

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 23 AÑO 1996

TEMA 2: ANÁLISIS DE SU OBRA EN GENERAL

TÍTULO: **EL CONCEPTO DE ARTE GLOBAL EN WAGNER**

AUTOR: *Ramón Bau*

Sin duda la mayoría absoluta de los wagnerianos hemos llegado a Wagner a través de su música, de la intuición de su belleza y su fuerza, para luego irnos introduciendo en el significado y las facetas menos evidentes de las obras wagnerianas, ya sea leyendo al propio Wagner o a textos de Chamberlain, Bernard Shaw, Pena, Zanné, Marsillach, Letamendi, Lichtenberger, etc...

Sería pues una pretensión que iba a ser poco comprendida, o tomada como una sofisticación intelectual, el afirmar que Wagner no quiso, a partir de su exilio en Zurich, en su obra ser un “músico”, y que incluso luchó contra esa fatalidad cualificativa. Pero es esencialmente así. Richard Wagner fue un artista en búsqueda de un nuevo tipo de Arte, que fatalmente tenía que luchar contra las simplificaciones de la crítica y el público “operístico”, dominantes del mercado “musical”.

Wagner inicia su labor artística leyendo dramas, teatro, llega a aprender inglés sólo para poder leer en su original a Shakespeare (eso nos recuerda a Unamuno, que aprendió inglés únicamente para leer a su maestro Kierkegaard). Sus primeras lecturas dirigidas con un fin creativo fueron las tragedias griegas, de las que hablaremos luego, el teatro de Goethe y Schiller, Shakespeare, y el teatro clásico español (basta leer la obra “Wagner y el teatro Clásico Español” de Jordi Mota y María Infiesta). Tras ello él mismo escribió un drama juvenil al estilo de Hamlet y El rey Lehar, pero con 42 personajes, acabado con la muerte de casi todos ellos.

Sólo más tarde se inició en la música, pero mantuvo una lectura constante y un análisis permanente del teatro dramático, y de la tragedia griega en especial. Recordemos que Nietzsche dedicó a Wagner su obra “El Nacimiento de la Tragedia”, donde ya desvela el concepto “griego” que tenía Wagner de la Obra de Arte Global.

A partir de su exilio en Zurich, Wagner entra en una fase de “reflexión profunda” como indica en su carta al famoso crítico Hanslick en 1847 (en ese momento Hanslick había escrito una crítica favorable a Wagner, más tarde fue su principal detractor). Dice Wagner: “La obra de Arte de un período de alta cultura no puede ser producida más que por un artista plenamente consciente de sí mismo”.

Wagner se dedica a escribir, para sí mismo más que para los demás, su primera tanda de estudios sobre la teoría del arte: “La obra de arte del porvenir” (1849), “Opera y Drama” (1851), “Arte y Revolución” (1849), “Judaísmo en la Música” (1850) y “Comunicación a mis amigos” (1851). En estas obras se van desarrollando sus Ideas fundamentales, las bases de lo que va a tratar de crear en el futuro. Una vez aclaradas sus propias ideas, Wagner deja de escribir, incluso manifiesta su desagrado por volver a escribir ante algunas peticiones al respecto, pues considera que ahora necesita DEMOSTRAR que es posible lo que ha escrito, hacer realidad esa “obra de arte del futuro” de la que ha definido sus bases. Sólo volverá a escribir cuando conoce, más tarde, la filosofía de Schopenhauer y desarrolla más nítidamente las conclusiones sobre Redención y Compasión. Entre 1864 y 1880 escribe: “Estado y Religión”, “Arte Alemán y Política Alemana” y especialmente “Arte y Religión”.

Así pues en Wagner NADA de su obra es, en absoluto, algo intuitivo o aleatorio, sino todo está realizado para crear ese Arte nuevo.

Creo que para entender bien a Wagner es preciso antes leer algo de la Tragedia Griega y del teatro dramático, pues el origen de su concepción artística está en el drama, no en la Opera ni en la tradición musical. Wagner no desarrolla la música sino que desarrolla en la modernidad la Tragedia Griega.

La tragedia griega no era un teatro común, sino que era una representación multidisciplinaria de una Idea. El drama griego unía en una misma “obra” la poesía, la danza, la plástica y la música. Y las UNÍA, no las sobreponía. O sea, la danza y la música en una tragedia griega no eran añadidos o divertimentos para alargar la función, sino partes integrantes de la expresión de la misma Idea que desarrollaba la poesía dramática.

Mientras en la ópera es la música, la melodía y el canto (el aria), las que imponen la norma, mientras que el ballet en la ópera es un añadido, un

divertimento sin nada que ver con la esencia operística, y el libreto es una excusa para desarrollar la música, en la tragedia griega todo está en función del significado poético y sensible. Además en la tragedia no se desarrollaban básicamente “historias” sino pensamientos y sentimientos genéricos.

Mozart dijo “En una ópera es preciso que la poesía sea hija obediente de la música”, expresando perfectamente ese origen “musical” de la ópera. Los libretistas eran “esclavos” de los deseos de los cantantes, los *castrati* primero, los *divos* luego, y de los compositores tras la reforma de Gluck, que eliminó parcialmente la dictadura de los cantantes para imponer la de los músicos.

Del canto puro popular, al canto sofisticado del Aria, y por fin la música melódica como acompañante de las arias, esta evolución de la ópera culmina con el intento de darle “seriedad” al incluir libretos “dramáticos”, frente a una mayoría de libretos intrascendentes anteriores. Voltaire ya dijo de esa ópera: “lo que es demasiado necio para ser dicho, se canta”. Pero nunca pretendió crear un drama sino música, usando la voz como un instrumento más, sin entender que el centro de todo drama es el texto poético en sí. Uno puede ver tararear los duetos de la ópera, incluso es posible ver en los Liceos como al interpretarse un aria famosa la gente está atenta a la voz, al canto, no a “lo que se canta”. En cambio una persona que tararease la “muerte de Isolda”, o que simplemente estuviera en ese momento atento a la voz y la melodía, estaría asesinando a Wagner, que lo que pretende es que estemos “sintiendo” la muerte por amor, la capacidad de morir hasta la muerte.

Wagner comprende que esa unidad artística de los diversos medios (Música, poesía, drama, gesto y plástica) es la base para lograr expresar TODO lo que es necesario del sentimiento y las ideas genéricas del hombre. Por tanto decide crear un arte nuevo, una Tragedia expresada globalmente, usando lo mejor de cada “instrumento o parte” para lograr ese resultado final, que es la expresión de sentimientos, no la música.

Necesita la música para expresar lo íntimamente sensible, aquello que la palabra no puede expresar bien, pues la palabra pasa por la razón y deforma los sentimientos. La música es ideal para expresar sentimientos puros. Pero la música no puede expresar el drama, ni las razones ni las sutilezas de los detalles, ni las ideas. Y se necesita la plástica, el decorado, el gesto, la

expresión clara y bien definida (no la confundamos con el uso de ballet o coros introducidos con calzador en tantas óperas, o la idea de hacer “espectáculo” a base de decorados majestuosos para libretos pobres de valores humanos) para hacer comprensible aquello que no se dice, pero que el personaje quiere expresar o debe tener en cuenta por la plástica del decorado o el gesto.

Para ello elige muy cuidadosamente sus textos, pues es allí donde debe expresarse lo esencial, no la acción visible, la trama, sino la acción invisible, la que ocurre en el corazón de cada personaje, lo “esencialmente humano”. No trata temas “históricos”, donde la trama es vital, sino temas genéricos, míticos a menudo... como míticos eran a menudo los temas de la Tragedia griega. El Mito es una esencia religiosa del pueblo transformada en relato, está pues basado en un sentimiento espiritual, en una concepción del mundo, por ello es ideal para tratar estos temas. Toda la “trama argumental” del “Tristán” la resuelve Wagner en 60 versos iniciales, luego ya no importa lo exterior, sino lo interior. No importa Cornwallis sino el corazón de *Tristán*, de *Isolda*, de *Marke*, la lealtad, el amor, la renuncia, el dolor, la muerte; no importa lo “histórico” sino como soporte de credibilidad a las situaciones humanas genéricas.

Mucho se ha hablado de la “política” o la “ideología” como tal en la obra de Wagner. No vamos a hablar de ello aquí, pero hay que entender que no pretendía Wagner “hacer ideología” en sus obras, sino expresar sentimientos humanos. Como la Tragedia Griega no era “política” como tal en sus temas. Pero no hay nada más intensamente “político” que el sentimiento humano cuando no es “particular” sino genérico, o sea cuando no expresa “un” sentimiento concreto en su entorno, sino “el” sentimiento profundo de “lo humano”, no dependiente en sí del entorno concreto. Por ello la Tragedia Griega tuvo graves problemas “políticos” con los gobernantes, porque expresaba el sentimiento del pueblo, y por eso Wagner expresa, a través de lo sensible, una concepción del mundo, que evoluciona en parte a lo largo de su vida, pero ese ya es otro tema.

¿Y la música?, pues luego, tras el drama, apoyándolo, expresándolo, allí está la maravillosa música de Wagner. Pero como él mismo dijo en “Opera y Drama”: “¿Cómo habría de sentirse el artista, él que sólo ha compuesto de acuerdo a la intención dramática, si los críticos de arte, al referirse a su drama,

escribieran únicamente sobre su música maravillosa?”. “¿Cómo no iba a ser humillado el músico-poeta si viera al público delante de su obra concentrarse sólo en la mecánica de la orquesta y si fuera elogiado como “muy hábil instrumentista?”.

Por ello los críticos operísticos, que sólo viven la música, la calidad y tonalidades de la voz, no pueden ser críticos wagnerianos, por más que los elijan para hacer de tales. Sería necesario un dramaturgo, un amante del drama, de la expresión de sentimientos.

Precisamente uno de los problemas que ha tenido la música postwagneriana (además del boicot sistemático que ha sufrido por parte de los poderes oficiales) ha sido la incapacidad de unir un gran músico a un gran poeta. Hay buenas piezas musicales, pero les falta un drama bien estructurado. “Suenan” como Wagner pero a veces no tienen detrás un drama escrito con claridad real. Y cuando lo tienen no logran la música genial que les dé “popularidad” ante un público “musical”.

En Wagner se da el milagro de la unión íntima de un dramaturgo y un músico, genial en ambas facetas, que sabe estar como músico al servicio del drama, que no pretende “lucir” su música, sino servir al poeta en su voluntad de expresión de sentimientos. Desde luego el “público” lo ha hecho famoso por la música, y los decorados modernos aún refuerzan más esta confusión. ¿Cómo van a captar el drama si la plástica y el gesto se hacen absurdos?, ¿qué queda cuando se ha perdido la unidad dramática gracias a la estupidez o mala fe de un escenógrafo o director actual?. Queda sólo la “ópera”, la música, la humillación para la obra de Wagner, convertido en un nuevo Rossini, un músico maravilloso sin más pretensiones. Este es el gran asesinato, matar el drama, lo importante, lo “peligroso” para el mundo moderno, pues refleja los sentimientos profundos de “otra humanidad”, dejando la música, lo que el público conoce como ‘Wagner’.

Pensemos, por ejemplo, en el *Venusberg* de “Tannhäuser”. Cuando vemos un *Venusberg* representado como una calle del barrio chino, una calle de casas de prostitución, con la danza interpretada por personajes vestidos de “mujeres de la calle” en una danza obscena y pornográfica, es evidente que se está matando la “unidad dramática” en aras de la estupidez del decorador.

Tannhäuser no puede estar por voluntad propia en un sitio degenerado y decadente, donde el único aliciente sería un placer de muy baja calidad humana. No puede ser esta la tentación de *Venus*. Si *Tannhäuser* estuviera a gusto en un sitio así no merecería una línea más del poema, y menos la redención por *Elisabeth*. No, el *Venusberg* es la tentación del amor carnal, pero en el sentido grecorromano del sexo y la vida, de lo sensual y lo humano, gozoso y alegre, que olvida lo espiritual y lo superior, pero no que se rebaja en lo escabroso o repulsivo. Este es un ejemplo de cómo no es posible considerar al decorado, el vestuario, el gesto, como algo “separado” de la obra, que puede modificarse de forma independiente de su sentido dramático.

Para “asumir” (ni oír, ni ver, ni escuchar, ni entender, ni sentir, pues es una suma de funciones) una obra de Wagner es preciso un esfuerzo, una “concentración”, como él mismo decía, sobre la obra, sobre el drama en especial, y una disposición a “sentir”, a “oír la música”, a captar todos los mensajes siempre en base al drama. No se puede ir a “Parsifal” sin ser capaz de asumir la Redención, la Piedad, en uno mismo, aunque no sea la propia forma de ser!, pero en tanto que intentas “asumir” la obra y aprovechar lo máximo de su riqueza, se necesita esa disposición personal.

Wagner empezaba la difusión de sus obras con la lectura del poema, con la explicación del drama, para luego al piano dar lo esencial de su música. Wagner nos vuelve a la Tragedia esencial, a lo humano genérico, y una música como un instrumento más de la expresión global de sentimientos para captar el mensaje íntimo de una obra de Arte Global.