OBSESIONES WAGNERIANAS O APUNTES DESDE LA *NIEBLA PERFUMADA*

*Ricardo Miranda**

RESUMEN: A doscientos años de su natalicio, el autor quiere desatar de nuevo el interés sobre un músico que tal vez haya influido más que cualquier otro artista en la cultura moderna: ¿es malo para la salud Wagner? ¿Sus óperas encarnaron la “obra de arte total”? ¿Hemos de escuchar su música desde los *leitmotivs*? Obsesiones wagnerianas, apuntes dese la *niebla perfumada*.

ABSTRACT: At the 200th anniversary of his birth, the author wishes to renew interest in this musician who might have influenced more modern artists than any other. Is Wagner bad for our health? Do his operas epitomize a “total work of art”? Do we have to listen to his music from the *leitmotivs*? These are our Wagnerian obsessions.

PALABRAS CLAVE: Richard Wagner, *Gesamtkunswerk*, Beethoven, *leitmotivs*, “mal wagneriano”.
KEY WORDS: Richard Wagner, *Gesamtkunswerk*, Beethoven, *leitmotivs*, “Wagnerian obsession”.

RECEPCIÓN: 17 de octubre de 2013.

APROBACIÓN: 20 de octubre de 2013.

* Universidad Veracruzana.

OBSESIONES WAGNERIANAS O APUNTES DESDE LA *NIEBLA PERFUMADA*

Si la conseja popular es cierta, sólo Napoleón y Jesucristo han hecho correr más tinta que Richard Wagner.¹ Y si tanta letra se ha impreso y tantas cosas han quedado dichas, ¿para qué engrosar la lista? Lejos de aspirar a la quimérica idea de contribuir con algo nuevo a la ya inabordable y vasta literatura sobre Wagner, la efeméride de su centenario no deja de ser un momento propicio para poner algunos puntos sobre las íes y con ello desatar el interés, ya nuevo, ya renovado, acerca de un músico que, como afirma Brian Magee, ha sido quien “ha influido más que cualquier otro artista en la cultura de nuestra época”. No es poca cosa, y quien se pretenda lejano o ajeno a Wagner pareciera muy cerca de cometer un error.

De la larga lista de tópicos que conforman el mundo wagneriano, algunos me llaman poderosamente la atención porque se han vuelto obsesiones y porque no deja de ser apasionante volver a recorrerlos, aun cuando se trate de senderos ya caminados. Entre tales obsesiones algunas se dejan sentir con pujanza telúrica: ¿Es Wagner malo para la salud? ¿Fueron sus óperas las “obras de arte del futuro” que encarnaron “la obra de arte total”? ¿Es necedad insistir sobre la necesidad de escuchar a Wagner desde los *leitmotifs* cuando él mismo desalentaba esa práctica? Dejo sobre la mesa estas obsesiones para ocuparme de ellas en desorden.

¹ Bryan Magee es uno de tantos que consignan esta frase en su libro *Aspectos de Wagner*, 2013, Barcelona, Acantilado, edición revisada y ampliada, traducción de Francisco López Martín, p. 42. Como se trata de una breve y buena introducción a Wagner, ahora en español, recurro a ella tanto aquí como más adelante para incitar a su lectura. La segunda edición en inglés fue publicada por Oxford University Press en 1988.

RICARDO MIRANDA

I.

Suele cometerse una simplificación al considerar que la ópera es, en la frase archimanida, “la síntesis de todas las artes”, la *Gesamtkunstwerk* acerca de la que Wagner tanto escribió. Lo sintetiza correctamente Magge cuando nos recuerda que “en sus primeros textos, los más famosos, Wagner subrayó que, en la obra de arte total, a la que llamó *Gesamtkunstwerk*, las distintas artes tenían la misma importancia”.²

El concepto así planteado se antoja lógico, ya que en la ópera la música se reúne con la literatura y poesía del libreto, con las artes visuales y arquitectónicas que los escenarios suponen, y con la danza que los *corps de ballet* desempeñan. Es una explicación que se antoja fácil y que la traducción de nuestro idioma fomenta, puesto que la *obra de arte total* ha de ser aquella donde se conjugan la *totalidad* de las artes. Pero la clave del error estriba en la danza: si bien es cierto que muchas óperas tienen ballets, o que ya desde el *Orfeo* de Monteverdi –si no el primero de los *Dramma per musica*, sí la ópera fundacional– hubo un lugar específico para la danza, que crecería hasta confundirse con la ópera misma en el repertorio barroco francés, lo cierto es que la danza no desempeña un papel constante o crucial ni en las óperas de Wagner ni en las de ningún otro gran compositor del género, llámese Mozart, Puccini, Verdi o Strauss. Los adeptos de *Tannhäuser* ya saltan dispuestos a reparar la blasfemia de mi frase, pero ellos mejor que nadie saben que Wagner no tenía idea de dónde poner un ballet –fantástico a todas luces– en medio de una ópera que había estrenado en 1845 y que para su reposición parisina en 1861 había de llenar el requisito *de rigueur*

²Los textos en cuestión son *Das kunstwerk der Zukunft* publicado en 1850, tres años antes de que el autor iniciara el muy largo proceso de componer *Der Ring* y *Oper und Drama* publicado en 1852. Ambos se encontrarán en la sexta edición de los *Sämtliche Schriften und Dichtungen* de Wagner, publicados en Leipzig en 1912; pero quien no quiera perderse en la densa maraña de los escritos wagnerianos o en la desafiante prosa alemana (que cansa y derrota a quienes quedamos lejos de ser germanoparlantes consumados), puede leer, en inglés, dos versiones resumidas atinadamente. La primera, traducida por Oliver Strunk y con una útil nota introductoria de Ruth Solie en el imprescindible *Source Readings of Music History*, 1978, Nueva York, Norton, edición revisada, Leo Treitler (ed.), p. 1094 y ss. La segunda, en el libro *Music in the Western World, a History in Documents*, 1984, Nueva York, Schirmer, selección y notas de Piero Weiss y Richard Taruskin, pp. 374 y ss.

de incluir un ballet para dejar contentos a los empresarios y melómanos franceses. Wagner escribió entonces una música poderosa y plena de lujuria para representar el pecaminoso *Venusberg* pero, como estaba obsesionado por la estructura y coherencia de la trama, tomó la que era casi la única solución: poner el ballet inmediatamente después de la obertura. No fue esta decisión, por cierto, la causante del fracaso del estreno parisino de *Tannhäuser*, aunque los señoritos franceses se quejaron amargamente de la peregrina ocurrencia que Wagner había tenido, pues ellos solían llegar al teatro al inicio del segundo acto, momento en el que se acostumbraba incluir el ballet. Tan conocido incidente del estreno francés de *Tannhäuser* es más que revelador, entre otras cosas, porque Wagner escribió aquella música de ballet casi contra su voluntad; luego, franceses o no franceses se darían cuenta de que era una de las mejores músicas jamás escritas para la danza, por más que hubiese sido creada a partir de una convención y de la transgresión de los principios del compositor; pero ya decíamos que Wagner y Napoleón se parecen en más de una cosa, y por tanto también “París valía un ballet” para el compositor.

Ahora bien: ninguna otra de las grandes óperas wagnerianas dio a la danza un papel significativo y sólo por quedarnos con la más importante de todas, no está de más recordar que no hay ballet alguno en *El anillo del Nibelungo*, aunque las ocasiones no habrían escaseado: algún *pas de trois* para las hijas del Rin, cierta coreografía para los nibelungos del subsuelo o quizá un gran *tableaux* de baile situado en el palacio de los Gibichungos, mientras Guttrune devora con los ojos a Siegfried. Sólo imaginarlo causa escalofríos y de ello se concluye con facilidad que a Wagner la danza le importaba poco o nada; la danza, es decir, las coreografías escénicas acompañadas de música. Pero *La Danza*, en el sentido primigenio que el propio Wagner le dio al término, sí que le era importante. Y entender la diferencia resulta muy útil para definir mejor el concepto de obra de arte total, la *Gesamtkunstwerk*.

Como siempre, los hilos de la historia y del arte pueden entrelazarse para nuestro beneficio. Y en tal sentido conviene no sólo condensar lo que Wagner mismo escribió acerca del tema, sino también recordar

RICARDO MIRANDA

algo de la historia de uno de los grandes emblemas wagnerianos. Cuando la primera piedra del famoso teatro de Bayreuth fue colocada el 22 de mayo de 1872, día del cumpleaños de Wagner, la ocasión fue señalada por un acontecimiento cuyo simbolismo, me parece, nunca podrá exagerarse: Wagner dirigió una interpretación de la IX Sinfonía de Beethoven, y lo hizo en el fantástico teatro de ópera barroca que ya existía en esa ciudad, el *Markgräfliches Opernhaus* cuyos interiores diseñó Giuseppe Galli Bibiena, genio de los escenarios de ópera barrocos. Ambos elementos, teatro y obra, resultan simbólicos, iluminan con profundidad la obra de arte wagneriana y, por ello, merecen cada uno su propia reflexión.

Para Wagner, los conceptos interrelacionados de obra de arte total y obra de arte del futuro tenían como punto de partida la música de Beethoven. Recordar lo que Wagner explicó acerca de las sinfonías V, VII y IX clarifica estos conceptos e ilumina sensiblemente los de Wagner respecto de su propia música. Y como la prosa wagneriana resulta temible no sólo por ser profusa, sino terriblemente abigarrada y laberíntica, puede ser un buen consejo agarrarnos del hilo de lo que Wagner dijo respecto a Beethoven para explicarnos mejor algunos de sus conceptos clave desde las ventajas de esa perspectiva aparentemente tangencial.

12

La lectura que Wagner dio a las sinfonías de Beethoven constituye un clásico de la crítica musical. Lo es en la medida en que su lectura fue profundamente influyente y todavía determina gran parte de lo que pensamos respecto a esas obras monumentales. De forma simultánea, Wagner no sólo explicó con lucidez lo que él escuchaba en la música de Beethoven, sino que con ello dio lugar al surgimiento de algunos conceptos claves, entre ellos el de la llamada “música absoluta”, una idea que ha moldeado con fuerza la estética musical hasta nuestros días y que puede ser duro de aprehender en una aproximación inicial. Para colmo, Wagner optó por seguir la corriente de la época y empleó en sus textos toda suerte de metáforas e imágenes poéticas que, después de todo, quizá resulten mejor en términos de claridad: Beethoven, por ejemplo, es un marino, el capitán de una nave; las aguas que surca su galeón son las de la música absoluta; los puntos del itinerario, las costas

que la nao de Beethoven fondea son las de sus sinfonías impares: hacia la Quinta, luego hasta la Séptima y el gran viaje final hasta la Novena. Ese curioso trayecto marino, dice Wagner, termina por entregarnos la llave del futuro, la clave de la obra de arte total; ese trayecto presagia inexorablemente la obra del propio Wagner.

Según nuestro artista, “el mar divide y conecta los continentes; así, el arte del tono divide y conecta las dos antítesis extremas del arte humano, las artes de la danza y de la poesía”. Lo que la danza da a la música, ésta lo devuelve en ritmo, en “la medida del movimiento noble e inteligible”; y de forma similar, las palabras que la poesía da a la música se devuelven a nuestros oídos en melodía; por ello, la música es el mar que une “las costas de estos dos continentes del arte”. Ese mar de tonos, el “mar de la música absoluta”, fue explorado totalmente por el *héroe* Beethoven. Para Wagner, la Quinta sinfonía representaba un hito de los viajes beethovenianos, un triunfo en el que su precursor había logrado “intensificar la expresión de su música hasta el punto de la resolución moral, pero sin enunciar en voz alta esa palabra.” El evidente triunfo de la *Siegessymphonie* que explota en el cuarto movimiento poseía para Wagner una “satisfacción ética que exigimos de toda añoranza del corazón”. Tras este viaje, Beethoven no quiso lanzarse de nuevo a otro viaje semejante, sino que encaminó su nave a los apacibles médanos para trabar “un pacto feliz con la naturaleza” (la Sexta sinfonía, *Pastoral*). Entonces —continúa Wagner—, Beethoven quiso “dar a sus formas tonales la concentración, la solidez concreta, segura, inmediatamente perceptible, que, para su alegría y confort, había observado en los fenómenos naturales —fue el espíritu de ese feliz impulso que creó para nosotros la incomparablemente magnífica Sinfonía en La mayor”.³ Esta sinfonía, dirá Wagner en una frase famosa, pero muy mal entendida, es la propia “apoteosis de la danza, el acto más elevado de movimiento corporal, idealmente corporeizado, por así decirlo, en tonos”. Y “desde la costa de la danza” Beethoven, que había dado vida

³ La constante alusión a los “tonos” o a las “formas tonales” requiere una explicación. El propio Beethoven desestimó el término *tonzeter* (literalmente, el que fija o acomoda los tonos) para adoptar el término *tondichter*, poeta tonal, con el que firmó varias partituras. La Séptima Sinfonía opus 92 fue estrenada en 1813.

RICARDO MIRANDA

a seres a partir de los tonos, tal y como Prometeo lo había hecho con el barro, se lanzó a la conquista de un nuevo mundo, “al descubrimiento de la *tierra del hombre del futuro*”.⁴ Tras explorar nuevas profundidades de los abismos tonales para hacerlas suyas, Beethoven alcanzó un nuevo mundo en el cual ancló su nave; “y su ancla fue ‘la palabra’”. No una palabra arbitraria, “de esas que los cantantes mastican”, sino “la palabra que ilumina la noche de la eterna añoranza: ‘*Freude!*’”

Wagner quiso, con el anterior viaje poético aquí toscamente delineado, que la música de Beethoven se constituyera en el gran antecedente de la suya, ya que al haber reunido a la música con sus hermanas, la danza y la poesía, Beethoven había creado el lenguaje de la obra de arte del futuro; “sólo la perfecta obra del futuro puede seguir el *drama universal* del que Beethoven nos ha forjado la llave”. Visto así, el concepto de la obra de arte total, es, ante todo, la recuperación que la música hace de la danza y la poesía; de una danza “corporeizada en tonos”; no de los gestos corporales que ocasionalmente se asoman al escenario de la ópera. De tal suerte, hay una explicación lógica que hizo a Wagner señalar la erección de su teatro de ópera con la ejecución de la Sinfonía coral opus 125: era la obra desde la cual desprendería sus propias composiciones, las obras de arte del futuro, en las que se recuperarían la danza y la palabra como elementos inseparables de la música. Wagner no lo sabía, pero eso mismo habían querido hacer aquellos florentinos que, al finalizar el siglo XVI, habían especulado acerca de recuperar la unión de las artes que las tragedias griegas implicaban y en las cuales la música, la danza y la poesía no eran entes separados, sino un todo conjunto. De aquel anhelo renacentista había nacido la ópera barroca y, en particular, un género que la permitió: el recitativo, forma de música que no se aleja demasiado de las melodías infinitas de las que Wagner se ufanaba; por ello, hay una mirada común en el antiguo arte griego que alentó el surgimiento de la ópera y que insuflaba la obra de arte del futuro, la obra de arte total, la ópera wagneriana. Así, era algo hasta cierto punto fortuito que Wagner dirigiera a Beethoven en el escenario de un teatro barroco, pero también algo profundamente simbólico, ya que estos elementos, aparentemente dispares, terminan por juntarse.

⁴ Las cursivas son de Wagner.

II.

Para escuchar a Wagner sigue siendo fundamental el asunto de los *leitmotifs*, particularmente en las que son sus obras medulares: *Der Ring*, *Tristan*. Y si bien, como nos recuerda Magee, Wagner “se desvinculó [e] hizo todo lo posible para desalentar la búsqueda y catalogación de *leitmotifs*”,⁵ eso mismo puede leerse como un aspecto de la falacia intencional que ocurre cuando se confunden “las intenciones de un artista con sus logros”. Con ello quiero decir que la teoría del arte, y la musicología en particular, abundan en razones para no tomar las intenciones o las actitudes de los compositores al pie de la letra ni desprender de ellas una autoridad absoluta. Al contrario, hemos aprendido a sospechar de cualquier compositor que se toma demasiado en serio o que se torna dogmático.

Aunquese se trata de un asunto muy conocido entre los estudiosos y adeptos de Wagner, no sobra detenerse a explicar esta cuestión, toda vez que resulta particularmente preocupante cómo, cada vez más, la audición pasiva y desinformada de la música se extiende en el seno de nuestra sociedad. En lo personal, estimo que uno de los problemas centrales que la música *artificial* experimenta en nuestra época y circunstancia estriba en la idea —errónea y ampliamente diseminada— de que la música no significa nada, y en la consiguiente noción de que la música encuentra su razón de ser en el placer sensual y en que nos permite proyectar nuestra subjetividad en ella.⁶ Quienes ya identifican *leitmotifs* pueden descartar el resto del párrafo; pero quienes quieren acercarse a Wagner no pueden evadir el tema: los motivos conductores o *leitmotifs* son otra de las llaves que abren la comprensión de su música. El error más común estriba en etiquetarlos, no porque las etiquetas sean erróneas, sino porque dicha taxonomía puede limitar su comprensión. Desde un punto de vista didáctico, sin embargo, las etiquetas resultan útiles: baste decir que hay un largo inventario de estas “ideas”

⁵ Magee, *op. cit.*, p. 93.

⁶ Empleo el término acuñado por Dahlhaus para referirme a la comúnmente llamada “música clásica”. Sobre las razones para ello, véase Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, 1993, Cambridge, Cambridge University Press, traducción de J. B. Robinson, pp. 6 y 28.

o “motivos guía” que corresponden a distintos ámbitos: hay *leitmotifs* vinculados a la naturaleza –como el del río Rin que se escucha al iniciar la tetralogía; otros, a los personajes –Siegfrid, Wotan, la Valquiria; unos más corresponden a los objetos mágicos –*Notung*, el yelmo; y otra categoría se relaciona con el destino y las fuerzas del drama: hay un motivo para la maldición del anillo, otro para el destino inexorable y, por supuesto, varios para el amor. De tal suerte, esos *leitmotifs* son un sistema de referencia interna gracias al cual la música de Wagner posee una coherencia singular, no obstante sus colosales dimensiones temporales. De hecho, sin este sistema interno de relaciones y significados, la simple idea de tener una obra que se expande por cuatro días –“un festival escénico en tres jornadas y una noche precedente” llamó Wagner a *Der Ring des Nibelungen*– resultaría irrisoria, toda vez que la unidad musical se vería totalmente amenazada. En términos didácticos, decíamos, conocer y recorrer los *leitmotifs* es un ejercicio ilustrativo y básico.⁷ Prácticamente nada de la música en la tetralogía escapa al empleo consciente y simbólico de estos *leitmotifs*, mismos que iluminan cada momento, dotando a cada escena de significado y profundidad particulares.

16 Pero como explicó Dahlhaus, “la práctica de asignar rígidamente etiquetas a los *leitmotifs* de Wagner es tan cuestionable como inevitable: cuestionable, ya que cambian de significado e incluso de forma musical en sus varias apariciones en la obra, casi viviendo una historia propia; inevitable porque es una ilusión imaginar que podemos entender las emociones sin recurrir al lenguaje”.⁸ En efecto, la identificación de los motivos es un paso preliminar que sólo se completa cuando las transformaciones de esos motivos se perciben: si ya es emocionante ver

⁷ Al respecto, la mejor herramienta es la que preparó el musicólogo inglés Deryck Cooke: *Der Ring des Nibelungen An Introduction*, que acompaña la grabación de la tetralogía del sello Decca, dirigida por Georg Solti. La más reciente edición de esta guía insustituible, que consta de un libro de gran formato y de dos discos compactos grabados *ex profeso*, forma parte de la edición especial conmemorativa de dicha grabación: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*, Georg Solti, director, Orquesta Filarmonica de Viena, Decca, Londres, 2013, 0289 478 3702 2 DM 17.

⁸ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 1989, Berkeley, University of California Press, traducción de J. B. Robinson, p. 202.

cómo el motivo del Rin se transforma a partir del motivo de la naturaleza, ni qué decir de cómo la cambiante fisonomía del motivo del amor moldea, cual fuerza mágica, a los personajes: un punto nodal de *Die Walküre* ocurre cuando Brünhilde canta ese motivo para explicarle a su padre por qué lo desobedeció al ayudar a Siegmund en su duelo contra Hunding; es motivo de emoción profunda constatar auditivamente cómo a partir de ese momento *toda* la música cambia: antes, al terminar la famosa escena de la cabalgata, la voz de Wotan, atronadora, presagiaba negros momentos para la desobediente valquiria; pero desde que la hija entona el tema del amor, Wotan se transforma –y nosotros con él– hasta llegar al apasionado postludio en el que pone a dormir a su hija en el círculo mágico de fuego. Quizá ninguna otra ópera ha logrado una escena de intensidad semejante y en ello las transformaciones de los *leitmotifs* juegan un papel determinante. “Los motivos”, explicó el propio Wagner, son “momentos melódicos de emoción [...] Estos momentos irán forjando por la orquesta una especie de guía emocional por medio de la estructura laberíntica del drama”. Esos mismos motivos, como explicó Cooke, “tienen, en realidad, un significado fundamentalmente psicológico, y la partitura es un permanente desarrollo sinfónico de ellos, que refleja la continua transformación psicológica de la acción escénica”.⁹

Dahlhaus ha explicado también algunas de las implicaciones profundas que los *leitmotifs* tienen. Son, por supuesto, la voz del subconsciente, que comenta o ilumina otros aspectos *aparentemente* localizados en el trasfondo de la escena o del argumento. En la misma escena donde Wotan duerme a su hija, el tema que la orquesta toca, emotivo, profundo, desgarrador, es, en realidad, una transformación insospechada del *leitmotiv* de Sigfrido, lo que nos deja, literalmente, escuchar tanto el subconsciente de Wotan como el futuro mismo. Para el musicólogo alemán, una importante manifestación de cómo los *leitmotifs* profundizan la trama acontece en las escenas donde el pasado ilumina al presente, particularmente en aquellas vinculadas al “mito general”, como el monólogo de Wotan en presencia de Brünhilde, los acertijos de Wotan a

⁹ Deryck Cooke, *Der Ring des Nibelungen An Introduction...*, p. 7.

Mime o la escena de las Nornas al inicio de *El ocaso de los dioses*. “No es exagerado decir que el origen de la técnica del *leitmotiv* subyace precisamente en estas escenas ‘interpoladas’ que tienden hacia la forma épica al narrar parte de la historia preliminar. En estas secciones recapitulantes, narrativas, los *leitmotivs* del pasado interfieren más notablemente en el presente”. Los *leitmotivs*, remata Dahlhaus, son “la estructura profunda” de la ópera.¹⁰

No puede olvidarse que los *leitmotivs* wagnerianos estaban vinculados al concepto filosófico mismo de la música que el autor había expresado y desarrollado en diversos escritos. Sintetizar esa noción filosófica en un breve resumen es, por necesidad, contraproducente, pues deja de lado tantas y tantas facetas sobre las que Wagner se explaya y desvía; pero, al mismo tiempo, puede resultar útil como guía, de nuevo, en los densos laberintos de la prosa wagneriana. Para Wagner existían tres lenguajes: el “lenguaje humano elemental”, el “lenguaje de palabras” y el “lenguaje de la música”. Éste debía expresar las “emociones y sensaciones”, objeto del lenguaje humano elemental, y claramente se oponía al lenguaje de palabras “que se ha convertido en una mera herramienta de información”. Así lo plantea un famoso párrafo de sus escritos:

18

Aquello que será expresado en el lenguaje de la música consiste solamente de *emociones y sensaciones*: El lenguaje de la música expresa por entero y en toda su fuerza el contenido emocional del lenguaje humano elemental, independientemente de nuestro lenguaje de palabras, que se ha convertido en una mera herramienta de información. Aquello que, por lo tanto, permanece inexpresable a la música absoluta¹¹ es la precisa identificación de las causas de la *emoción* o la *sensación*, mediante las cuales alcanzan mayor definición; la continuación y extensión necesarias del rango de expresión del lenguaje musical consiste en adquirir la capacidad de indicar con precisión lo individual, lo particular; y esto lo adquiere sólo al estar unida al lenguaje de las palabras. Pero esa unión solo será exitosa cuando el lenguaje musical esté unido en forma primaria

¹⁰ Dahlhaus, *op. cit.*, pp. 201-2.

¹¹ La “música absoluta” es, según Wagner, una música “separada de sus raíces, que son el lenguaje y la danza, y por ello es una mala música abstracta”. Cfr. Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, 1999, Barcelona, Idea Books, trad. de Ramón Barce, p. 23.

con aquello con lo que es congenial y emparenta en el lenguaje de palabras; la unión debe ocurrir exactamente *en el punto* del lenguaje de palabras donde se deja sentir un irresistible impulso para la expresión de emoción sensual verdadera. De lo que se ha dicho hasta aquí, el contenido de aquello que debe expresarse por la palabra y por el poeta tonal se vuelve evidente: lo puramente humano despojado de toda convención.¹²

Wagner desarrolló sus sistema de *leitmotivs* como respuesta al propio reto que se había trazado: encontrar para la música la capacidad de “indicar con precisión lo individual” en el punto preciso donde el lenguaje de las palabras alude a “la emoción sensual verdadera”, objeto del lenguaje de la música. De ahí que, aunque el autor o sus exégetas nos adviertan sobre el peligro de darles demasiada atención o de malinterpretar su alcance, resulten en realidad el *quid* del asunto y, por extensión, la fuente de donde surge la fuerza profunda de la música de Wagner.

III.

La ópera de Wagner es acerca de ser rebasado, destrozado por el sentimiento; y no sólo trata de experiencias extremas, sino que es una experiencia extrema. Que Wagner equipare estar satisfecho o inspirado con estar rebasado es una idea típicamente romántica del arte...

Susan Sontag, “Wagner’s fluids”¹³

19

Esa misma fuerza musical, profunda, extrema, devastadora, ha llevado a más de uno a plantearse la pregunta: ¿hace daño la música de Wagner? ¿Es real ese “mal wagneriano”?

Las anécdotas de cantantes muertos o enfermos por acometer papeles wagnerianos son el más común y conocido de los casos donde la música de Wagner resulta, en efecto, nociva; pero en sus aspectos

¹² Richard Wagner, *Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde* (Leipzig, 1852); traducción al inglés en Weiss y Taruskin, *Music in the Western World*, op. cit., pp. 374-5.

¹³ Susan Sontag, “Wagner’s fluids”, *London Review of Books*, vol. 9, núm. 22, 10 de diciembre de 1987, p. 9.

RICARDO MIRANDA

más profundos se localiza la pertinencia órfica de la pregunta. Como bien dice Magee:

Personas que juzgarían estúpido condenar la música de cualquier otro compositor de fama comparable como “mala” en sentido estético y absurda en sentido moral, no dudan en aplicar estos calificativos a Wagner en ambos sentidos. Su música es censurada como ninguna otra, en términos morales: se la tacha de “inmoral”, “corruptora”, “venenosa”, “degenerada”. La idea de que hay en ella algo intrínsecamente perverso recibió su mayor impulso del culto que Hitler profesó a Wagner.¹⁴

A su poética manera, Thomas Mann dio cuerpo a estas mismas ideas cuando uno de sus personajes en *Los Buddenbrook* se niega a tocar a Wagner: “¡no es música, créame... Es caos! Esto es demagogia, blasfemia, demencia, locura! Es una niebla perfumada, atravesada por rayos!”¹⁵ Creo que sería imposible decirlo mejor. Y como también afirma Magee, “la clave radica en lo siguiente: Wagner expresa cosas que en el resto de nosotros y en las demás obras de arte son inconscientes porque están reprimidas”.¹⁶

Pero decir que las relaciones incestuosas o socialmente inaceptables que encontramos entre los hermanos Siegmund y Sieglinde o entre los desconocidos Tristán e Isolda son las responsables de esa sensación de peligro o de proximidad a cuestiones subliminales, es sólo responder de manera parcial por qué la música de Wagner posee una fuerza que puede tomarnos desprevenidos. Ya Thomas Mann advertía que la música wagneriana era “el reino del conocimiento subliminal” y que “en su obra y en su mundo la gran y única cosa era la poética primitiva emocional”.¹⁷ Pero también es cierto lo que dice Nicholas Spice cuando nos

¹⁴ Magee, *Aspectos...* op. cit., p. 43.

¹⁵ Le debo al artículo de Nicholas Spice, “Is Wagner bad for us?” tanto la cita de Mann como la idea del tiempo en Wagner que comento más adelante, *cfr. London Review of Books*, vol. 35, núm. 7, abril de 2013, pp. 3-8; las cursivas son mías. La escena corresponde al capítulo VI, Octava parte, cuando el organista Edmund Pfühl comenta la música de Wagner que Gerda Buddenbrook le hace tocar. Pfühl, a regañadientes, admitirá los logros de Wagner y se convierte en el maestro del joven Hanno.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 43-4.

¹⁷ Thomas Mann, “Richard Wagner and the Ring” (1937), p. 27. He traducido del mecanuscrito original del escritor, en inglés, en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library de la Yale University Library (número de catálogo YCGL MSS 5).

recuerda que las óperas de Wagner trastocan la idea del tiempo: lo hacen por lo evidente de sus dimensiones colosales, pero también porque gracias a ello adquirimos una lente de aumento que nos hace experimentar la música de forma enteramente distinta (los 136 compases de un solo acorde de Mi bemol al inicio de *Das Rheingold* son el ejemplo más famoso, pero no el único ni mucho menos). Y cuando, casi sin advertirlo, nos damos cuenta de que la dificultad de las dimensiones ha sido vencida, de que al terminar *Die Walküre* o *Tristan und Isolde* volvemos a nuestra dimensión temporal cotidiana, mecánica, digital, medida en la carátula de nuestros teléfonos, es inevitable preguntarnos: ¿Qué pasó? ¿Dónde estuvimos? La sensación es igual a la de un desmayo, porque pareciera que la realidad vuelve a sorprendernos. Dicho de otra forma, la música de Wagner juega con el tiempo musical y con ello emprende la construcción deliberada de otro mundo, casi siempre nocturno, atemporal, subterráneo, irreal. Y esa incursión a una realidad alterna, sigilosamente contada desde los libretos y perversamente levantada desde los sonidos, puede parecernos involuntaria y, por ello, amenazante. Ya Mann había señalado, con exactitud, que este rejuego del tiempo era una de las razones por las cuales Proust se había obsesionado con Wagner.

Magee pasa por alto la cuestión temporal cuando describe más a detalle la fascinación-aversión que ejerce Wagner y, sin embargo, no deja de trazar una buena síntesis del asunto cuando concluye:

Eso es lo que resulta tan fascinante de esta música: realiza en el arte nuestros deseos más profundos, irrealizables en la vida [...] En su música, las mismas cualidades que repelen, atraen: la sensualidad, el erotismo, la liberación de las inhibiciones, la representación del tabú. Estar en contacto con lo más profundo de uno mismo puede ser una experiencia portentosamente rica y satisfactoria para unos, pero repulsiva para otros. Para éstos, la música de Wagner es la expresión de su yo prohibido. Por eso la censuran en términos morales.¹⁸

El tema de las personas que obtienen un poder y una satisfacción profunda al liberar sus atavismos que, a la mirada de otros resulta mo-

¹⁸ Magee, *Aspectos... op. cit.*, p. 51.

ralmente condenable es, por supuesto, el tema central de *El Retrato de Dorian Gray*. Lejos de ser una casualidad, Wilde se delata wagneriano cuando tal es la música que escoge como favorita para su famoso personaje. De hecho, ante la ingeniosa propuesta de Lady Henry, en el sentido de que *Lohengrin* posee la enorme virtud de ser música “tan fuerte que uno puede hablar todo el tiempo sin que los demás escuchen”, Dorian Gray responde la famosa máxima: “I am afraid I don’t think so, Lady Henry. I never talk during music—at least, during good music. If one hears bad music, it is one’s duty to drown it in conversation”.¹⁹

Uno de los aspectos del “mal wagneriano” que me resulta particularmente atractivo es el de sus víctimas de ficción. Ningún joven estudiante de música que escuchó con raptó y éxtasis sus primeras representaciones wagnerianas puede dejar de emocionarse, por no decir obsesionarse, cuando encuentra en las páginas de éste y aquel libro que el terrible mal no es enfermedad maldita ni única. Recuerdo haber deambulado por las calles cercanas a Trafalgar Square una noche húmeda y fría, tras haber escuchado en vivo, por vez primera, *Tristan und Isolde* en la English National Opera. Pero aquel estado semi-hipnótico, resultado del cansancio y del agotamiento, del embeleso y del daño wagneriano, ese no saber qué había pasado se tornó en un grito de emoción cuando descubrí que con aquella experiencia sonambulesca sólo había inscrito mi nombre en la lista vieja, farragosa y más larga que muchos directorios telefónicos de los londinenses wagnerianos, reales o literarios; lista que para mi sorpresa no encabezaban ni Bernard Shaw, el *perfect wagnerite*, ni Bernard Haitink—entonces director del Covent Garden, cuya tetralogía fue también mi primera en vivo—, sino un famoso detective con domicilio en Baker Street quien, además de tocar el violín, prefiere llegar al segundo acto de una noche wagneriana en el Covent Garden a no llegar *at all*.²⁰ Más tarde me daría cuenta de que una enorme cantidad de wagnerianos se asoman a la literatura y a la poesía, y que todos son, por supuesto, víctimas del “mal wagneriano”.

¹⁹ El diálogo pertenece al capítulo IV y la afección de “mal wagneriano” de Gray se confirma en el capítulo XI, cuando Wilde lo manda sentar al palco de la ópera “either alone or with Lord Henry, listening in rapt pleasure to ‘Tannhäuser’, and seeing in the prelude to that great work of art a presentation of the tragedy of his own soul”.

²⁰ El incidente ocurre en *The Red Circle Case*.

Es víctima Joyce cuando en *Finnegans Wake* aparece un “wagoner” al lado de su “mudheeldy wheesindonk” (Mathilde Wesendonk, la amante del maestro, la musa de *Isolde*); o cuando Stephen Dedalus grita “*Nothing!*” en un burdel dublinense. Pero lo que en verdad lamento no es quedarme sin saber cuál ópera de Wagner escucharon Holmes y Watson aquella noche –aunque me gusta pensar que era *Die Walküre* por aquello de la música del final, donde la melodía se diluye entre el quinteto de cuerdas completo y *en divisi*..., lo que habría fascinado a cualquier violinista sensible como Holmes–, sino la imposibilidad de haber ido a Bayreuth en compañía de los Verdurin y Odette de Crécy. Ya desde el inicio de “Un amor de Swann”, cuando Proust pinta las veladas en casa del pretencioso matrimonio, lamento carecer de poderes metafísicos: ¿cómo no querer estar ahí, mientras al piano se tocan fragmentos de *La Valquiria* o de *Tristán*? Madame Verdurin es mi favorita entre los personajes literarios aquejados de Wagner: “la señora Verdurin protestaba, no porque esa música le desagradara, sino, al contrario, porque le impresionaba demasiado”,²¹ dice Proust al tiempo que en otro momento la describe como una “especie de Norna casi trágica, evocada por el genio en medio de aquellos aburridos ante los que, menos aún que de costumbre, no se dignaría expresar impresiones esperando una música que conocía mejor que ellos”. En la novela, Swann propone ir a Bayreuth, lo que se convertirá en motivo de enfrentamiento y rencilla entre él y su amante Odette. Swann se quedará en París, y nosotros con él, mientras los demás emprenden la peregrinación. “¡Menuda alegría iba a ser escuchar a Wagner durante quince días con ella, a quien interesa menos que a una piedra!”, dice amargado. Pero, por hospedarme en alguno de los palacios de Luis de Baviera que Swann planeaba alquilar, por conocer a Odette y por realizar aquel viaje con los Verdurin, yo no habría reparado en tales cosas.

Desde luego, Proust mismo era consciente del “mal wagneriano”. Así lo confiesa en un pasaje de *La prisionera*,²² donde nos enteramos de que toca al piano fragmentos de *Tristán* y que, de no estar atormen-

²¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. I. Por la parte de Swann*, Segunda parte, “Un amor de Swann”, 1999, Barcelona, Lumen, traducción de Carlos Manzano, p. 206. Madame Verdurin como Norna es, sin embargo, un apunte de *La prisionera*.

²² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. V. La Prisionera*, op. cit., p. 166 ss.

RICARDO MIRANDA

tado por Albertine, se habría ido al teatro de los Champs-Élysées “a escuchar la tempestad wagneriana, haciendo gemir todas las cuerdas de la orquesta, atrayendo hacia ella, como ligera espuma, el son de flauta que yo había tocado hacia un momento, echándolo a volar, amasándolo, deformándolo, dividiéndolo, arrastrándolo a un torbellino *in crescendo*”. Pero es unos párrafos antes donde Proust resume, en primera persona, el efecto del “mal wagneriano” y de los *leitmotifs*:

Me daba cuenta de todo lo real que hay en la obra de Wagner, al volver a ver aquellos temas insistentes y fugaces que visitan un acto, se alejan tan sólo para volver y a veces lejanos, adormecidos, casi separados, son en otros momentos, sin perder su vaguedad, tan apremiantes y tan próximos, tan internos, tan orgánicos, tan viscerales, que menos que la de un motivo, parecen la reanudación de una neuralgia.²³

Entre muchas razones, son fascinantes las víctimas literarias de Wagner porque nos explican los efectos de su música en forma novedosa, poética y sorprendente. Como cuando entendemos que la “neuralgia” de Proust es causada por los rayos que atraviesan *la niebla perfumada* de Thomas Mann. Puesto así, resulta imposible explicarlo mejor.

²³ *Idem.*, p. 166.