

collecció estètica & crítica

Enrique Gavilán

Escúchame con atención

Liturgia del relato en Wagner

24

Escúchame con atención
Liturgia del relato en Wagner

Escúchame con atención
Liturgia del relato
en Wagner

 Enrique Gavilán

Colección estètica & crítica

Director de la colección:

Romà de la Calle



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Del texto: Enrique Gavilán Domínguez, 2007

© De esta edición: Universitat de València, 2007

Coordinación editorial: Maite Simón
Diseño del interior: Inmaculada Mesa
Maquetación: Textual IM
Corrección: Pau Viciano
Diseño de la cubierta: Manuel Lecuona

ISBN: 978-84-370-6708-7
Depósito legal: V-2343-2007

Impresión: GUADA Impresores, SL

Die ausgedrückten Gefühle sind nicht, und gewiß nicht in den Spätwerken, die der dramatis personae, sondern die des reflektierenden Autors. Diese Funktion der Musik dient aber der Zurücknahme der Zeit. Die großen Erzählungen Wotans im zweiten Akt der Walküre, Siegfrieds vor seinem Tode lassen sich nicht dramaturgisch begründen. Sie bringen nichts, was in der Handlung nicht selber sich ereignet hätte. Aber sie wenden an entscheidenden Stellen, der von Wotans Verneinung des Willens und der des Unterganges der einen Hoffnung, die Handlung selber ins Vergangene ... Die Wagnerschen Erzählungen gebieten der Handlung Einhalt als dem Lebensprozeß der Gesellschaft. Sie lassen sie stillstehen, um sie ins Reich des Todes, das urbildliche der Wagnerschen Musik, hinabzuleiten.

THEODOR W. ADORNO, *Versuch über Wagner*

«Los sentimientos no son, desde luego no lo son en los últimos dramas, los de los *dramatis personae*, sino los del autor que reflexiona. Esta función de la música sirve a la anulación del tiempo. Los grandes relatos de Wotan en el segundo acto de *Die Walküre*, de Siegfried antes de su muerte, carecen de función dramaturgica. No aportan nada que no hubiera sucedido en la trama. Pero en pasajes decisivos –la negación de Wotan de la voluntad o el hundimiento de una esperanza– dirigen la trama misma hacia el pasado ... Los relatos wagnerianos imponen una detención a la trama como al proceso vital de la sociedad. La hacen detenerse, para hacerla descender al reino de la muerte, el arquetipo de la música wagneriana.»

PRESENTACIÓN: EL DRAMA DEL ARTISTA.....	11
---	----

ESCÚCHAME CON ATENCIÓN
LITURGIA DEL RELATO EN WAGNER

I. Mito e historia en Wagner. El papel del teatro griego en la revuelta contra el historicismo	25
II. El mito de las mujeres. Representación y narración en Wagner	47
III. De la supervivencia de Eva y la imposibilidad de la revolución: <i>Los maestros cantores de Nürnberg</i>	71
IV. <i>La balada de Senta</i> : el canto de las sirenas como ritual	103
V. Drama y narración en las oberturas de Wagner, entre lo lineal y lo circular	131
VI. Prometeo, entre liturgia de la palabra y tragedia de la escucha: Esquilo, Wagner, Nono.....	165
VII. Iluminación de la ruina, la huella gnóstica en <i>Par-sifal</i>	211
VIII. La vigilia de Hagen: el sueño en el drama musical	235
IX. El dios ausente: tiempo, presencia y representación en <i>Götterdämmerung</i>	245

PRESENTACIÓN



El drama del artista

Si uno elige a Wagner, un artista dominado por las polaridades, se condena a moverse siempre entre dilemas. Así también a la hora de escribir este prólogo me paralizaba la duda, ¿presentar los temas del libro, sus relaciones, su importancia, su jerarquía, con supuesta objetividad y distancia o exponer mi propio camino, cómo y por qué he llegado a determinados temas, cómo he descubierto sus relaciones? Sin duda la segunda alternativa estaba más próxima a mi visión de las cosas, en la medida que implicaba rechazar el engaño que encierra toda presentación «objetiva», el gastado truco de hacer desaparecer al autor dejando frente al lector un tema como si se impusiera por sí mismo. La duda me paralizaba porque «la vía del autor» encerraba el riesgo aún más inquietante de quedar atrapado en el narcisismo, un impulso que bien escondido puede soportarse, pero cuando aflora a la superficie hace odioso el párrafo más brillante. Al final la lógica ha sido más fuerte que el miedo al exceso de yo porque ¿cómo ocultar todo lo que hay de mi en un libro sobre Wagner?

Y sin embargo el primer impulso para escribirlo no fue mío. Llevaba años acariciando la posibilidad de encontrar un tema donde pudiera unir trabajo y devoción, «investigación» y pasión, despertar de la rutina, reavivar la vieja llama. En alguna ocasión había pensado en Wagner,

analizar su «medievalismo», ya que desde un punto de vista administrativo, ése era mi nicho académico. *Lohengrin* (una ópera sobre la que apenas hay nada en este libro) parecía un terreno propicio para la tarea, pero el lecho de Procusto de las «áreas de conocimiento» no facilitaba las cosas. El impulso tuvo que venir de fuera. En 1998 Jesús Rodríguez Velasco concebía en la Universidad de Salamanca un curso sobre transformaciones modernas de la epopeya. En ese marco me invitó a hablar sobre *Der Ring des Nibelungen*. Fue mi primera intervención pública sobre Wagner y en cierta medida el comienzo de este libro. Después de aquella invitación vinieron otras; la última, en Berkeley a comienzos de 2006, es el capítulo séptimo del libro.

Tres años después de la primera conferencia wagneriana otro amigo, Joan Llinares, cerraba el círculo del hechizo. Joan formaba parte de un grupo interdisciplinar de la Universidad de Valencia, dedicado al estudio del teatro griego, sus transformaciones y su influencia, el grupo Sagunto, y me pidió que preparara algo sobre la relación de Wagner con la tragedia, para exponerlo en la reunión anual del grupo en mayo de 2001. Hasta ese momento mi labor wagneriana en Salamanca se había limitado a la de un apóstol más o menos eficaz, que abordaba la tarea delicada, pero en el fondo bastante cómoda, de descubrir a estudiantes despiertos, pero con escasa formación en ese terreno, las raíces de la grandeza del drama musical. Con la invitación del grupo Sagunto se me planteaba por primera vez la necesidad de ir más allá, de decir algo nuevo, sobre todo para mi mismo. Dado el contexto de la invitación, la inercia me empujaba a buscar paralelismos entre el drama musical y la tragedia. No era difícil descubrirlos; son numerosos, el propio compositor había señalado algunos. Finalmente elegí comparar a Brünnhilde con la Antígona de Sófocles: la desobediencia a las leyes de la ciudad y al dios de los contratos, su significado y sus consecuencias. Mientras seguía esa pista se produjo el descubrimiento inesperado, el chispazo del que deriva la temática de este libro. Entonces tuve la descortesía de abandonar a Brünnhilde y Antígona para seguir la pista del historicismo, dejar el verde de la vida para seguir la senda gris de la teoría.

A medida que avanzaba en mi estudio de Brünnhilde-Antígona advertía que la revolución artística emprendida por Wagner a mediados de siglo presentaba rasgos que podían interpretarse de una forma relativa-

 Presentación

mente nueva. En el programa y la práctica wagneriana que se inicia con los escritos de Zurich no sólo hay un viraje estético, la formulación más o menos coherente de un programa socio-político, el intento de reforma teatral, la formulación de unos principios de los que surgen nuevas formas musicales, etc. En ese viraje y sus resultados se encerraba también un choque con el historicismo dominante en la Alemania del siglo XIX. El conflicto se manifestaba en características bien visibles de su teatro, en algunos casos defendidas programáticamente por el propio compositor. Se trataba de un problema parecido al que años más tarde alcanzaría uno de sus momentos más notables, también con Wagner en su centro, en la polémica entre Wilamowitz y el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*. Sin embargo, en la guerra de los filólogos era mucho más fácil distinguir las líneas de los frentes. En el caso del compositor la cuestión resultaba difícil de advertir por dos razones. Por una parte, la enorme confusión que reinaba en la trayectoria del teórico, fruto en parte del desorden de los materiales que integraban sus textos, una auténtica olla podrida de doctrinas variopintas, complicada además por los continuos cambios de posición, resultado de la enorme energía artística que le impedía ser fiel como músico y dramaturgo a los principios que formulaba como teórico. Por otra parte, su contradictoriedad respecto al historicismo. Wagner rechazaba teóricamente premisas historicistas que sin embargo afloraban en sus dramas, y al mismo tiempo conseguía superar en su práctica artística determinados rasgos historicistas que no había reconocido como tales en sus textos teóricos.

A grandes rasgos el conflicto se definía del siguiente modo. A partir de los escritos de Zurich Wagner decide que los temas históricos que habían alimentado hasta ese momento sus óperas (*Rienzi* y *Cola di Rienzo*, *Tannhäuser* y el mundo del Wartburg, *Lohengrin* y *Heinrich der Vöglér*), eran inadecuados para el drama del futuro. Éste sólo podría construirse a partir del mito. Pero ese gesto daba lugar a paradojas tan reveladoras como insuficientemente exploradas. El dramaturgo que afirmaba el mito como vía para conectar con lo «universal humano» y se aventuraba en una gigantesca tetralogía al margen de la historia, la construía tanto en el libreto como en los detalles de la puesta en escena, con una preocupación minuciosa por el rigor histórico. Aún más interesante, en los dramas afloraba una obsesión por lo narrativo que volvía

a entroncar con el rasgo central del historicismo: la mirada hacia el pasado como clave del presente y la necesidad de contarlo.

Esa ambigüedad se manifestaba de otra forma en el modo en que el músico comprendía su relación con el teatro griego. A diferencia de Nietzsche, que veía la esencia de la tragedia como una fuerza intemporal, Wagner era lo bastante hegeliano como para ser consciente de que las formas artísticas se asocian al tiempo histórico en el que nacen. La tragedia ateniese sólo podía existir en la Atenas clásica y no podía resucitarse. En el creador del drama musical la *intempestividad* nietzscheana no podía alejarse de ciertos límites; la obra de arte podía anunciar el futuro, pero era un producto *histórico*; no podía romper del todo con su presente, y mucho menos convertir en Esquilo a un músico sajón venido al mundo cuando sonaban los cañonazos de la batalla de Leipzig, por mucho talento artístico que poseyese. El teatro griego representaba tan sólo el ejemplo deslumbrante de *otra* forma de entender el teatro muy alejada de la superficialidad y el prosaísmo que triunfaban en la ópera parisina por aquel entonces.

Aquel descubrimiento fue como una revelación. Había encontrado *el paso del noroeste*, la conexión que había andado buscando, el camino que me permitía convertir la rutina en aventura intelectual. Experimenté el asombro y el placer simultáneos del narrador de *À la recherche du temps perdu* cuando Gilberte le descubre que los dos mundos separados entre los que había tenido que elegir una y otra vez, el camino de Guermantes y el camino de Méséglise, estaban conectados, y yendo por Méséglise se acababa en Guermantes, y que ése era precisamente el trayecto más hermoso.

Para hacer las cosas más fáciles, Carmen Morenilla, directora del grupo Sagunto, me ofreció integrarme en él, lo que me comprometía a presentar anualmente un texto sobre esa temática. El programa de trabajo quedaba así apuntado en casi todos sus aspectos. De los nueve textos que agrupa este libro, seis (los cuatro primeros, el sexto y el noveno) surgieron con motivo de las citas primaverales del grupo, y aparecieron puntualmente en la colección que publica la editorial Levante en Bari.

Pero tenía un peso en la conciencia. La interpretación del conflicto con el historicismo, formulada en el capítulo primero y de la que tan satisfecho me sentía, escondía un problema: *Die Meistersinger von*

 Presentación

Nürnberg. En el primer capítulo ni siquiera se alude a esta obra. En aquel momento no tenía ni un atisbo de explicación que me permitiera apuntar una solución a una disonancia tan fuerte en la «revuelta contra el historicismo» que yo diagnosticaba. Supongo que prefería esconder a los Maestros debajo de la alfombra, con la esperanza de que nadie advirtiera la magnitud del flanco que dejaba abierta mi tesis. ¿Cómo explicar la recaída en la ópera histórica después de haber escrito *Tristan und Isolde* y antes de cerrar la composición de la tetralogía? ¿Por qué escribir una obra tan *excesivamente* histórica? ¿Por qué la vuelta a un lenguaje mucho más tradicional que el de *Tristan* o el posterior de *Götterdämmerung*? ¿Por qué la vuelta a algo tan parecido a los denostados números musicales, como el quinteto del III acto? ¿Por qué la vuelta a las formas estróficas, nada menos que un *bar*, que además se repite una y otra vez, comentado, explicado y subrayado por los personajes, hasta convertirse en eje de la acción del último acto y clave de la solución a los conflictos del drama? Responder con cierta coherencia a esas y otras preguntas que disonaban de forma tan llamativa con mi interpretación, es el desafío más difícil al que he tenido que enfrentarme en los textos que agrupa este libro. No me corresponde a mi decidir si he conseguido superarlo. El resultado es el capítulo tercero. Confieso que sigue siendo del que me siento más orgulloso, no porque me parezca superior al resto, sino porque en ningún otro me he planteado cuestiones que me parecieran tan difíciles en el momento de abordarlas.

Partiendo del conflicto con el historicismo y sus paradojas los temas se van decantando. Expresado en términos wagnerianos, tres *Leit-motive* dominan el libro. Corresponden a tres peculiaridades del teatro wagneriano: lo narrativo, el tiempo y el ritual. Junto a estos temas, hay otros dos que reaparecen con frecuencia: en los primeros capítulos, la paradoja de una forma artística que rechaza su época en nombre de una sociedad futura, y sin embargo, alcanza un éxito sin precedentes en su propio tiempo; en los últimos capítulos, el descubrimiento de una cierta verdad a través del drama, y su relación con Benjamin y Heidegger.

Un tema, presente desde las primeras páginas, domina el libro: la importancia decisiva del lado épico del teatro wagneriano, sus peculiaridades y sus implicaciones, la medida en que refleja una tendencia característica del «siglo de la historia», y cómo la supera. Esa tenden-

cia está presente en Wagner desde sus primeras obras maduras. El compositor definirá *Der fliegende Holländer* como *balada dramática*. El momento musicalmente más innovador de la primera versión de *Tannhäuser* es el pasaje en que el protagonista relata su peregrinación a Roma. La tensión de *Lohengrin* deriva de la prohibición de un relato de consecuencias catastróficas, pero inevitable, la historia del Grial, algo que el espectador conoce (¡y no sabe que conoce!) desde los primeros compases de la ópera. Lo ha escuchado antes incluso de que se levante el telón, transfigurado por la orquesta en el preludio del I acto.

A partir de la ruptura de mediados de siglo, el componente épico se intensifica. Dos factores favorecen ese lado narrativo: por una parte, la peculiar estructura sonora del drama musical, que ofrece posibilidades desconocidas hasta ese momento para potenciar el lado épico del teatro; por otra parte, la adopción de una concepción ceremonial, la ruptura con la ópera de repertorio y la conversión de la representación en *Festspiel*, fiesta que interrumpe el orden de lo cotidiano. Se acentúa así el carácter ritual del relato, un rasgo presente ya en la balada de Senta, pero que se intensificará a partir del *Ring*. En la tetralogía, en *Tristan*, en *Parsifal* sobre todo, lo épico domina la dinámica del drama. Incluso *Meistersinger*, la menos narrativa de las últimas obras, sitúa en su centro la narración de un sueño, entendida como *Traumdeutung* en forma de canción. Su repetición en distintos registros por diferentes voces permitirá resolver una situación aparentemente insoluble.

Por otra parte, la radicalización de lo narrativo contribuye a acentuar la presencia del pasado, y de esta forma dirige la atención hacia el tiempo, que alcanza un protagonismo nuevo en los dos últimos dramas: *Götterdämmerung* y *Parsifal*. La frontera que separa el presente del pasado deja de ser infranqueable, no sólo porque se imponga una concepción circular, el tiempo del mito, sino porque el dispositivo dramático consigue hacer presente el pasado con una intensidad desconocida, estableciendo esas conexiones que llevarán a Lévi-Strauss a bautizar al compositor como «padre del análisis estructural de los mitos.»

Pero la narración adopta un carácter ceremonial, se convierte en gesto, en ritual; descubre así un rasgo esencial del drama wagneriano, la obsesión por la repetición, su teatralidad, la modificación radical de los efectos del gesto cuando es repetido como narración. En el libro analizo

 Presentación

tres ejemplos: el momento en que Senta decide atravesar el espejo, arrojarse al interior de su propio relato, como compromiso simbólico que le llevará a precipitarse desde un acantilado al final de la obra (capítulo IV); la repetición de la ceremonia del Grial como narración en el II acto de *Parsifal* y la eficacia de esa forma fantasmal frente a la liturgia real del I acto, anticipación de la retroactividad freudiana (capítulo VI); la muerte de Siegfried, convertida en el relato del despertar de Brünnhilde, el descubrimiento del amor como repetición (capítulo IX).

Hay otros ejemplos de esa obsesión wagneriana. Kundry seduce al inocente porque repite las caricias de Herzeleide. Parsifal tendrá que repetir la primera entrada en Monsalvat para llevar a cabo la redención a la que ha sido destinado. Brünnhilde tiene que volver a tomar el anillo de manos de Siegfried para completar el círculo expiatorio. Sólo la segunda renuncia de Tannhäuser al Venusberg le abre la salvación: en la primera invoca a María, en la segunda a Elizabeth. Quizás la más expresiva de las innumerables repeticiones que desfilan por los dramas wagnerianos: la canción del premio tiene que cantarse dos veces frente al pueblo de Nürnberg, para que cobre sentido en la voz de Walther, el *auténtico* autor (Kierkegaard y Heidegger plantean en distintos registros la repetición como autenticidad hacia el pasado). Se cierra así el círculo de lo dramático y lo épico en Wagner, que como cinta de Moebius, convierte el drama en relato, para aprovechar después lo dramático de éste.

En los últimos capítulos –el VII, sobre todo– aparece un tema nuevo: la verdad como búsqueda, como desvelamiento, como acontecimiento sólo posible por el juego de luz y oscuridad. Se presenta como clave de *Parsifal*, en una afinidad sorprendente con la filosofía de Heidegger. Esa relación se trata de otra forma en el capítulo IX: el juego de presencia y ausencia en *Götterdämmerung* y su paralelismo con ideas de *Sein und Zeit*.

Sin embargo, el desvelamiento que cristaliza en la música de *Parsifal* y su juego paradójico entre el escenario (la luz que esconde la oscuridad) y la orquesta invisible que revela la oscuridad última de las sombras luminosas de la escena, surge de otra forma cuando se considera el conjunto de la creación de Wagner. Si se trata, no como diez dramas, sino como *una* sola obra extendida que se despliega en diez epi-

sodios, resulta asombrosa la coherencia de la búsqueda, cómo a través de las idas y venidas, las continuas transformaciones de estilo, la radicalidad de los giros, una y otra vez aparecen los mismos temas –no sólo en su presentación directa, sino también en sus inversiones. No se trata simplemente de una apreciación a posteriori, sino que en cierto sentido está presente ya en el arranque de esa carrera. En efecto, el propio músico fija los temas sobre los que trabajaría el resto de su vida durante el verano de 1845 en Marienbad. Establece entonces los asuntos de todas sus obras dramáticas salvo *Tristan: Lohengrin*, los Nibelungos, los maestros cantores, *Parsifal* (todavía «Parzival»). En este último caso el proceso de gestación es asombrosamente largo, y además siempre con la convicción de que *Parsifal* será su última obra. El trabajo empieza décadas antes de que el compositor escriba la primera nota del *Preludio*, tal como explico en el capítulo VI. Pero el origen puede llevarse más atrás, antes de aquel verano de 1845, hasta el primero de los diez episodios en que se despliega la obra. Cuando se observa el modo en que los temas de *Der fliegende Holländer* siguen presentes en *Parsifal* la continuidad resulta inconfundible. Quizás por esa razón sean estas dos obras –junto a *Götterdämmerung*– las más presentes en el libro.

La secuencia que lleva desde la balada de Senta a la liturgia evangélica de *Parsifal* se explica a la luz de las ideas románticas de las que Wagner es albacea y heredero. Su obra nace del impulso a sacralizar el arte, a hacer que ocupe el puesto de la ciencia, la filosofía o la religión. Pero la sacralización del arte, asociada a la acentuación del papel creativo del sujeto, propia del romanticismo, tiene un efecto lateral: la beatificación del propio artista, aunque envuelta en un aura trágica. El creador, nuevo Prometeo, sufre el castigo divino por llevar el fuego a los hombres: la incomprensión y la soledad. La asombrosa continuidad dentro de una trayectoria tan marcada por las rupturas artísticas se explica mejor cuando sus diez dramas de madurez se entienden como *un solo Künstlerdrama* («drama del artista»), la búsqueda de un compositor que trata de definir su posición en relación a su sociedad, al arte y a sí mismo. El artista no sólo es el centro sobre el que gira toda la acción en los denominados *Künstlerdramen*, las tres óperas románticas, sino que regresa de otra forma en los dramas musicales, con una particularidad que dificulta la identificación, evidente en las primeras obras, la escisión. El

 Presentación

artista deja de proyectarse en una sola figura –Holandés, Tannhäuser, Lohengrin–, para desdoblarse en dos personajes: el hombre mayor que posee o representa el poder, y que a lo largo de la peripecia dramática, en la que lucha por conservarlo, conseguirá aceptar finalmente su pérdida, y el joven que lo desplaza; el hombre sufriente y su redentor: Amfortas y Parsifal. Esa dualidad aparece ya en los dramas anteriores en diferentes constelaciones: Marke y Tristan, Sachs y Walther, Wotan y Siegfried (que *repite* la dualidad Wotan-Siegmund, pero la segunda vez en clave de renuncia). Esa dualidad pudo ser en un cierto momento la de Wagner-Nietzsche, pero la situación acabó en desastre cuando no se produjo la cesión. El filósofo no advirtió que el músico encarnaba las dos figuras. No quedaba espacio para convertirse en Siegfried.

En el *Bühnenweihfestspiel* la lanza que cura la herida que ha producido, el acto de liberación y desplazamiento, se acerca más que nunca al gesto de *The Golden Bough*, la sustitución del rey anciano por el rey joven en el sacrificio ritual de la primavera. En ese caso, la complejidad es extraordinaria porque la figura del padre es múltiple: Amfortas y Titurel, pero también Klingsor, Gurnemanz y Gamuret. Pero si Amfortas y Parsifal se ven como proyección escindida del artista, uno puede entender de otra forma la frase final que cantan los coros del Grial, «Redención al redentor», la aspiración del compositor a una continuidad interminable a través de la doble proyección que como una forma de eterna juventud le redima del tiempo y de la muerte.

ISBN 978-84-370-6708-7



9 788437 067087

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**