasado, retrotrayéndolas desde su posterior individualización. Por su manera de ser no puede hacer otra cosa que pensar y trabajar en el conjunto de las artes como era originariamente, es decir, algo único e indiviso. Pero al mismo tiempo es hijo de su siglo, siempre aventurero e investigador, de conciencias atormentadas. Y este contraste en su corazón incansable que, en su opinión, le hace desechar todo su arte a cambio de una semana de vida auténtica, esta lucha constante entre sentimiento y razón, ilusión y conocimiento, sangre y juicio, impulso y espíritu, esto le convierte no sólo en el más trágico representante de su siglo, sino en el representante de lo germánico por antonomasia con su eterno dualismo. Un dualismo que ha creado el sacro imperio romano de la nación germana, esta unidad grandiosa y ansiada que se ofreció por primera vez en las palabras y las obras de Lutero.

Para Wagner, la música -su música- es principio y fin de cualquier forma artística basada en la palabra. No es aún poesía pero es más que poesía y del mismo modo que él mismo es, en el origen y después, una sola cosa, quiere con esta música, con su drama musical, unir el inicio con el futuro y de esta forma superar el presente. Es decir, pretende elevar en su totalidad el proceso histórico acaecido hasta el momento. El quiere como principal objetivo conseguir algo similar a la celebración trágica de la tragedia griega y expresarlo con su estilo lleno de riqueza plástica. El mismo es consciente de que la tragedia ática no es obra de un artista aislado, aunque sea un genio como Esquilo o Sófocles, sino que es la fuerza creadora de todo un pueblo, su "fuerza poética unida" que se manifiesta a través del artista aislado. Por ello su

creación, la plasmación de sus teorías se hace aparte de todo conocimiento teórico.

Él trastoca todas las realidades básicas y crea al propio tiempo nuevas condiciones. Crea su propio drama y, dentro de él, el pueblo entero volverá a encontrarse a si mismo, recuperando su grandeza, su dignidad, su forma de expresión más viva. Ya que, en Wagner, no se había debilitado la fe en que el pueblo, "su pueblo alemán", aún estaba vivo aunque, por desgracia, disgregado y en que este pueblo, gracias a sus propias fuerzas, sería capaz de volver a unir el arte con el conjunto del pueblo, de forma que su espíritu pudiera manifestarse en forma renovada a través del arte del individuo aislado.

Pero la ambición insaciable de Wagner pretende aún más. Quiere crear con su obra lo que es la fuerza original del espíritu creador de un pueblo: el mito. Puesto que en él -y así lo expresa en el sentido más profundo-, naturaleza y espíritu crecen conjuntamente hasta conseguir la última, la más artística concentración de la esencia del mundo. Y la vivencia de la concepción mítica original de sus dramas musicales con todo su poder transformador debe forzar el retorno a las fuerzas eternas del orden natural, conseguir que vuelvan a unirse las fuerzas que ahora se encuentran dispersas, cerrando los abismos existentes entre fuerza y espíritu, entre el individuo y la comunidad: de este retorno, de esta reunificación, se beneficiarán no sólo los alemanes sino todo el género humano que se reencontrará en una nueva comunidad con un concepto y un sentido de la vida mucho más elevado. Ello corresponde a la enorme audacia, a las grandes ambiciones de un hombre solitario, a su voluntad creativa insaciable y también es fruto de su fe apasionada en medio del siglo de la razón: es la fe en el arte como fuerza que origina el milagro, como llamada de la divinidad que es también la fuerza, justificación y redención de una humanidad conmovida, espejo profundo del mundo, más real que la realidad, más verdadero que toda verdad.

*(Traducido del alemán por José M<sup>a</sup> Busqué, Klaus Handrich y Silvia Puppo).*