

Richard Wagner y el modelo griego

Enrique Gavilán

En nuestro arte no podemos dar un paso un poco reflexivo sin detenernos en la relación con el arte griego. Realmente nuestro arte moderno es solo un eslabón en la cadena del desarrollo artístico de Europa en su conjunto, que tiene su punto de partida en los griegos.

Richard WAGNER. *El arte y la revolución*¹

Wagner no trata la música griega como arte autónomo. Más bien tiende a considerarla como un elemento indiferenciado de la *mousiké*, el conjunto de las artes que presiden las musas. Justamente ese carácter totalizador constituye para él lo más característico y atractivo del arte helénico, aquello que, una y otra vez, contrapondrá a la atomización artística de su presente. La tragedia ateniense, en la que se integraban música, danza, mimo y poesía, constituiría su formulación más acabada. En torno a esta girarán buena parte de sus consideraciones teóricas.

La posición estética de Wagner no cesó de modificarse a lo largo de su vida. Aquí me centraré en los tratados que, al calor de la revolución, escribe a mediados de siglo, la denominada «trilogía de Zúrich», integrada por *El arte y la revolución*, *La obra de arte del futuro* y *Ópera y drama*.² En esos textos se fija con claridad la posición respecto al «modelo» griego. En general, y en

1. Richard WAGNER, *Die Kunst und die Revolution, Gesammelte Schriften und Dichtungen* (en adelante, GSD), vol. III, Leipzig, s. d., p. 9.

2. *Die Kunst und die Revolution* (1849), GSD, vol. III, p. 8-41; *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), GSD, vol. III, p. 42-177 (trad. Joan B. Llinares, *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universitat de València, 2000); *Oper und Drama* (1851), GSD, vol. III, p. 222-320 y vol. IV, p. 1-229 (trad. Ángel F. Mayo, *Ópera y drama*, Sevilla, 1997).

particular en lo que toca a la actualidad del pasado, puede decirse que las fórmulas de *Ópera y drama* seguirán vigentes hasta el último giro en la trayectoria de su autor.

Por lo que se refiere a la concreción artística de tales teorías, aunque la coherencia no fuese la principal virtud del sajón y no siempre —ni mucho menos— lo que hacía como compositor y dramaturgo coincidía con lo que predicaba como teórico, el «programa revolucionario» cristaliza ante todo en la *Tetralogía* y en *Tristan*.

En Wagner, el proyecto artístico nace de una doble experiencia desdichada: el fracaso de París (1839-1842) y la falta de adaptación a la corte de Dresde (1842-1849). A lo largo de los años cuarenta del siglo XIX, el sajón se enfrenta a los dos escenarios que ofrecía la Europa de su tiempo a un compositor de ópera: el teatro en una sociedad capitalista, donde el triunfo estaba regulado por el mercado, o el teatro en una sociedad semifeudal, donde el éxito dependía del favor de la corte. Esa doble frustración le empuja a romper con aquel mundo y a luchar por otro donde fuese posible un arte diferente.³

El programa artístico que Wagner traza se inscribe en un proyecto de revolución política y social, envuelto en cierta ambigüedad. Por una parte, hace suyos los objetivos constitucionalistas de los liberales alemanes; por otra, pretende ir más allá. Téngase presente que en las barricadas de Dresde pelea al lado de Bakunin, que tuvo cierta influencia sobre sus teorías. La revolución que Wagner desea no aspiraba a la simple liquidación de los regímenes feudales y a la consecución de una estructura constitucional en la Alemania unificada. Debía suponer además la transformación social que hiciera posible una renovación de lo humano.

El arte griego tenía un papel importante en ese proyecto. Su consideración se sostenía en una filosofía de la historia que venía a repetir el esquema tripartito habitual en el Romanticismo: esplendor pasado, decadencia presente y nuevo esplendor futuro.⁴ La diferencia estribaba en que el papel atribui-

3. En los años sesenta del siglo XIX, volverá a intentarlo: el *Tannhäuser* de París y la corte de Luis II. La historia se repite: fracaso en París e inadaptación a Múnich. En los años setenta conseguirá por fin crear la instancia que le permita desarrollar su proyecto: el *Festspielhaus* de Bayreuth, en cierta medida, una síntesis de ambas vías.

4. Cf. Markus SCHERING, «Romantische Geschichtsauffassung - Mittelalterbild und Europagedanke», en Helmut SCHANZE (ed.), *Romantik-Handbuch*, Tübinga, Kröner, 1994, p. 541-555; Enrique GAVILÁN, «Escúchame con atención». *Liturgia del relato en Wagner*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 29 y s.

do a Grecia en la trilogía de Zúrich —el esplendor pasado— era el que muchos autores románticos habían otorgado a la Edad Media alemana.⁵

Según Wagner, en el mundo clásico se habría alcanzado la unidad originaria de naturaleza, arte y vida. A partir del momento en que se desintegró la democracia ateniense, la historia de la humanidad había sido un proceso de decadencia continua y creciente: el Imperio romano, el cristianismo y su conversión en instrumento de poder, el dominio del capitalismo, etc. Las transformaciones sociopolíticas habían provocado cambios decisivos en las condiciones de percepción y de creación. En Grecia, la fantasía natural poseía tal capacidad de síntesis que percibía el objeto como un todo completo, no escindido en sus diversos perfiles. Esta facultad había permitido —en la tragedia— la integración orgánica de los elementos que más tarde se escindirían en música, danza, teatro, pantomima o artes plásticas.

Con la decadencia de la democracia ateniense se inicia un proceso que lleva a una percepción cada vez más unilateral. En lugar de captar el objeto de forma sintética, se tiende a ver sus características por separado, multiplicando las diferencias. Como consecuencia, las artes se escinden. Las formas más aberrantes se alcanzan en época de Wagner —la música pura y su equivalente en el terreno de la literatura, la novela, en particular, la novela histórica—.

Con la victoria de la revolución se abrirá un tercer período. Se elevará de nuevo el nivel cognoscitivo, el hombre podrá volver a captar de forma sintética el objeto. En esas condiciones, se restablecerá la unidad de las artes, de nuevo en torno al drama. La obra de Wagner pretende ser una anticipación de esa situación y una contribución estético-política a su advenimiento.

Aquí se trata de elucidar la relación de ese arte con la tragedia antigua o, lo que viene a ser lo mismo, el grado de actualidad que el compositor atribuye al teatro griego. En general, Wagner era consciente de la *correspondencia* entre las formas artísticas y las sociedades en las que se desarrollan. Al igual que no podía resucitarse la polis, resultaba imposible hacerlo con la tragedia. Aunque el «modelo» ateniense tenga gran peso, tanto en la formulación teó-

5. Más bien a la imagen irreal que de esa época se hacían: «Un solo interés comunitario asociaba las provincias más distantes de este amplio imperio espiritual. Sin grandes propietarios laicos, dirigía y unía a las grandes fuerzas políticas una sola autoridad suprema... Cada miembro de esa sociedad era honrado en todas partes y si la gentes del común buscaban consuelo o ayuda, protección o consejo, encontraban en los poderosos protección, consideración y atención...» (NOVALIS, *Die Christenheit oder Europa*, en *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, vol. II, Múnich, Hanser, 1978, p. 732).

rica como en la realización escénica, en ningún caso el drama musical se plantea como imitación o actualización de la tragedia.⁶

Para precisar mejor la cuestión, utilizaré como contrapunto un ejemplo contemporáneo de «resurrección» filológica de una tragedia. Se trata de una notabilísima *Antígona*, representada en Potsdam en 1841, que después se llevó a otras capitales europeas, e incluso se convirtió en punto de referencia para la puesta en escena de textos clásicos. Nacida de una iniciativa del rey prusiano Federico Guillermo IV, la llevó a cabo un equipo del que formaron parte, entre otros, August Böckh, Ludwig Tieck y Felix Mendelssohn.

En 1841, el año en que Wagner ultimaba en París su primera gran obra escénica, en Potsdam se ponía en marcha un proyecto teatral muy diferente. El nuevo rey de Prusia decidió escenificar a Sófocles de una forma nueva. Federico Guillermo IV era un monarca peculiar.⁷ Carecía del entusiasmo castrense característico de su familia; muy al contrario, se sentía atraído por las musas. En sus primeros años pretendió convertir la capital en foco de irradiación cultural. Eligió el teatro como eje de esa política, pero no centrándose en obras modernas, sino en Shakespeare y, sobre todo, en los trágicos atenienses. Pretendía presentarlos de forma genuina, como no se había hecho nunca.

Se atrajo a Ludwig Tieck a Berlín, a quien la nueva corte colmó de honores. Se le encargó la lectura en voz alta para el soberano, una tarea en la que desplegaba un virtuosismo muy celebrado. Conseguía una viveza y una verdad extraordinarias cuando leía un drama, encarnando de forma convincente a cada personaje. De tales veladas nació la idea de representar *Antígona*, pero de una forma nueva. En efecto, cuando se escenificaba una pieza clásica se practicaban toda clase de modificaciones. Pocos años antes de la función inspirada por Tieck, Goethe había organizado en Weimar una representación de

6. Al menos tal como se suele entender el concepto en el teatro. «[...] adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público, y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad»: Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 34 y s. La claridad no se cuenta entre las principales virtudes de Wagner como teórico. La interpretación de la cuestión puede originar más de un malentendido. Un observador tan sutil como el Nietzsche wagneriano cometió aquí un error notable, cf. Enrique GAVILÁN, «Historia y ceguera. Friedrich Nietzsche en Bayreuth», *Estudios Nietzsche*, nº 7 (2007), p. 55-66.

7. A quien le iba a tocar un papel decisivo en la historia europea, muy por encima de sus méritos personales y políticos. En 1849 rechazó la corona que le ofrecía el parlamento de Fráncfort y contribuyó así decisivamente al fracaso tanto de la unificación como de la revolución liberal. Con ese gesto se iniciaba el Sonderweg alemán.

Antígona en la que, a pesar de su veneración por Sófocles, la había cortado, «completando» la velada con una opereta.⁸

El espectáculo de Potsdam se planteaba de forma muy distinta, no solo de la velada trágico-operetística de Goethe, sino de todo lo que hasta entonces se había hecho en un escenario con textos griegos. Se pretendía crear un espectáculo que mostrase una tragedia como se hacía en la Atenas de Pericles. Los organizadores querían la «cosa misma». Con ese propósito, la empresa se colocó bajo la autoridad *científica* de un gran helenista, August Böckh.⁹

Böckh propuso una traducción reciente, cuyo autor, J. J. C. Donner, se había esforzado en acercarse lo más posible a las características del verso griego. Asimismo se dispuso un espacio que pretendía reproducir las condiciones escénicas del teatro ateniense. Para ello, los organizadores no se basaron en fuentes arqueológicas, sino en las consideraciones de un arquitecto amigo de Tieck.¹⁰ El Hoftheater, donde se celebró la representación, tenía plano de anfiteatro. La *orchestra* se elevó a una altura intermedia entre los instrumentistas y el escenario. El altar de Dionisos, situado en el centro, sirvió para esconder

8. Goethe creía que *Antígona* solo podía producir un efecto limitado («Das was wir in unsern Tagen Effect nennen kann das Stück nicht machen», carta a Johann Friedrich Rochlitz, 29 de enero de 1809, J. W. GOETHE, en *Goethes Briefe*, vol. 20, Weimar, 1887-1912, p. 285). Se daba por satisfecho con presentar una selección de la pieza («Mir macht es sehr große Freude diesen herrlichen Sophocleischen Schatz in einer Art von Auszug zu sehen und zu vernehmen»: carta a Johann Friedrich Rochlitz, 29 de enero de 1809, J. W. GOETHE, en *Goethes Briefe*, vol. 20, p. 285). Finalmente, dado que la versión mutilada no llenaría la velada, decidió completarla con una pequeña opereta («Antigone ist auf den 30. angesetzt. Leider füllt sie nicht den ganzen Abend und ich muß eine kleine Operette hinterher geben»: carta a Johann Friedrich Rochlitz, 29 de enero de 1809, J. W. GOETHE, en *Goethes Briefe*, vol. 20, p. 285). Como curiosidad, la actriz que hizo la protagonista participaría años después en la *Antígona* prusiana encarnando a Eurídice.

9. En la filología del siglo XIX, su figura representa un nuevo acercamiento, más abierto, al estudio de la Antigüedad, lo que daría lugar a una célebre controversia. El contrincante fue Gottfried Hermann, defensor de un método mucho más conservador. Cf. Claudia UNGEFEHR-KORTUS, «The Böckh-Hermann Dispute», en *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World. New Pauly, Classical Tradition*, vol. II, Boston i Leiden, Brill, 2010, col. 543-546.

10. «El escenario fue reformado según los principios que había expuesto el arquitecto y arqueólogo Hans Christian Genelli, amigo de Tieck, en su libro *Das Theater zu Athen...* Es una arqueología filológica en la que los resultados sobre la disposición del teatro derivan de las indicaciones literarias, en particular, de Vitruvio, con tablas sobre planos y medidas. No había resultados de una arqueología de excavación»: Helmut FLASHAR, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie. Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Bd. 78, Heft 1, Leipzig, Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 2001, p. 15.

al apuntador. Se eliminó el telón frontal y en su lugar se utilizó una precaria sábana que se dejaba caer al comenzar la función.¹¹ Los decorados quedaron reducidos al palacio real de Tebas, al fondo.

Cada vez que se ha abordado la viabilidad escénica de la tragedia, el coro ha resultado el principal escollo. Mientras la acción o los diálogos podían encajar en los hábitos de los espectadores, el coro era un hueso duro de roer para un público acostumbrado al naturalismo escénico. Si además se pretendía representar *Antígona* de forma auténtica, el coro tendría que cantar, lo que acentuaría la extrañeza. Por otra parte, la música planteaba otras dificultades. No había ejemplos sonoros que pudiesen imitarse. Era necesario inventar una «música griega» que pareciese genuina y que contribuyera a hacer digeribles las intervenciones corales.

Para conseguir el milagro se recurrió a Mendelssohn. Ningún otro parecía más adecuado para la tarea. Reconocido como un gran compositor de coros y oratorios, en sus piezas ponía de manifiesto su amor por las formas antiguas. Esa fascinación se había plasmado en un trabajo de arqueología musical que por sí solo le hubiese otorgado un lugar en la historia de la música: la recuperación de la *Pasión según san Mateo*, en 1829, un siglo después de su estreno. La empresa parecía descabellada, incluso para los partidarios de aquella música;¹² no obstante, fue un éxito. Con él se inicia la recuperación moderna de Johann Sebastian Bach. Además, el compositor poseía una sólida formación filológica, incomparablemente superior a la de Wagner.¹³ Sobre todas estas características, su talante artístico le hacía idóneo para el proyecto

11. «Escenario y *orchestra* estaban separados por un *telón* que no se elevaba hacia arriba como en nuestros teatros, sino que se dejaba caer»: August REISSMANN, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, List & Francke, 1893, p. 259.

12. Cf. Eric WERNER, «Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy», en *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 9, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1986, p. 65. Las dificultades de interpretación y recepción eran enormes, no solo por las características de la música, sino por la inexistencia de ediciones solventes.

13. Podía leer sin grandes dificultades a Esquilo o a Aristófanes en la lengua original. Durante toda su vida mantuvo una estrecha amistad con Droysen, cuya edición de *Prometeo* había fascinado a Wagner hasta el punto de que este sitúa esa lectura en la base de sus nuevas ideas sobre el teatro: «Entonces por primera vez con pleno sentimiento y razón me hice con el *Esquilo*. Las pormenorizadas didascalias de Droysen me ayudaron a imaginar la visión embriagadora de las representaciones trágicas en Atenas» (Richard WAGNER, *Mein Leben*, edición de Martin Gregor-Dellin, Múnich, List, 1994, p. 356). Mendelssohn y Droysen se planearon un oratorio sobre la *Odisea* (el episodio de los feacios). El historiador llegó a preparar ese texto, pero el proyecto no cuajó. Cf. FLASHAR, *Felix Mendelssohn...*, p. 9.

de Federico Guillermo IV. En efecto, Mendelssohn era el *clásico* entre los músicos, aquel que en sus modos de acercarse a la composición, sin dejar de adoptar las formas contemporáneas, mantenía su distancia con el lado más oscuro e inquietante del Romanticismo.¹⁴

Ópera y drama defendía una vía muy distinta a la que se apuntaba en la *Antígona* prusiana. Wagner no pretendía ni recuperar, ni revitalizar, ni actualizar la tragedia; ni siquiera pensaba que tal hipótesis tuviese sentido. A su juicio, lo realizado en Potsdam carecía de autenticidad. El teatro griego era inviable en una sociedad moderna —como ponían de manifiesto los delirios prusianos—, pero constituía una prueba de que en otras condiciones históricas podía existir *otro* teatro. De las lecciones que extrae de la tragedia antigua —una ceremonia que implica a la colectividad, la superación de la división entre arte y vida, la integración de poesía, mimo, música y danza—, la esencial era la evidencia de un teatro diferente a lo que ofrecían París o Dresde.

La puesta en escena de Potsdam obedecía a una concepción muy distinta de la actualidad del pasado. En el Hoftheater se trataba no solo de presentar una curiosidad —la obra de Sófocles *tal como era*—, sino de mostrar la validez artística de *Antígona* como modelo para el presente. La puesta en escena *filológica* se convertía en una proclamación de fe en la arqueología artística y, al mismo tiempo, en símbolo de la validez de lo antiguo. Pretendía así una legitimación indirecta de otra arqueología —la política, es decir, la *Restauración*—. Con el espectáculo del Hoftheater se creaba una metáfora que sugería la vigencia de las viejas instituciones. Al igual que la *Antígona* de Tieck demostraba la superioridad de Sófocles sobre el vodevil, la tradición que encarnaba la monarquía prusiana simbolizaba la nobleza del pasado frente a la vulgaridad del liberalismo.¹⁵

14. «Although he grew up surrounded by Romantic influences, his inspiration was essentially Classical and his musical ideals were embodied in the works of Bach, Händel and Mozart rather than those of his contemporaries. He was a Romantic chiefly in his skilful use of literary and other extramusical stimuli, and his Classical inclinations led him to embody these in music of traditional form and elegance» (Karl-Heinz KÖHLER, «Felix Mendelssohn», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, Londres, Macmillan, 1989, p. 134).

15. El enfoque filológico se permitió una abundante ración de anacronismos. Entre estos, el recurso a actrices para los papeles femeninos, la exclusión de máscaras y coturnos, y sobre todo, la música. Esos coros, cuya helenidad oscila entre lo ingenuo y lo grotesco, revelan mejor que cualquier análisis la fantasía delirante que operaba en el proyecto prusiano. No obstante, tales actualizaciones, que quizás desfigurasen el rigor filológico, no perturbaban el mensaje político conservador. También la monarquía prusiana había llevado a cabo ciertas actualizaciones, a través de las inevitables reformas.

En lo que sigue, centraré la comparación en tres aspectos: el carácter de la representación (festival o ceremonia cortesana), el modo de relacionarse con el mito y la manera de entender el coro. Por último, examinaré hasta qué punto una vía y otra se convertían —o no— en fórmulas exportables.

FESTIVAL FRENTE A TEATRO DE CORTE

La representación del drama musical debía desarrollarse en condiciones muy distintas a las entonces habituales. La asistencia al teatro era un acto intrascendente, simple ocio burgués —o cortesano—. En los escenarios dominaba lo puramente comercial —o los gustos de la corte—. El arte quedaba reducido a lo trivial. El teatro ateniense, le interesa a Wagner por su diferencia, su carácter de ceremonia cívico-religiosa que da cohesión a la polis. La idea de *Festspiel* se acerca a ese modelo. «Festival» no lo traduce bien. *Festspiel* alude al carácter de *ceremonia* asociada a la *fiesta*, entendida como ruptura de la cotidianidad. Se trata de establecer una relación nueva con el público, en la que el teatro configura a los espectadores como comunidad.

Lo que Wagner escribe en la segunda mitad del siglo no pretende adaptarse ni a los usos dramáticos, ni a los cantantes, ni a las orquestas, ni a los edificios, ni, sobre todo, a los públicos existentes. Pero tampoco intenta *repetir* o imitar adaptadas las condiciones del teatro ateniense. El compositor imagina su proyecto como una empresa no comercial, de carácter efímero, donde la obra de arte se convierta en el foco que cree su público. La relación que se establezca entre el drama y sus destinatarios deberá basarse en una afinidad no vinculada ni al dinero ni a la clase social, sino a la comunión ideológica de todos los asistentes en torno a una experiencia artística. Wagner concibe un teatro de madera con artistas movidos exclusivamente por su identificación con el proyecto. Todavía a mediados de los años cincuenta escribe a Franz Müller, alto funcionario de Weimar y gran aficionado a la música:

La posibilidad de interpretar mis dramas de los nibelungos me parece una quimera. Por una parte, estoy casi decidido a no permitir a ningún precio que esta ejecución se realice en uno de nuestros teatros. Por el contrario, de acuerdo con su carácter de fiesta dramática singular, *Bühnenfestspiel*, esa primera representación solo puede celebrarse en un lugar [...] que me ponga lejos de todo contacto con nuestro mundo escénico actual. Tendría que conseguir que construyeran, según mis requisitos, un teatro provisional —de madera—, tener a mi

disposición a un grupo selecto de jóvenes artistas durante al menos tres trimestres. La audiencia tendría que componerse de quienes viniesen expresamente al festival desde lejos. Se diferenciarían así por entero de la masa pastosa que en nuestras grandes ciudades forma el público. Es evidente que estos requisitos solo serían posibles mediante sacrificios de dinero de un nivel inaudito hasta hoy; dudo que todo eso pueda suceder.¹⁶

Frente a la idea de *festival*, ceremonia que pretende implicar a la comunidad y contribuir a su formación, la *Antígona* prusiana se planteaba como una función cortesana en todos los aspectos de su organización: la personalidad de su inspirador, el lugar donde se celebraba, la *calidad* de los invitados y la circunstancia que los reunía. El estreno tuvo lugar el 28 de octubre de 1841. Se eligió la fecha para dar lustre a unas *maniobras militares*. El público estuvo integrado exclusivamente por invitados: generales, catedráticos (entre ellos, Schelling), ministros, consejeros, literatos, embajadores, artistas, dignatarios, obispos, funcionarios de la corte, directores de periódico y académicos.¹⁷ Se llegó a disponer un tren especial para trasladarlos de Berlín a Potsdam.

El contraste entre las dos ceremonias —la recreación de *Antígona* y el estreno del *Ring*— se plasmaba en el que existía entre los edificios donde se desarrollaron. Tanto el Hoftheater¹⁸ como el Festspielhaus presentan un rasgo común: ambos se acercan al anfiteatro griego. No obstante, esa similitud

16. Carta a Franz Müller de 9 de enero de 1856, en Richard WAGNER, *Sämtliche Briefe*, vol. 7, *Briefe März 1855 bis März 1856*, p. 335. Unos años antes, en pleno fervor revolucionario, planteaba el proyecto en términos aún más radicales. Tras celebrar tres representaciones, destruiría el teatro y quemaría la partitura. («[...] so lasse ich dann unter diesen umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer woche stattfinden: nach der dritten wird das theater eingerissen und meine partitur verbrannt»: carta a Theodor Uhlig, septiembre de 1850, en *Sämtliche Briefe*, vol. 3, *Briefe Mai 1849 bis Mai 1851*, p. 426).

17. Cf. FLASHAR, *Felix Mendelssohn...*, p. 24. Una presencia interesante en el escenario: Eduard Devrient, una de las figuras clave del teatro alemán, que hizo el papel de Hemón. Su trayectoria parece simbolizar las peculiaridades del Sonderweg. Unos años antes había cantado *Jesús* en el «reestreno» de la *Pasión según san Mateo*. Más adelante se convertiría en el gran animador del movimiento de los *Festspiele*, primero en colaboración con Wagner (coincidieron en Dresde; el uno como director del teatro y el otro de la ópera), y más adelante sin él, pero con un enfoque teatral diferente al promovido por Federico Guillermo IV. Para Devrient, el ideal de *Festspiel* era la *Pasión* de Oberammergau.

18. De estilo rococó, formaba parte del Neues Palais, construido por Federico el Grande en los años sesenta. El rey rompió con él su tendencia a la austeridad arquitectónica. Se trata de un edificio muy aparatoso —la fachada principal alcanza 213 metros de largo—, el «Versalles prusiano». Cf. Georg HOLMSTEN, *Friedrich II*, Hamburgo, Rowohlt, 2001, p. 154 y s.

deriva de concepciones muy distintas. Frente a la voluntad nacional-popular que sin duda late en la empresa del Festspielhaus, la representación de *Antígona* tenía un carácter cortesano también en las particularidades del teatro donde se celebró.

El plano del Festspielhaus se emparenta con el anfiteatro, pero a diferencia del Neues Palais, la similitud no nace de un afán anticuario. El edificio rompe con el teatro a la italiana, cuyo plano en forma de herradura reflejaba con claridad la debilidad de sus propósitos artísticos. Allí el escenario resulta poco o nada visible desde buena parte de las localidades. La razón es evidente: lo que ocurría en escena no era lo único que atraía al público —en buena parte de las ocasiones, ni siquiera lo principal—. El teatro constituía sobre todo un lugar distinguido para el encuentro burgués —o aristocrático—. El edificio de Bayreuth invertía esa disposición, para afirmar la absoluta centralidad del escenario. Se apartaba de la planta de herradura, para crear un espacio igualitario donde cada asiento gozase de visibilidad óptima y en el que la atención del espectador se dirigiese en exclusiva al drama.

El teatro de Potsdam, de tamaño mucho menor, presenta una particularidad insólita en un teatro real. Carece del elemento que suele definirlo: el gran palco central destinado al soberano. Federico II, su inspirador, quería sentarse entre los espectadores. El lugar reservado al rey se encontraba en la tercera fila de las butacas. Sin embargo, la ausencia de palco real no tiene aquí un significado «democrático». Quizás lo hubiese tenido si el teatro se encontrase en el centro de Berlín, abierto a todo aquel que adquiriese una localidad. Pero se encontraba *dentro* del palacio, como una dependencia más de este. Que el rey prusiano no tuviese el lugar privilegiado que en otros teatros reales marca simbólicamente el espacio —generalmente de forma abrumadora— carece de relieve cuando el teatro en su conjunto se presenta como palco del soberano, al que solo tienen acceso sus invitados.

DOS MODOS DE RECREAR EL MITO

Tanto la *Antígona* prusiana como el drama wagneriano pretendían dar un sentido actual a ciertos mitos. Lo hacían por vías opuestas —restauración frente a reinención—. En cada caso cristalizaban ideas y proyectos que venían de muy atrás. El *Ring* representa la culminación retrospectiva de una idea central del Romanticismo: la creación de la *nueva mitología*. Por su parte, la tragedia «filológica» suponía una vuelta a las posiciones que los «antiguos»

habían sostenido frente a los «modernos» en la vieja *querelle des anciens et des modernes*, más de un siglo después de que la Ilustración la hubiese superado.

En *Ópera y drama*, Wagner sostenía que solo el mito —que contraponía a la historia— se adecuaba al arte nuevo. Mientras el uno se elevaba a las cumbres de lo universal, la historia se atenía a lo particular y concreto.¹⁹ Constituía así la materia prima del género más característico de la época, la novela histórica, aquel donde se radicalizaba el particularismo propio de la sociedad que le daba origen.²⁰ Por el contrario, el mito, admirable creación del pueblo,²¹ expresaba una verdad universal que superaba las trabas propias de lo histórico, siempre asociado a lo individual y concreto.²² El papel del artista era *intensificar* las imágenes míticas, nacidas de la fantasía popular.²³ Así había ocurrido en Grecia, donde el poeta había conseguido trabajar el mito hasta darle la forma suprema de la tragedia.²⁴

Sin embargo, en el *Ring*, Wagner no recurre a los relatos clásicos. Por el contrario utiliza mitos germánicos y los adapta a la medida de sus dramas. Hay dos razones para esa elección.²⁵ El mito griego había sido utilizado en exceso por la ópera —contra la que tan fieramente combatía— y, sobre todo,

19. En realidad, Wagner estaba repitiendo, seguramente sin saberlo, los términos de la célebre comparación aristotélica (*Poética* IX, 1451b, cf. ARISTÓTELES y HORACIO, *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1988, p. 59 y s.). Allí, el filósofo afirmaba el valor superior de la poesía frente a la historia, por ser más universal. Mientras la última solo cuenta lo que fue, aquella es capaz de decirnos lo que puede ser.

20. Cf. GSD, vol. IV, p. 40 y s. He tratado la cuestión por extenso en el primer capítulo de «Escúchame...», 2007, p. 25-45.

21. «Mediante la capacidad para presentar en el mito todas las realidades en su máxima amplitud, de forma concentrada y revelando su carácter con toda plasticidad, a través de ese poder imaginativo, el pueblo se convierte en creador del arte»: GSD, vol. IV, p. 32.

22. «Lo incomparable del mito es ser verdadero en cualquier tiempo, e inagotable para todo tiempo, en su intensa concentración»: GSD, vol. IV, p. 64.

23. «En este mito la máxima diversidad de manifestaciones se comprime en una forma cada vez más densa, el drama lo vuelve a presentar de manera aún más concentrada. La percepción común de la esencia de manifestaciones que se condensa en el mito a partir de la percepción natural en lo humano y moral, se manifiesta aquí en la forma más precisa y reveladora abriéndose a la más universal receptividad del hombre como obra de arte salida de la fantasía»: GSD, vol. IV, p. 33. Para expresar esa labor de «densificar», Wagner utiliza términos (*dichten* y *verdichten*) que en alemán producen una asociación inmediata con la tarea del poeta (*Dichter*).

24. «El poeta trágico comunica el contenido y la esencia del mito, solo que de la forma más convincente y comprensible. La tragedia no es otra cosa que la culminación artística del mito; el mito, el poema de una visión común de la vida»: GSD, vol. IV, p. 34.

25. Como en tantas ocasiones, el propio compositor no consigue formularlas con claridad.

Wagner creyó descubrir en el mito germánico una vitalidad escondida.²⁶ El cristianismo había tratado de desarraigar aquellas leyendas, pero por debajo de las manifestaciones dispersas que habían resultado de aquel choque (la más destacada, según el compositor, fueron los romances caballerescos), se encontraba un núcleo todavía vivo. Wagner lo asocia a Siegfried. Allí latía todavía con fuerza el espíritu germánico.²⁷ Sus imágenes le proporcionaron la materia con la que iba a elaborar la trama de la *Tetralogía*.

Los dramas musicales, el *Ring* en particular, vienen a realizar un proyecto eje del Romanticismo: la «nueva mitología».²⁸ Una vez más, Wagner, su tardío representante, lo lleva a cabo fuera de su tiempo, si aquel movimiento se entiende como una corriente literaria y artística con límites cronológicos precisos. Pero —y la obra del sajón es un buen argumento a favor de esa tesis— el Romanticismo es más que el conjunto de los autores que a comienzos del siglo XIX enarbolaron aquella bandera. Desborda ese marco y continúa más allá de los límites cronológicos en que pretende circunscribirse, para constituir una corriente esencial en la cultura europea.²⁹

La posición de los románticos, radicalmente favorable al mito, venía a oponerse a la perspectiva ilustrada que había dominado el siglo XVIII. Los *filósofos* interpretaban el mito como una encarnación puramente alegórica que

26. Cf. Kurt HÜBNER, *Die Wahrheit des Mythos*, Múnich, Beck, 1985, p. 40 y s.

27. GSD, vol. IV, p. 38 y s. A pesar de las apariencias, los mitos griegos están casi siempre presentes en Wagner, como una especie de arquetipos universales subyacentes: Odiseo en *Der fliegende Holländer*, Calipso y de nuevo Odiseo en *Venus y Tannhäuser*, Amor y Psique en *Lohengrin* y *Elsa*, Antígona en *Brünnhilde*, Prometeo en *Amfortas*, Heracles en *Parsifal*, etc. Schadewalt denominaba tal superposición de estratos míticos: «palimpsesto mitológico wagneriano» (cf. Wolfgang SCHADEWALT, «Richard Wagner und die Griechen», en Wieland WAGNER (ed.), *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, Múnich, 1962, p. 167). El mismo compositor lo explica de forma muy convincente, en relación a sus óperas románticas, en *Eine Mitteilung an meine Freunde*, GSD, vol. IV, p. 230-345.

28. Cf. Manfred FRANK, *Der komende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Fráncfort, Suhrkamp, 1982. Menos interesante resulta otra obra posterior que recopila varios trabajos de este autor sobre la relación de Wagner con la *nueva mitología*: Manfred FRANK, *Mythendämmerung. Richard Wagner im frühromantischen Kontext*, Múnich, Wilhelm Fink, 2008. Sobre el papel del *Ring* en ese proceso: Dieter BORCHMEYER (ed.), *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner 'Der Ring des Nibelungen'*, Múnich, 1987.

29. Hay una bibliografía inmensa sobre el particular. Entre otros títulos: Helmut SCHANZE (ed.), *Romantik...*; Isaiah BERLIN, *The roots of romanticism*, Londres, Pimlico, 1999; Rüdiger SAFRANSKI, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Múnich, Hanser, 2007. En relación con la música, resulta muy esclarecedor: Th. W. ADORNO, «Klassik, Romantik, neue Musik», en *Klangfiguren, Musikalische Schriften I-III*, Fráncfort, Suhrkamp, 1990, p. 126-44.

nacía de la ignorancia y la superstición. La tarea era acabar con tales relatos falsos, pueriles y nocivos. Por el contrario, los románticos cuestionaban el monopolio de la razón como instrumento para explicar el mundo. Sin rechazarla, defendían vías complementarias que la Ilustración había ignorado. Los mitos representaban otra verdad, una verdad *poética*, que debía sumarse a la razón para alcanzar la plenitud de la comprensión de un mundo, cuyo misterio se desvanecía a medida que la ciencia avanzaba. Era necesaria una visión que devolviera su belleza a la «tierra baldía».

El nuevo programa estético no defendía una *vuelta* a los viejos mitos. El sentido de lo histórico —una novedad asociada al Romanticismo— revelaba la inactualidad de lo griego. Pretender recuperar sus relatos para el presente constituía un sinsentido.³⁰ Solo en el contexto clásico, irremediabilmente distinto y alejado, podía haber arraigado aquella mitología. De lo que se trataba era, no de repetirla, sino de conseguir su *adaptación productiva* a las condiciones de la sociedad contemporánea. Era necesaria una *nueva mitología*. El objetivo, que seguirá resonando en la mayoría de los románticos, se formuló por primera vez, de forma tajante y concisa, en *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, un texto nacido del encuentro entre Hegel, Schelling y Hölderlin. Allí se expone de forma impecable la función didáctica esencial que debía desempeñar el mito en la difusión del idealismo:

Sin convertir las ideas en estéticas, es decir, en mitología, carecen de interés para el pueblo; y al contrario, sin que la mitología se torne racional, el filósofo ha de avergonzarse de ella. Así que a la postre, ilustrado y no ilustrado tienen que darse la mano: la mitología hacerse filosófica, para que el pueblo se vuelva racional, y la filosofía hacerse mitológica para hacer comprensibles a los filósofos. Entonces dominará la perpetua unidad entre nosotros.³¹

El proyecto de *nueva mitología* planteaba de una forma original la relación con la tradición. Representaba una vuelta a la vieja «querrela de los antiguos y los modernos», pero desde una perspectiva diferente. La *querelle* en

30. El poeta que quiso llevarlo hasta sus últimas consecuencias acabó encerrado en una torre de Tubinga. En todo caso, su concepción de lo griego se alejaba mucho de la que dio origen al espectáculo de Potsdam. Su traducción de *Antígona* se encuentra en los antípodas de la que sirvió de base a aquella, como ocurre también con la adaptación musical que inspiró a Carl Orff siglo y medio después.

31. No ha podido establecerse quién de los tres amigos fue el encargado de redactar el manifiesto. La cita procede de G. W. F. HEGEL, *Frühe Schriften*, Fráncfort, Suhrkamp, 1986, p. 236.

su forma clásica se había desarrollado en Francia a caballo entre los siglos xvii y xviii. Los «antiguos» afirmaban el carácter inalcanzable y superior de los modelos clásicos, mientras que los «modernos» lo negaban.³² Veían en la obra de Racine, Boileau (paradójicamente, campeón de los antiguos), Pascal o Descartes logros de un nivel superior a los de Sófocles, Homero, Platón o Aristóteles.³³ El debate pareció superado en la Ilustración, cuando el axioma del progreso representaba la superioridad indiscutible del futuro.

Los románticos alemanes establecieron una posición nueva. Reinterpretaron radicalmente la Antigüedad. Dejaron de entenderla como un legado intocable, para ver en ella algo que no había cesado de transformarse y que seguía modificándose.³⁴ Se vieron a sí mismos como cocreadores de ese legado:

[...] se equivoca del todo quien cree que la Antigüedad existe. Solo ahora empieza a surgir la Antigüedad. Llega a ser bajo los ojos y el alma del artista. Los restos de lo antiguo son solo los estímulos específicos para la formación de la Antigüedad. La Antigüedad no se hace con las manos. El espíritu la produce a través de la mirada —y la piedra tallada es únicamente el cuerpo, que solo alcanza significado por ella—.³⁵

El drama musical se sitúa en el lugar que propone la estética romántica. Ofrece una nueva mitología, que acabará conquistando su tiempo. Lo logra tanto en las obras propiamente mitológicas —el *Ring*—, como en aquellas que se sitúan en un terreno vago, entre la saga, la historia y la leyenda, como *Tristan*, o que se deslizan del lado del *misterio*, como *Parsifal*. En unas y otras se manifiesta la conciencia de que el arte griego no solo es irrecuperable, sino que, caso de que la arqueología estética permitiese llevarlo a la escena, carecería de sentido, por grande que fuese la admiración que suscitase la vieja tragedia. Se trataba de recuperar no su manifestación concreta, sino el impulso del que nació.³⁶

32. Arbogast SCHMITT, «Querelle des Anciens et des Modernes», en *New Pauly...*, vol. iv, col. 873-88.

33. La *Antígona* de Potsdam parece concebida como un intento tan radical como ingenuo de regresión a la posición que sostuvieron los antiguos en la *querelle*.

34. «Instead of a respectful distance which left the normative model unscathed, a model of performative interaction was introduced, which could develop both in the mode of “radical deformation” and of “creative instrumentalisation”» (Nicola KAMINSKY, «Romanticism. I. Germany», *New Pauly...*, vol. iv, col. 128).

35. NOVALIS, «Über Goethe», a *Werke...*, vol. ii, p. 413.

36. El rechazo de la fidelidad a la tradición, en nombre de lo que es necesario salvar de ella, el conflicto con su presente, el anhelo de otro mundo más humano: no conservar la tradi-

Hay otro aspecto del mito que se presta a la comparación. Lévi-Strauss, una presencia familiar en las cercanías de Wagner, afirma que un mito es el conjunto de *todas* sus versiones, incluidas las más alejadas de su «forma canónica».³⁷ El antropólogo proponía el ejemplo de Edipo en manos de Freud. Por grande que fuese la distancia entre el cientifismo del vienés y el humus legendario del que nació el rey tebano, desde una perspectiva estructuralista, el constructo freudiano formaría parte del mito³⁸ al lado de las innumerables variaciones del relato que circularon en la Grecia clásica, o de las que siglos después concibieron Corneille, Voltaire, Von Platen, Gide, Cocteau, Pasolini y un interminable etcétera. El trabajo de Freud es también mitología.³⁹ En los términos de Lévi-Strauss, «los mitos dialogan entre sí»; lo hacen de tal manera que cada Edipo —de Sófocles a Freud, pasando por el propio Wagner—⁴⁰ recibe su significado de todos los anteriores, al mismo tiempo que los modifica.

A pesar de su acartonamiento, el espectáculo de Potsdam no dejaba de ser otra versión de *Antígona*, una pincelada más en el inacabable retrato de la

ción —lo que en última instancia significa embalsamarla—, sino redimir sus esperanzas. Cf. Th. W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fráncfort, Fischer, 1991, p. 5.

37. Se asociarían entre sí a la manera de las capas de un hojalde, análogas, aunque no idénticas, apiladas de forma regular hasta obtener un resultado que no es sino la suma de las capas que lo forman. No hay un centro, un relato básico que permita reducir las otras versiones a meras desviaciones. Cf. Claude LÉVI-STRAUSS, «La structure des mythes», en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1998, p. 264.

38. Leído a la luz de la tesis lévi-straussiana, ese carácter mitológico aparece con nitidez en el pasaje siguiente de *La interpretación de los sueños*: «Su destino [el de Edipo] nos afecta porque podría haber sido el nuestro, porque antes del nacimiento el oráculo se cierne sobre nosotros como lo hizo sobre él. Quizás nos fue dado a todos que la primera excitación sexual se dirigiese hacia la madre, el primer odio y deseo violento contra el padre; nuestros sueños nos convencen de tal cosa. El rey Edipo que mató a su padre y se casó con su madre es solo la realización del deseo de nuestra infancia» (Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, Fráncfort, Fischer, 1982, p. 223). El tono de mito primordial es tan acusado («la primera excitación sexual», «el primer odio y deseo violento») que el propio Mircea Eliade hubiese tenido que admitir, al menos parcialmente, la tesis de Lévi-Strauss.

39. «On n'hésitera donc pas à ranger Freud, après Sophocle, au nombre de nos sources du mythe d'Édipe. Leurs versions méritent le même crédit que d'autres, plus anciennes et, en apparence, plus "authentiques"» (Claude LÉVI-STRAUSS, «La structure...», p. 249).

40. En efecto, aunque este no lo llevase nunca a escena (si dejamos de lado los *palimpsestos*: en *Siegfried* se podrían encontrar rastros del rey tebano), en *Ópera y drama* elige al padre de Antígona para desarrollar sus tesis sobre la relación entre mito y tragedia (GSD, vol. IV, p. 55 y s.).

heroína. Por mínima —o disparatada— que fuese la contribución, el escenario dispuesto en el Hoftheater, los coros de Mendelssohn, la supervisión filológica y la pompa de la representación contribuían a reconfigurar el mito una vez más. En la extremada actitud reverencial había algo de experimento. Se creaba con él una perspectiva nueva en torno a uno de los temas más fértiles de la literatura europea. Pero la tragedia del Hoftheater, sin dejar de ser una variación sobre *Antígona*, era más arqueología que mitología. Lo que se pretendía en Potsdam era menos representar la pieza de Sófocles que mostrar un trozo del ayer recuperado para el presente. Se establecía así su carácter intemporal. La tragedia prusiana era arqueología contra el tiempo, un modo de negar los cambios del presente, afirmando la palingenesia del pasado. Se constituía así en alegoría del carácter inmarcesible de la propia monarquía.

Hay una diferencia esencial con *Die Walküre*. En el drama de Wagner, la figura de Antígona cobra vida como Brünnhilde, personaje de una nueva mitología concebida como símbolo del presente. Al igual que la hija de Edipo, la valquiria se rebela contra la lógica de un poder que la obliga a traicionar el amor hacia el hermano, cediendo a sentimientos que el padre debe reprimir.⁴¹ Se enfrenta así a las leyes que rigen su mundo, leyes grabadas con runas mágicas en la rama del fresno sagrado —la naturaleza herida, que se degrada sin remedio—.⁴² La tetralogía trata de la decadencia de un sistema de dominación basado en el intercambio de equivalentes. Los contratos han venido a desplazar un poder anterior basado en la violencia.⁴³ El teatro épico wagneriano revela que, no obstante, se apoyan en un elemento no contractual, que aquí representa la lanza.⁴⁴ En el origen del poder, hay siempre una forma de violencia⁴⁵ que, como en el célebre fragmento de Anaximandro, acabará pro-

41. La cara amarga de un poder que esclaviza a quien lo posee («Der durch Verträge ich Herr, /den Verträgen bin ich nun Knecht»).

42. «In langer Zeiten Lauf / zehrte die Wunde den Wald; / falb fielen die Blätter, /dürre darbt der Baum» («Con el paso del tiempo consumió la herida el bosque; amarillas cayeron las hojas, seco quedó el árbol»), canta la primera Norn al comienzo de *Gotterdammerung*.

43. Cuando Donner trata de resolver a martillazos el conflicto por la posesión de Freia, su cuñado le advierte: «Halt, du Wilder! Nichts durch Gewalt! / Verträge schützt meines Speeres Schaft» («¡Detente, salvaje! ¡Nada con violencia! La punta de mi lanza defiende los contratos»).

44. «Car tout n'est pas contractuel dans le contrat»: E. DURKHEIM, *De la division du travail social*, París, PUF, 1996, p. 189.

45. En el caso del capitalismo, la denominada «acumulación originaria». Frente a los economistas clásicos, que sostenían el mito de que los primeros capitales había tenido su ori-

vocando su ruina. La tetralogía desarrolla una historia donde se nos muestra el otro lado del intercambio: el robo y la explotación —de los gigantes, los nibelungos, los hombres, las valkirias y la misma tierra (*Erda*)—. El *Ring* habla de cómo el sistema de poder deriva de la mutilación de la naturaleza; gira así sobre la tragedia que provoca: la mutilación del mutilador, porque —dicho con el Adorno de la *Dialéctica de la Ilustración*— el hombre mismo es también naturaleza.⁴⁶

Tras muchas vacilaciones, Wagner acabó suprimiendo el parlamento final de Brünnhilde, que en el proyecto primitivo cerraba el *Ring* en un clima de esperanza.⁴⁷ En su lugar, optó por un final instrumental, tan abierto como ambiguo. La orquesta no vuelve a la tonalidad inicial de la tetralogía —el *mi bemol mayor*, asociado a la naturaleza—, ni tampoco al *mi bemol menor* que abría la última jornada (con la doble alusión a las *Nornen* y a las valkirias), sino al *re bemol mayor*, la tonalidad del Walhall, incierto anuncio del retorno a la forma de dominación que la fortaleza simboliza. El *Ring* es un círculo, pero su final no conecta con el inicio —la naturaleza, el río, el agua—, sino con la culpa, que ni siquiera se presenta en sus formas primitivas —la herida del fresno, la fuente seca, el robo del oro—, sino como aquella que encarna las peores consecuencias de los contratos y su dinámica ciega —la pérdida de Freia—. De esta manera se dibuja, no un círculo, sino una espiral que se cierra sobre sí misma hasta estrangular la vida que encierra.

gen en el «ahorro» («Esta acumulación originaria desempeña en la economía política el mismo papel aproximado que el pecado original en la teología»: K. MARX, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie I. Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Marx Engels Werke, Berlín, Dietz, 1984, vol. 23, p. 741), Marx demostraría que había surgido de la violencia en todas sus formas: K. MARX, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie I. Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Marx Engels Werke, Berlín, Dietz, 1984, vol. 23, cap. 24, pássim.

46. «En el momento en que el hombre se separa de la conciencia de sí mismo como naturaleza, pierden validez todos los fines para lo que se mantiene en vida... El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamenta su identidad, es prácticamente en todas partes la destrucción del sujeto, a cuyo servicio se pone, pues la sustancia dominada, reprimida y disuelta a través de la autoconservación no es otra cosa que el elemento vital que debe ser conservado...» (Th. W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialektic...*, p. 61 y s.).

47. «[...] Nicht Gut, nicht Gold, / noch göttliche Pracht; / nicht Haus, nicht Hof, / nicht herrischer Prunk...», etc. («Ni propiedad, ni oro, ni pompa divina, ni casa ni hacienda, ni brillo señorial»): GSD, vol. VI, p. 256. Más adelante escribió un texto alternativo en un tono menos revolucionario que budista, pero al final también lo abandonó.

EL CORO COMO PIEDRA DE TOQUE

Plantearse la siempre incierta actualidad de la tragedia significa enfrentarse al modo en que puede intervenir el coro en un escenario moderno, cuestión enmarañada no solo por las dificultades para comprender su papel en el teatro antiguo o para trasladarlo al presente, sino porque plantea otro obstáculo esencial, por completo insalvable: la imposible recuperación de su música. A diferencia de los textos, las melodías corales se han perdido de forma irremisible; todavía peor, la música griega en su conjunto es un vacío que nunca podrá llenarse. Incluso, en la impensable hipótesis de que llegase a colmarse, en un escenario moderno sus tonos provocarían, sobre todo, desconcierto. Al fin y al cabo —y este es el peor obstáculo del historicismo en todas sus formas— aquellos espectadores que sin pestañear escuchaban a las Océánides cantar al son del *aulos* son hoy irrecuperables.

Tanto en el caso de Wagner como en el de Mendelssohn, el coro trágico es un elemento crucial a la hora de enfrentarse a la tragedia como hecho escénico. La clave de sus soluciones respectivas no está tanto en lo propiamente musical como en el enfoque teórico del que nace. Las diferencias se asocian a los modos muy distintos de plantearse la relación entre el arte del presente y el pasado. Mendelssohn, a pesar de un conocimiento de la cultura y la lengua griega incomparablemente superior al de Wagner, es fundamentalmente un músico, mientras el sajón, a pesar de todo su desorden teórico, pretende ser mucho más que un compositor.⁴⁸ En nombre del arte nuevo que predica, se ha jugado —y perdido— una brillante y lucrativa condición de *kapellmeister* palaciego, a diferencia de Mendelssohn, que ponía su oficio al servicio de un rey tan reaccionario en lo artístico como en lo político.

En su origen, los coros de *Antígona* reflejan una concepción más vinculada al siglo XVIII que a todo lo que se apunta en el horizonte. Inicialmente se pensó en algo decididamente arcaizante, de acuerdo con la idea que presidía el espectáculo. Se pretendía crear unos coros griegos imaginarios, acompañados

48. De entre los muchos detalles llamativos de la comparación, hay uno que resulta fascinante. En la conciencia de la indisoluble unidad entre las formas artísticas y la sociedad en la que se desarrollan, y por tanto, en la imposibilidad de repetir la tragedia antigua *tal como era*, por mucho respaldo filológico que se pusiera al proyecto, Wagner era decididamente hegeliano. Pues bien, Mendelssohn, que representa la posición opuesta, ¡había sido alumno del curso de estética de Hegel en la Universidad de Berlín! (cf. FLASHAR, *Felix Mendelssohn...*, p. 10). Sin embargo, Wagner apenas había leído al filósofo. Todo apunta a que ni siquiera era consciente del peso que ejercía sobre su proyecto artístico.

por instrumentos *originales*.⁴⁹ El proyecto se descartó en seguida. En su lugar, se decidió que Mendelssohn utilizase una orquesta sinfónica y que en la composición recurriese a diseños melódicos, armónicos o rítmicos modernos.

Escuchando hoy esos coros se tiene la sensación de que proceden de algún oratorio contemporáneo. Eso no les priva de cierto aire anticuado, porque, al fin y al cabo, *Elías* o *Paulus* se habían concebido ya con el oído puesto en las obras de Händel. Así, a pesar de su excelente factura, la desorientación temporal que provoca la música de *Antígona* no deja de incitar a la sonrisa cuando se la imagina en un escenario palaciego que pretendía representar el teatro de Dionisos, interpretada con gesto y vestuario, estos sí, decididamente anticuarios.

El rasgo más destacado de la música es el intento de adecuarla al texto. Se pretendía acercarse todo lo posible al verso griego. La traducción había intentado emularlo, pero su autor no había pensado en la posibilidad de que se cantase. Por eso, tanto Böckh como el propio Mendelssohn se esforzaron en acentuar la cercanía a los ritmos de Sófocles, con importantes modificaciones. Tales sutilezas no salvaron el trabajo de las críticas,⁵⁰ incluso por parte de algunos filólogos. Sin duda, el aplauso más importante le vino del mundillo teatral.⁵¹ La función no solo fue un éxito en Potsdam, sino que se repitió en otras capitales europeas con excelente acogida de crítica y público. Sirvió además de referencia para otros intentos posteriores de resucitar la tragedia «tal como era».⁵²

49. Entendidos a la *Biedermeier*: flauta, tuba y arpa.

50. Entre otras, la de Wagner: «[...] advertimos con asombro que Mendelssohn [en la *Antígona*] no ha respetado ni una sola vez el verso griego y ha elegido una declamación por completo absurda» (Cosima WAGNER, *Tagebücher*, vol. 2, Múnich, Piper, 1982, p. 294). Nietzsche fue implacable. En cierta ocasión, se negó a viajar a Grecia con el hijo de Mendelssohn, por la completa repugnancia que despertaba en él aquella música. Las asociaciones que le producía el apellido eran del todo incompatibles con su percepción de la «Hellas» (cf. carta a Hugo von Senger de 23 de septiembre de 1872, en Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, vol. IV, Múnich, De Gruyter, 2003, p. 50 y s.). Heine dejó escritas páginas demoledoras sobre *Antígona* y su compositor (cf. Heinriche HEINE, «Lutetia», en *Werke und Briefe in zehn Bänden*, vol. VI, Berlín, Aufbau, 1961-1964, p. 564), así como una divertida sátira sobre los delirios helénicos de Federico Guillermo IV, el poema «Der neue Alexander».

51. Eduard Devrient la valora así en sus memorias: «La sensación que produjo fue enorme. La profunda impresión que la revitalización de la tragedia antigua podía provocar en nuestra vida teatral, prometía hacer época. Purificaba nuestra atmósfera escénica; y es indudable que a Mendelssohn le correspondía un mérito considerable en ese efecto», citado en Wilhelm Adolf LAMPADIUS, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig, Leuckart, 1886, p. 277.

52. El mismo equipo de la *Antígona* repitió el experimento con *Medea* (1843), aunque

También en Wagner el «coro» define la actualidad de la tragedia. En las óperas anteriores al proyecto *revolucionario*, le había otorgado un papel esencial, aunque no muy diferente del que representaba en Beethoven, Weber, Berlioz o Meyerbeer. En *Der fliegende Holländer* y *Tannhäuser*, había servido para corporeizar el conflicto que atraviesa cada obra: la terrenalidad de los marineros noruegos frente a la amenaza demoniaca de los espectros holandeses; los piadosos peregrinos frente a los voluptuosos servidores de Venus. En *Lohengrin*, el coro se acerca más a la idea que se tenía entonces de su papel en la tragedia.⁵³ Casi siempre en escena, representa al pueblo que asiste y participa del drama. Expresa asombro, compasión, disgusto, simpatía o temor. Parece situarse así en un espacio dramático intermedio, entre los espectadores y los protagonistas.

De un orden muy diferente es la posición en *Ópera y drama*.⁵⁴ Al hilo precisamente de la crítica a la *Antígona* de Mendelssohn, el músico explica la clave de su concepción: presentar el arte del pasado como si pudiese revivirse en el presente es falso. Los intentos anticuarios de ofrecer con rigor la tragedia «tal como era» son tanto una mentira histórica como una mentira artística que esconde la falsedad de la cultura europea. El espectáculo de Potsdam revelaba al menos una verdad: el sinsentido de repetir el arte antiguo en el presente, por mucho empeño que se pusiera en presentarlo *tal como era* y muchos filólogos de prestigio que avalasen el despropósito. Wagner criticaba con dureza la esterilidad teatral de Tieck, y aunque se mostrase bastante más considerado con Mendelssohn, sus observaciones encerraban una carga de profundidad:⁵⁵

Frente a nuestra vida este drama sofocleo se mostraba como un grosero embuste artístico: una mentira provocada por la necesidad de enmascarar la falsedad de todo nuestro arte, una mentira que trataba de escamotear la verdadera necesidad de nuestro tiempo bajo pretextos artísticos de todo tipo. Pero esta tragedia

con otro compositor. Mendelssohn volvió para componer los coros de *Edipo en Colono*, que se estrenaría tras su muerte, en 1851.

53. La idea que defendían los románticos, A. W. Schlegel ante todo y, con ciertas diferencias, F. Schiller. Nietzsche la atacaría en *El nacimiento de la tragedia*.

54. Se plasma en el *Ring* y *Tristan*. *Meistersinger* y *Parsifal* tratan el coro de otro modo. Analizar en detalle las diferencias desbordaría el marco de este texto.

55. Está lejos de ignorar la calidad artística de la música, pero apunta a su flanco débil: ponerla al servicio de tal empresa. El sajón no deja de destacar el papel que en aquella Antígona tuvo «un príncipe *absoluto*». De forma sesgada acaba comparando la colaboración de Mendelssohn con Tieck y los filólogos a la actitud de la coqueta o la puritana que se siente segura cuando se acerca en exceso a un hombre, ya que le sabe frígido o impotente: GSD, vol. IV, p. 29.

tiene que descubrirnos cierta verdad, a saber, que no tenemos un drama y no podemos tenerlo, que nuestro drama *literario* está tan alejado del drama auténtico como el piano del canto con voces humanas, que en el drama moderno solo podemos producir poesía a través de la más elaborada mecánica literaria, de la misma manera que en el piano solo producimos música vocal mediante la más complicada mecánica técnica, pero se trata de una poesía sin alma, de una música sin voz.⁵⁶

La conciencia de esa imposibilidad lleva a Wagner a adoptar otra solución, tan lúcida como radical. No se trataría de imitar el modelo trágico, ni siquiera de actualizarlo inventando música o versos pseudogriegos o trans-temporales. Hay que repensar su papel, y hacerlo desde las necesidades artísticas del presente, no recurriendo a un cadáver secular que se presenta como si estuviera vivo, por filológicamente rigurosa que pudiera ser la mascarada. Tampoco tiene sentido una actualización como la que Schiller había intentado en *Die Braut von Messina*. La conclusión de Wagner es tan inesperada como rica en consecuencias. El heredero del coro antiguo es ¡la orquesta sinfónica!⁵⁷ Pero no se trata de que repita las funciones del coro clásico. Puede y debe ir más allá.⁵⁸ La singular estructura musical del drama le permite otorgarle un papel épico y dramático nuevo. El compositor lo define como «Ahnung und Erinnern» («presentimiento y recuerdo»)⁵⁹.

No es algo nuevo. También el coro trágico expresaba presentimientos que anticipaban algún acontecimiento fatídico o recordaba antiguos episodios que encerraban la clave del presente. Lo nuevo es la intensidad que alcanza en el drama wagneriano, merced a la riqueza de asociaciones que permite su música.⁶⁰ El compositor convierte la orquesta en un dispositivo para trascender la linealidad temporal con una efectividad asombrosa. Thomas

56. GSD, vol. IV, p. 29.

57. «El coro de la tragedia griega ha dejado su significado para el drama en la orquesta moderna, para, en él, libre de toda limitación, desarrollarse hasta una expresión múltiple e ilimitada»: GSD, vol. IV, p. 191. Esa forma de entender la actualidad del pasado implica una paradoja inesperada: rigurosa fidelidad a la etimología. *Orquesta* deriva de *orchestra*, ¡el lugar del coro en el teatro griego! Más adelante, cuando consiga construir el Festspielhaus, asimilará el foso al «abismo místico» que en Delfos se abría ante la Pitia, de donde emanaban los vapores del vientre de Gaia. Cf. Richard WAGNER, «Bayreuth», GSD, vol. IX, p. 338.

58. En este punto coincide con Schiller, para quien el coro debía ser más importante en el teatro moderno que en el antiguo.

59. GSD, vol. IV, p. 191.

60. «Cómo podrían las palabras provocar nunca la impresión que estos temas reformulados suscitarán; la música expresa siempre la presencia inmediata»: GSD, vol. IV, p. 191.

Mann, fascinado por el procedimiento, intentaría aplicarlo a la narración, en particular a *La montaña mágica*.⁶¹ Esa misma característica llevará a Lévi-Strauss a reconocer en Wagner al «padre del análisis estructural del mito».⁶²

Más adelante, a medida que plasma y desarrolla en las partituras su concepción del coro-orquesta, el propio compositor advierte la magnitud de lo que está haciendo. A finales de los años cincuenta, en una carta a Eduard Devrient afirma que en *Tristan* la orquesta no solo asume la función ideal del coro griego, sino que la intensifica y amplía, hasta alcanzar un poder dramático ilimitado: en el *opus metaphysicum*, el foso se convierte en abismo marino —la *voluntad* schopenhaueriana—. ⁶³

Cuando años después vuelva al *Ring* descubrirá nuevas posibilidades. Advierte que ha creado una forma muy distinta, y nada filológica, de *resucitar* el coro. Tras componer la *Música fúnebre* de Siegfried, revela a Cosima que ha escrito —literalmente— «un coro griego». Le explica cómo en ese fragmento la orquesta crea un paisaje insólito, gracias al modo en que aprovecha la estructura musical del *Ring*. En el presente escénico, dominado por la muerte del héroe, irrumpe el pasado, un ayer que es incluso anterior al nacimiento del héroe. La orquesta consigue exponer toda la carga fatídica asociada al destino de los Wälser, y de esta forma el *coro* hace presentes las fuerzas esenciales que chocan en el drama, como si se abriera sobre un espacio nuevo que desborda los límites del tiempo. ⁶⁴

61. «La influencia que ha tenido el arte de Richard Wagner sobre mi producción [...] Sobre todo le seguía en el uso del *Leitmotiv*, que trasladé al relato. No en la sencilla manera naturalista-caracterizadora, por así decir, mecánica, sino en la forma simbólica propia de la música [...]. En *La montaña mágica* [lo hice] en un marco mucho más amplio y de una manera tan compleja que llega a penetrarlo todo»: Thomas MANN, «Einführung in den 'Zauberberg' für Studenten der Universität Princeton», en *Reden und Aufsätze 3, Gesammelte Werke*, vol. 11, Fráncfort, Fischer, 1990, p. 611.

62. Claude LÉVI-STRAUSS, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1972, p. 24.

63. «Más que en ningún otro caso en *Tristan* la orquesta se convierte en una fuerza absolutamente ideal, quizás con el significado del coro griego, solo que intensificado. No es que refleje solo, sino que “siente con” en cada momento, hasta lo ilimitado, se extiende a una amplitud ideal, de forma que solo a través de su coparticipación se hace posible expresar todo lo que acontece en el alma con todo el vigor y la finura [...]. Buena parte de mi interpretación del texto solo puede aparecer con toda claridad y perfectamente justificado, cuando incluso el barco se mueve en el mar, y puede emplear sus velas, cuyo sentido y significado no puede sospecharse antes. Pero este mar es mi orquesta, el barco la trama dramática, y las velas hinchadas por el viento el sonido y el canto ahora liberados» (23 de enero de 1859: *Sämtliche Briefe*, vol. 10, p. 253).

64. «“He compuesto un coro griego” —me dice por la mañana Richard— “pero un coro que es cantado por la orquesta. Tras la muerte de Siegfried, durante el cambio de escena,

FÓRMULA EXPORTABLE, CREACIÓN ÚNICA

La *Antígona* de Potsdam se convirtió en una fórmula que se repitió en otros lugares. Ese carácter exportable derivaba de los supuestos en que se basaba: el carácter atemporal de la tragedia, su permanencia y estabilidad. En el drama musical ocurría lo contrario. No era concebible como fórmula, o al menos no como fórmula para el presente.⁶⁵ Era un producto singular, irrepetible en el presente, ni siquiera en tono menor. Constituía una anomalía debido a su radical *Unzeitgemäßheit*,⁶⁶ solo al alcance del genio. Únicamente alguien imbuido de la compleja construcción estética que cristaliza en *Ópera y drama*, y dotado del talento múltiple que le permitiera dominar a la vez poesía, música, dramaturgia, pensamiento y escenografía, no como simples habilidades complementarias, sino como una fuerza capaz de concebir de forma integrada verso, melodía, gesto, estructura musical y trama mitológica, etc., podría dar a luz «en el presente» una obra de arte que anticipaba lo que solo podría construirse en el futuro.⁶⁷ El talento único del genio pudo permitir a Wagner asumir todas las funciones que en el presente estaban atomizadas, sujetas a la división del trabajo artístico que imponía un mundo deshumanizado. La *Antígona* de Potsdam debió distribuir los papeles entre un dramaturgo (Tieck), un músico (Mendelssohn), un director de escena (Karl Stawinsky), un filólogo supervisor (Böckh) y un traductor (Donner), y —desde luego— el patrocinador de aquel espectáculo, Federico Guillermo IV, en cierto modo, su verdadero creador.

La estética wagneriana no tenía carácter normativo. No podía tenerlo. Los dramas musicales eran esencialmente inimitables. El sajón no intentó

suenar el tema de Siegmund, como si el coro dijese *era su padre*; después, el motivo de la espada; finalmente, su propio tema [el de Siegfried]”, anotación de 29 de septiembre de 1871 (Cosima WAGNER, *Die Tagebücher*, vol. I, p. 444). Quizás la comparación con los coros mendelssohniaños —la respuesta anticuaria al desafío trágico— contribuyera a la satisfacción del compositor en esa mañana de otoño.

65. La singularidad se afirmaría con toda su radicalidad en el caso de *Parsifal*, que hasta 1914 no pudo representarse legalmente fuera del Festspielhaus.

66. Literalmente, «no adaptación a su tiempo». La expresión se convierte en lema de combate frente al imperativo burgués de «adaptarse a su tiempo». Nietzsche lo utilizaría para dar título a las cuatro *Consideraciones* escritas durante su etapa wagneriana.

67. Sería interesante explorar el paralelismo entre la función artística que se atribuye Wagner a sí mismo y el papel que Lenin otorga al Partido. Para el ruso, el dominio abrumador de la ideología burguesa sobre los trabajadores hacía necesario un ente que pudiera introducir la política revolucionaria «desde fuera»: cf. V. I. LENIN, *¿Qué hacer? Obras escogidas*, vol. I, Buenos Aires, Cartago, 1974, p. 389-567.

crear escuela, aunque fomentó y consiguió el respaldo de un grupo de seguidores, entregados a la «causa sagrada». Pero se trataba de un grupo más cercano al séquito que al semillero de artistas que pudiesen desarrollar de forma independiente los *imposibles* logros del maestro. Esa relación no es una simple manifestación de megalomanía, propia de un «genio», o al menos no de un genio caprichoso, sino de alguien que pretende ser coherente con su diagnóstico del presente. Resultaba «imposible» ir más allá de las limitaciones que imponía su sociedad. Solo el artista prometeico podía alcanzar el logro inalcanzable para otros, de crear *hoy* «arte del futuro», romper los límites del tiempo, saltar por encima de su sombra y crear una obra que correspondiese al mañana, contribuyendo de esa manera a acelerar su llegada.

CONCLUSIÓN

La comparación con la *Antígona* prusiana permite advertir el grado de libertad que hay en la relación entre drama musical y tragedia clásica. Wagner rechazaba cualquier idea de resurrección, o de adaptación a las condiciones de su sociedad.⁶⁸ El Nietzsche afín definió el drama musical como *Wiedergeburt* («renacimiento») de la tragedia.⁶⁹ El término puede entenderse de forma genérica o específica (como sinónimo de *metempsychosis*). Seguramente el filósofo lo usaba en el primer sentido y, a mi juicio, se equivocaba. Pero si se entiende ese «volver a nacer» como *transmigración* en el sentido más *oriental* posible —un alma (*ātman*) que, después de la muerte, nace de nuevo en un ser distinto bajo otra identidad y otra apariencia, sin más resto de las vidas anteriores que las vagas imágenes del sueño—, quizás estemos ante una definición muy plástica de la presencia del teatro griego en el drama musical. Si se acepta tal proposición, ningún otro rasgo expresaría con más claridad la transmigración que la solución de Wagner al problema del coro.

68. Podría decirse que buena parte de aquellos rasgos que se acercan más al modelo ateniense no derivan de un intento de imitación, sino que surgen de la propia dinámica del proyecto estético. El compositor los descubre *a posteriori*. Así ocurre con el «palimpsesto mitológico», la orquesta como *coro*, la idea de festival, el papel germinal del verso, etcétera.

69. En *Die Geburt der Tragödie*, vol. I, Múnich, KSA, dtv, 1999, p. 9-156, pássim. Por ejemplo: «[...] wir die *Wiedergeburt der Tragödie* erleben und in Gefahr sind, weder zu wissen, woher sie kommt, noch uns deuten zu können, wohin sie will?», p. 110.