

JOAN B. LLINARES

Universitat de València

EL TEATRO Y LA MUJER EN LOS ESCRITOS DE F. NIETZSCHE SOBRE WAGNER*

En el marco de la presente convocatoria en torno a '*la urdimbre del hogar*', dedicada a las *figuras femeninas* del ámbito de la *familia* en el *teatro clásico procedente de los griegos*, este artículo desea exponer algunas consideraciones en torno a *dos* de los *temas* que aparecen en los *escritos* que Nietzsche consagró a la obra y a la persona que más profunda e indeleblemente le marcaron su vida y su pensamiento, las del músico y poeta *Richard Wagner*; estos dos temas que están relacionados con la cuestión planteada son el *teatro* y la *imagen de la mujer* en la vida y los dramas musicales de este gran artista del XIX. Por el antitético tratamiento que presentan unas obras y otras, muy evidente entre los dos escritos laudatorios de juventud y los dos opúsculos críticos de la madurez, bien podríamos decir que el lector se siente lleno de perplejidad y que precisamente por ello se le convierten en serios *problemas* a dilucidar: se ha de matizar, por lo tanto, la escondida consideración sobre el teatro, hay que volver a ella y profundizarla. Sobre la imagen que, según el filósofo alemán, ofrecen las figuras femeninas wagnerianas, también conviene subrayar de entrada que estamos ante un complejo universo que requiere, al menos, doble perspectiva, ya que su estudio obliga a plantear, por una parte, la interpretación nietzscheana de tales figuras femeninas *para la escena* y, por la otra, a exponer la versión que el autor del *Zaratustra*

* Este trabajo se enmarca dentro de la línea de investigación *Archifiguras dramáticas femeninas y teatro occidental* (BFF2000-1436), subvencionada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Investigación.

atribuye al papel de la mujer en *la vida y la resonancia de la obra* del creador de la empresa de Bayreuth y, en especial, en la *pervivencia del legado wagneriano* a partir de la muerte del compositor en 1883 y de su extraordinario éxito creciente desde entonces en toda Europa. Se ha de analizar, así pues, la influencia de la mujer, pero no sólo como heroína dramática, sino también como colaboradora, espectadora y oyente de una excepcional herencia artística plural, cuestión directamente relacionada con la recepción y el soporte afectivo, económico, político, sociológico e incluso religioso e ideológico de unas obras poético-musicales, escenográficas e incluso arquitectónicas que a Nietzsche jamás le dejaron indiferente. Es obvio, por lo demás, que sus ideas sobre estos dos controvertidos temas están en íntima relación con los problemas centrales de su filosofar y que, en esa medida, estos apuntes están irremediabilmente destinados a quedar en estado embrionario y sin la oportuna fundamentación. No obstante, si se percibe la necesidad de seguir indagando en el núcleo de la filosofía nietzscheana porque se ha llegado a vislumbrar la virtualidad que encierra en las investigaciones sobre los temas 'teatrales' aquí abordados, ya consideraremos que hemos logrado nuestro objetivo.

Las reflexiones del filósofo en torno a estos dos ejes aparecen a lo largo de su extenso legado en muchas notas y fragmentos de sus cuadernos póstumos, en innumerables cartas de su epistolario y en varios aforismos de sus diferentes libros, como es bien sabido, pero aquí y ahora nos limitaremos a los denominados 'escritos' dedicados expresamente a Richard Wagner, esto es, a los materiales que sobre este controvertido artista redactó para el público y que, cuando le sobrevino su derrumbe psíquico a comienzos de enero de 1889, su autor había revisado personalmente sobre galeradas y ya estaban listos para la imprenta. Son los textos siguientes: la *Exhortación a los alemanes* (la citaremos con las abreviaciones usuales, MD), del otoño de 1873, la *Cuarta Consideración Intempestiva*, titulada *Richard Wagner en Bayreuth*, de julio de 1876 (la citaremos WB), y los dos fortísimos opúsculos antiwagnerianos de 1888, el último año de vida lúcida del filósofo, *El caso Wagner* (WA) y *Nietzsche contra Wagner* (NW). Pensamos que contienen valiosos pasajes, por desgracia bastante poco conocidos por los filósofos y los filólogos; que exponerlos con un cierto rigor cumple una determinada función en nuestra área cultural, ya que en estas fechas aún no tienen una traducción basada en los depurados materiales que ha proporcionado la edición crítica de obras completas preparada por G. Colli y M. Montinari; y que los comen-

tarios que a continuación esbozaremos prolongan la senda de nuestras colaboraciones al proyecto 'Sagunt, en esta ocasión en el ámbito acotado por esta sexta edición.

1.- PREÁMBULO: sobre el teatro y la mujer en la obra paradigmática del joven Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (1872)

Cualquier conocedor de esta *opera prima* (la citaremos GT), que tanta incidencia ha tenido desde su primera edición, sabe del extraordinario interés de Nietzsche por el teatro griego y por los dramas musicales de Wagner, concebidos como un "renacimiento de la tragedia" (GT, § 17 y § 19). Muchos aspectos íntimamente relacionados con el *teatro* y con la *mujer* tienen en ese libro un notable y bien conocido tratamiento: la exposición que en él se nos brinda del teatro es de sorprendente amplitud antropológica, pues abarca desde (I) el fenómeno *estético* - o artístico - primordial (§ 8), pasando por (II) el fenómeno *dramático* primordial (§ 8) [llamado también el auténtico drama primordial (§ 7), o el fenómeno primordial de lo trágico (§ 22), el fondo primordial de la tragedia], hasta (III) el "drama" en sentido estricto, la *tragedia antigua* (§ 8) ya constituida en manos de Esquilo con su dualismo inherente, su antítesis estilística radical entre el coro y los héroes del escenario, lo dionisiaco y lo apolíneo, respectivamente, según la célebre interpretación nietzscheana. Recordemos tan sólo que allí también se encuentran otras múltiples insinuaciones directamente relacionadas con el teatro, por ejemplo, sobre el peculiar *edificio* o lugar de las representaciones dramáticas ("en los teatros de los griegos, dada la estructura en forma de terrazas del espacio reservado a los espectadores, que se elevaba en arcos concéntricos, érale posible a cada uno pasar por encima, con toda propiedad, del mundo cultural entero que le rodeaba, e imaginarse, en un saciado mirar, coréuta él mismo"); sobre la índole del *actor* ("cuando es de verdadero talento, ve flotar tangiblemente ante sus ojos la figura del personaje que a él le toca representar"), sea de la modalidad apolínea, el *rapsodo épico*, que "no se fusiona con sus imágenes" porque siempre las contempla fuera de sí, como haría un discípulo de Brecht, sea de la modalidad dionisiaca, el *coréuta ditirámico* que sufre una transformación mágica y actúa como si realmente hubiera penetrado en otro cuerpo, en otro carácter, con la inconsciencia del entusiasta, como un sátiro y un seguidor de Antonin Artaud; o sobre la compleja figura del *dramaturgo antiguo*, músico, poeta, bailarín, visionario en una sola persona (cf. § 8), etc. etc. Lo mismo cabría afirmar de los breves apuntes en torno a *las*

diferentes figuras femeninas de diosas, heroínas y mujeres, por ejemplo, la pasiva Eva del mito semita, contrapuesta al activo Prometeo esquileo (§ 9), Antígona y Casandra (§ 4), las ménades y bacantes de la célebre obra de Eurípides (§ 5 y § 12), Alcestitis y Admeto (§ 8), la risa de Helena (§ 3 y § 18), Deméter (§ 10), la Pitia (§ 13), las Madres del ser (§ 20), el velo de Maya (§ 1), la *Moirá* (§ 3), las brujas y las lamias del *Fausto* de Goethe (§ 10 y § 18), la Ofelia del *Hamlet* de Shakespeare (§ 7), o, si nos limitamos a las tragedias musicales wagnerianas, los casos de Isolda (§ 22), de Brunilda (§ 24), etc. Que este rápido recorrido sirva de recordatorio y de posible índice temático a desarrollar en las sucesivas variaciones que las obras posteriores van aportando sobre los dos asuntos que reclaman nuestra atención.

PRIMERA PARTE:

2.- *La Exhortación a los alemanes* (1873)

En la misma estela de extraordinario reconocimiento al gran músico que manifiesta ese citado primer libro ya desde el comienzo, desde el "Prólogo a Richard Wagner" que le sirve de frontispicio, se halla también el primero de los escritos dedicados a este artista, la *Exhortación a los alemanes*, la cual en sus encendidas loas a la por entonces tan cuestionada y minoritaria empresa de Bayreuth, que a punto estuvo de entrar en bancarrota, contiene referencias a favor del 'teatro' que Wagner propugnaba:

Si en Francia o en Inglaterra o en Italia un hombre, después de haberles regalado a los teatros, a despecho de todos los poderes y pareceres públicos, cinco obras de un estilo particularmente grande y poderoso, las cuales de norte a sur no cesan de ser reclamadas y aplaudidas, - si un hombre de tales características proclamase lo siguiente: "¡Los teatros actualmente existentes no están en consonancia con el espíritu de la nación y, considerados como arte público, son una deshonra! ¡Ayudadme a prepararle un habitáculo al espíritu nacional!", ¿no se pondría toda la nación a prestarle auxilio, aunque sólo fuese - por sentido del honor? ¡Sin la menor duda! (MD)¹

¹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Tomo 1, Edición crítica de G. Colli y M. Montinari, Munich-Berlín/Nueva York, DTV- Walter de Gruyter, 1980, pp. 891-897. Damos siempre nuestra traducción de los originales, en prensa en estos momentos en la Editorial Biblioteca Nueva de Madrid.

Ahora bien, el macroproyecto wagneriano en esa ciudad bávara no se limitaba a la construcción de un nuevo edificio que albergase dignamente el ‘espíritu nacional’, como explica su ferviente discípulo unas líneas después:

¡A cuántos discursos llenos de malentendidos hay que contrarreplicar tan sólo para, por una parte, prevenir que no se confunda el acontecimiento de Bayreuth de mayo de 1872 con la fundación de un nuevo teatro y, por la otra, para explicar por qué al sentido de aquella empresa no le puede corresponder ninguno de los teatros existentes! ¡Cuántos esfuerzos cuesta conseguir que quienes están ciegos, sea intencionadamente o sin habérselo propuesto, vean con claridad que bajo el nombre de “Bayreuth” no sólo hay que tener en cuenta a una determinada cantidad de personas, algo así como un partido con aptitudes musicales específicas, sino a toda la nación, e incluso que más allá de las fronteras de la nación alemana se está llamando para que participen de manera seria y activa a todos aquellos a quienes les importa de corazón el ennoblecimiento y la purificación del arte dramático, los cuales han entendido el maravilloso presentimiento de Schiller de que quizá un día a partir de la ópera la tragedia se desarrollará en una figura más noble. (MD)

Bueno sería retener que el joven Nietzsche autor de esta proclama ya no se conformaba con lo meramente germánico-nacional, pues la dirige a *todos los europeos* preocupados por el destino del arte dramático, y que la meta en la que seguía teniendo puestas sus ilusiones era el *renacimiento de la tragedia*, para lo cual, y en sintonía con Wagner, confiaba en la tarea de purificar la ópera y en no reducir la empresa a determinado gusto musical, a un partido o capilla, algo así como los wagnerianos frente a los brahmsianos, o algo similar. Los años y las experiencias no le hicieron abdicar de estas ideas; al contrario, las siguió defendiendo con superior radicalidad, como veremos.

3.- El teatro en *Richard Wagner en Bayreuth* (1876)

Esquematzaremos nuestra exposición en los siete puntos siguientes.

Primero: sobre el tema verdaderamente central (I) del *significado del arte, sobre todo del arte dramático y, en especial, de la tragedia* en la magna empresa wagneriana que cristalizaba en Bayreuth, la *Cuarta Consideración intempestiva* aporta muchos materiales, poco conocidos y citados pero de capital relevancia para conocer las ideas del filósofo tanto sobre el *teatro griego* como sobre *lo trágico*. En la denominada por él *obra de arte trágica de Bayreuth* ve “la lucha de los individuos contra todo lo que se les enfrenta

como necesidad aparentemente invencible, contra el poder, la ley, la tradición, los pactos y las completas clasificaciones de las cosas."El individuo sufre por "la falta de comunidad de todos los humanos en el saber, la inseguridad de los últimos criterios y la desigualdad de las capacidades, todo ello lo hace necesitado de arte."El arte" produce la *apariencia* de un mundo más simple, de una solución más breve de los enigmas de la vida. Nadie que sufra por la vida puede prescindir de esta apariencia, del mismo modo que nadie puede prescindir del sueño." De ahí su necesidad y, concretamente, el enorme sentido que tiene la verdadera *tragedia* que ahora parece renacer:

El individuo debe consagrarse a algo suprapersonal - eso es lo que la tragedia quiere; debe olvidar la terrible angustia que la muerte y el tiempo le producen: porque incluso en el más breve instante, en el más diminuto átomo del curso de su vida puede sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda la lucha y todas las necesidades vitales - eso significa *poseer un sentido trágico*. Y aunque toda la humanidad haya de morir algún día, para todos los tiempos que han de venir le está fijada como tarea suprema la meta de fundirse de tal modo en lo uno y lo común, que como *un todo* se encamine hacia su próximo ocaso con una *convicción trágica*; en esta tarea suprema también radica todo ennoblecimiento de los seres humanos... ¡Éste es mi sentir! No hay más que una única esperanza y una única garantía para el futuro de la humanidad: y radica en *que no desaparezca la convicción trágica* ... No existe un placer más reconfortante que saber lo que nosotros sabemos - que el pensamiento trágico ha vuelto a nacer y a incorporarse al mundo. Porque este placer es completamente suprapersonal y universal, es el júbilo de la humanidad por la conexión y continuación auténticas y fidedignas de lo humano en absoluto. (WB² § 4)

Si de esta tesis capital descendemos a otros aspectos en torno al *teatro*, llama la atención -en segundo lugar- que Nietzsche, partiendo del principio de que los rasgos centrales de la personalidad se evidencian en todo lo que ella hace, es decir, que la vida del dramaturgo transcurre dramáticamente, nos expone (II) *el curso dramático de la vida de Wagner* y, de acuerdo con ese criterio, utiliza *el drama* como *modelo de la biografía artística del dramaturgo*: se refiere por ello a una fase *predramática* de esa vida, la de la infancia y juventud (WB § 2), describe luego los principales avatares de tal drama, y no duda

² Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke ... op. cit.*, Tomo 1, pp. 429-510.

en considerar que, en determinados momentos, “la vida de Wagner, mirada muy de cerca y sin amor, tiene en sí, para recordar una idea de Schopenhauer, mucho de comedia, de una comedia, por cierto, singularmente grotesca.” (WB § 3)

En tercer lugar, la aportación del artista Wagner también puede entenderse, siempre desde la perspectiva del drama y desde la necesaria memoria de lo que en él ya lograron los griegos, como (III) una *reforma del teatro*: esa gigantesca tarea tiene graves consecuencias ya que, si se llevase a cabo,

la persona moderna cambiaría y se reformaría: en nuestro mundo moderno una cosa depende de las otras de manera tan necesaria que basta con sacar un clavo para que el edificio se tambalee y caiga ... Es de todo punto imposible producir el efecto más elevado y más puro del arte teatral sin innovar por todas partes, en las costumbres y en el Estado, en la educación y en el trato social... Para poder captar la medida en que la posición de nuestras artes con respecto a la vida es un símbolo de la degeneración de ésta, *para poder comprender el grado en que nuestros teatros son un oprobio para aquellos que los construyen y visitan, para eso hemos de replantearlo todo por completo...* Una singular ofuscación de la capacidad de juzgar; una mal disimulada manía por deleitarse y por divertirse a cualquier precio; prevenciones eruditas, presunción e histrionismo con la seriedad del arte por parte de los ejecutantes; brutal avidez de lucro por parte de los empresarios; superficialidad y aturdimiento de una sociedad que sólo piensa en el pueblo en cuanto le es útil o le resulta peligroso y que asiste al teatro y a los conciertos sin acordarse jamás de sus obligaciones - todo esto en conjunto constituye la enrarecida y pernicioso atmósfera de nuestras actuales circunstancias artísticas ... *Solamente se dispone de un único medio para convencerse con rapidez de lo vulgares, de lo excepcional e inextricablemente vulgares que son nuestras instituciones teatrales: ¡basta con compararlas con la antigua realidad del teatro griego! En el supuesto de que no supiéramos nada de los griegos, entonces quizá no hubiera forma de encontrarles deficiencias a nuestras circunstancias, y se tendrían por quimeras de gente que vive en la luna objeciones tales como las que Wagner ha sido el primero en hacer en gran estilo. Quizá se diría que, tal y como ahora son los seres humanos -¡y jamás han sido diferentes!-, les basta y les conviene un arte semejante. Pero es bien cierto que los humanos sí que han sido diferentes, e incluso ahora hay personas a las que no les bastan las instituciones actualmente existentes - y eso es precisamente lo que el hecho de Bayreuth demuestra.* (WB § 4, cursivas nuestras)

La dimensión social de la reforma del teatro, su carácter integral y total, más allá de la esfera puramente estética, queda, pues, claramente subrayada: analizar el teatro implica, por lo tanto, recoger la antorcha de los clásicos griegos y situarse en la perspectiva que Wagner denominó “el arte y la revolución” y que Nietzsche prolongaría con sus críticas filosóficas a la cultura imperante en la Modernidad.

En cuarto lugar, la citada reforma del teatro que se anhelaba en Bayreuth viene interpretada también, aprovechando ideas y conceptos utilizados en *El nacimiento de la tragedia* para perfilar la proeza de los dramaturgos griegos, desde la figura del artista que la lleva a cabo; en este sentido (IV) *Wagner es un genuino dramaturgo ditirámico*:

En Wagner todo lo visible del mundo quiere profundizarse e interiorizarse hasta lo audible, pues busca su alma perdida; del mismo modo, en Wagner todo lo audible del mundo quiere salir y ascender a la luz incluso como manifestación visual, quiere, por así decirlo, adquirir corporalidad³. Su arte le conduce siempre por un camino doble, desde un mundo como espectáculo auditivo hacia otro mundo enigmáticamente afín como espectáculo visual, y viceversa... Todo ello es la esencia del *dramaturgo ditirámico*, tomado este concepto *en un sentido tan integral que abarque simultáneamente al actor, al poeta y al músico: así es como este concepto se ha de inferir necesariamente de la única manifestación perfecta del dramaturgo ditirámico anterior a Wagner, de Esquilo y de los artistas griegos, compañeros suyos...* En Wagner se ha de suponer *un talento teatral originario que tendría que negarse a obtener su satisfacción por la vía más común y más trivial, un talento que encontró su expediente y su salvación en la contribución de todas las artes en una gran revelación teatral ... Sea cual sea la representación que nos hagamos de la evolución de un dramaturgo originario, en su madurez y perfección es una figura sin ninguna inhibición y sin vacíos: es el artista propiamente libre que no puede otra cosa sino pensar en todas las artes a la vez, el mediador y conciliador entre esferas aparentemente separadas, el restaurador de la unidad y la totalidad de las capacidades artísticas, a quién no es posible adivi-*

³ La reivindicación de la complementariedad de los sentidos y de la integridad unificada del ser humano artísticamente creador y artísticamente receptivo es una constante del gran ensayo de R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft (La obra de arte del futuro)* (1849), edición citada, tomo 6, pp. 9-157, especialmente en esta sentencia subrayada que se encuentra en la p. 67: “el ser humano enteramente artístico existe sólo allí donde la vista y el oído se aseguran recíprocamente de su manifestación” (trad. J.B. Llinares y F. López, Valencia, Servei de publicacions de la Universitat de València, 2000, p. 84).

nar ni inferi; porque solamente puede mostrarse en sus acciones... el más grande hechicero y bienhechor entre los mortales, el dramaturgo ditirámico. (WB § 7, cursivas nuestras)

Un tal dramaturgo en plena Modernidad, a mediados del XIX, se ha de confrontar inevitablemente -punto quinto- con la situación teatral predominante en la época, a saber, (V) con *el imperio de la ópera*, y ha de tratar de conocerla a fondo y de transformarla. Estamos, en efecto, ante la apremiante necesidad sentida por la dramaturgia wagneriana de reformar el arte musical tal y como por entonces se representaba, buscando obtener un gran efecto sobre la masa de los espectadores:

La propia vida de Wagner, es decir, la paulatina revelación del dramaturgo ditirámico, fue al mismo tiempo una lucha incesante consigo mismo en cuanto todavía no era exclusivamente ese dramaturgo ditirámico ... Cuando surgió en él la *idea dominante* de su vida, a saber, que *a partir del teatro se podría lograr un efecto incomparable, el efecto más grande de todo arte*, esta idea sacudió su ser... lograr efecto, un efecto incomparable - ¿por medio de qué? ¿sobre quién? -, desde ese momento éste fue el infatigable interrogar y buscar de su mente y de su corazón... Con el ojo hechicero del dramaturgo que lee en las almas como en un texto escrito mediante los signos más habituales, sondeó al espectador y al oyente, y ... en seguida utilizó los medios para someterlos ... esas violentas tempestades de las almas que la gran masa desencadena en determinadas intensificaciones del canto dramático, esa ebriedad que de repente se propaga en los ánimos, completamente sincera y desinteresada ... de ese modo fue como entendió la *gran ópera* como aquel medio que ya poseía y con el que le resultaba posible expresar su idea dominante. (WB § 8)

Conviene añadir que esta etapa en la configuración del arte de Wagner, marcada por el estudio de la técnica operística de Meyerbeer para conseguir gran efecto y tener éxito en la masa de los espectadores, luego recibirá las más contundentes críticas por parte del filósofo, habiéndola ampliado a *toda* la producción wagneriana como si *toda* ella no fuese sino mero teatro y pura ópera efectivista ¡a pesar de lo que, como en seguida veremos, obligó a Wagner -como explica el mismo Nietzsche- a tener que crear la idea de Bayreuth!. Olvidará entonces lo que aquí también explica, que después de los intentos de subversión radical en Dresde y del exilio forzoso, Wagner buscó entenderse a sí mismo, “pensar en acontecimientos y filosofar en sonidos

sobre la esencia del mundo”, gracias a lo cual compuso *Tristán e Isolda* “el auténtico *opus metaphysicum* de todo arte.” (WB § 8)

Las reflexiones sobre el teatro en el desarrollo del arte de Wagner llevan a Nietzsche a reconocer -punto sexto- la necesidad que aquél hubo de sentir de (VI) crear *una tradición en el estilo de las representaciones*, dando ejemplo previamente de lo que en verdad pretendía y deseaba; esa labor de dirección escenográfica y musical, por su excepcionalidad tan radicalmente crítica como sorprendentemente innovadora, es esencial a la empresa de Bayreuth, enemiga del imperio del teatro en la ópera de su tiempo:

Su obra no estaría acabada, no hubiera tenido conclusión, si tan sólo la hubiera confiado a la posteridad como partitura que permanece en silencio: no tuvo más remedio, por lo tanto, que mostrar y enseñar públicamente lo más inimaginable, lo que le estaba reservado de manera más personal, a saber, el nuevo estilo de su ejecución y representación, con el fin de dar el ejemplo que nadie más podía dar y así fundar una *tradición de estilo* que no está inscrita en siglos sobre papel, sino en los efectos que produce sobre las almas humanas ... *Después de habersele hecho patente la correlación que existe entre, por una parte, nuestro teatro actual y tener éxito en él con, por la otra, el carácter del ser humano de nuestros días, su alma ya no tenía nada que hacer que fuese realmente creativo en ese teatro; había perdido todo interés por el entusiasmo estético y por el júbilo de las masas exaltadas, más aún, tenía que irritarlo ver que su arte desaparecía de una manera muy indiscriminada en las fauces bostezantes del aburrimiento insaciable y del afán de distracción. Que en semejante teatro cada efecto tenía que ser meramente superficial y carente de ideas, que ese teatro trataba, en efecto, no tanto de alimentar a un hambriento, sino más bien de hartar a un insaciable, eso Wagner lo infería sobre todo a partir de un fenómeno que se repetía con regularidad: por todas partes se tomaba su arte, incluso por aquellos que intervenían en la representación y ejecución de sus obras, como una música escénica cualquiera, según el repugnante código del estilo de la ópera...* No obstante, día a día aumentaba el “éxito” en ese teatro que a Wagner se le había hecho insufrible; al final se llegó al punto en que precisamente los grandes teatros vivían casi en su mayor parte de las sustanciosas ganancias que les producía el arte wagneriano en su desfiguración como arte de la ópera ... Cuando, durante la guerra alemana, parecía apoderarse de los ánimos una tendencia más libre y grandiosa, Wagner recordó su deber de lealtad para salvar al menos su obra de mayor grandeza de esos éxitos y ultrajes generados por los malentendidos y para ofrecerla en su ritmo más propio, como ejemplo para todos los tiempos: así creó *la idea de Bayreuth*. (WB § 8, cursivas centrales nuestras.)

Esta novedosa tradición estilística no puede transmitirse por escrito, requiere el ejemplo personal que los verdaderos artistas saben asimilar:

Su arte no puede embarcarse en la nave de la anotación escrita, tal y como el filósofo tiene la capacidad de hacer: el arte quiere como transmisores a *personas capaces*, no quiere letras ni notas. Sobre trechos enteros de la vida de Wagner resuena el sonido de la angustia de no estar ya cerca de esas personas capaces y verse reducido forzosamente a la indicación por escrito en lugar del ejemplo que tendría que darles y, en vez de ejecutar su acción en directo, mostrar un destello extremadamente pálido de esa acción a individuos que se dedican a leer libros, lo cual quiere decir, en fin de cuentas, lo siguiente: que tales individuos no son artistas. (WB, § 10).

Como cumbre de esta *Intempestiva* varios comentaristas han indicado - punto séptimo- otro aspecto del análisis nietzscheano, complementario de los anteriores, a saber, sus extraordinarias reflexiones (VII) *sobre la comunicación artística*, más en concreto, *sobre la semiótica teatral*, sobre la potente imbricación de lenguajes que interactúan en el escenario de un teatro cuando se representa un drama musical como los wagnerianos, cuestión a la que está dedicado el largo y decisivo § 9, posiblemente el corazón de esta obra de juventud, que para muchos sigue siendo el mejor estudio que se haya hecho jamás sobre el arte integral e indiviso de Wagner como poeta, artista plástico y músico:

Wagner, que es el primero en haber reconocido las deficiencias internas del drama verbal, ofrece cada uno de los procesos dramáticos en una triple elucidación, mediante la palabra, los gestos y la música; en efecto, la música transfiere inmediatamente las emociones fundamentales que se dan en el interior de los personajes del drama que intervienen en la representación a las almas de los oyentes, los cuales perciben entonces en los gestos de esos mismos personajes la primera manifestación visible de aquellos procesos internos, y en el lenguaje verbal incluso una segunda manifestación más amortiguada de los mismos, traducida a la volición más consciente. Todos estos efectos suceden simultáneamente ... y obligan al que asiste a la representación de un drama de tales características a una comprensión y participación completamente nuevas, exactamente como si de pronto sus sentidos se hubieran hecho más espirituales y su espíritu se hiciera más sensual ... Ya que cada uno de los procesos de un drama wagneriano se comunica al espectador con la máxima comprensibilidad, y, ciertamente, ilumina el entorno y está enteramente incandes-

cente desde su interior gracias a la música ... toda la economía del drama debía ser más simple ... Las extraordinarias tareas que Wagner ha puesto a los actores y cantantes encenderán entre ellos durante generaciones una rivalidad por conseguir representar finalmente la imagen de cada héroe wagneriano con una visibilidad y una perfección sumamente plásticas: tal y como esta consumada plasticidad corporal ya se halla prefigurada en la música del drama. Siguiendo a este guía el ojo del artista plástico acabará viendo las maravillas de un nuevo mundo visual que tan sólo ha mirado antes que él por vez primera el creador de obras tales como *El anillo del nibelungo*: como un *creador de imágenes* de máxima categoría que, como Esquilo, le indica el camino a un arte incipiente. (WB, § 9)

En este apartado tampoco falta la oportuna referencia a la Grecia clásica:

Considerado en conjunto como artista, Wagner tiene en sí entonces, para recordar un tipo más conocido, algo de Demóstenes: la terrible seriedad con los diferentes asuntos y la potencia de su alcance, de manera que cada vez consigue atraparlos; ... él es, como Demóstenes, la manifestación última y suprema de toda una serie de poderosos espíritus artísticos y, por consiguiente, tiene más que ocultar que los primeros de la serie; ... es suficiente que sintamos en algunos casos aislados cómo su música se subordina con una cierta crueldad de decisión a la marcha del drama que es inexorable como el destino, mientras el alma ardiente de este arte suspira por deambular un día sin trabas en territorio libre y salvaje. (WB, § 9)

Esta comparación, no obstante, es un tanto traicionera: insinúa el talante retórico de la música wagneriana, su falta de libertad, una característica impura que luego recibirá terribles críticas, como muy pronto veremos.

4.- La mujer en la *Cuarta Consideración Intempestiva*

Sobre el otro gran tema que ahora perseguimos, la *imagen de la mujer*, también hay en *Richard Wagner en Bayreuth* pasajes muy sugestivos, pero no nos hagamos excesivas ilusiones, en ellos las diferentes heroínas de los dramas musicales se interpretan sin autonomía, reducidas a expresiones artísticas de las tensiones diversas de la escindida personalidad de su creador:

Las figuras que un artista crea no son idénticas a él mismo, pero la serie sucesiva de figuras de las que manifiestamente depende ... esa serie algo expresa, desde luego, del artista mismo. Que nuestra alma contemple ahora a Rienzi,

al holandés errante y a *Senta*, a *Tannhäuser* y *Elisabeth*, *Lohengrin* y *Elsa*, a *Tristán* y *Marke*, *Hans Sachs*, *Wotan* y *Brünnhilde*: a través de todos ellos pasa una corriente subterránea de ennoblecimiento y engrandecimiento moral... un proceso sumamente íntimo de la propia alma de Wagner ... una estrella de pálido brillo, a la que Wagner denominó: ¡Fidelidad, fidelidad desinteresada!... ¿Qué secreto encierra para todo su ser la palabra 'fidelidad'? Pues en todo lo que pensó y poetizó ha estampado la imagen y el problema de la fidelidad, en sus obras hay una serie casi completa de todos los tipos posibles de fidelidad, entre los cuales se hallan los más espléndidos y rara vez presentidos: la fidelidad del hermano a la hermana, del amigo al amigo, del servidor al señor, de *Elisabeth* a *Tannhäuser*, de *Senta* al holandés errante, de *Elsa* a *Lohengrin*, de *Isolda*, *Kurwenal* y *Marke* a *Tristán*, de *Brünnhilde* al más íntimo deseo de *Wotan* [cursivas nuestras] - y estos ejemplos sólo son los inicios de la serie. He aquí la experiencia primordial más propia que Wagner vive en sí mismo y que venera como un misterio religioso... esa maravillosa experiencia y ese conocimiento de que una de las dos esferas de su personalidad, la esfera creadora, inocente y más clara, ha permanecido fiel a la otra, la esfera oscura, indómita y tiránica, y le ha guardado fidelidad por amor, por un amor libre y absolutamente desinteresado. (WB § 2). ¿Cómo es posible mantener... la fidelidad y permanecer íntegro? - Esta duda le asaltaba a Wagner a menudo, y entonces se expresaba en esa forma precisamente en que un artista manifiesta sus dudas, a saber, en figuras artísticas: *Elisabeth no puede sino sufrir; rezar y morir por Tannhäuser; ella salva al inquieto e inmoderado gracias a su fidelidad, pero no le salva para esta vida* [cursivas nuestras]. (WB § 3)

He aquí otras referencias más detalladas de figuras femeninas de esos dramas musicales, vistas siempre bajo el prisma personalista ya expuesto en torno a las dificultades que tiene el artista para mantenerse fiel a las facetas complementarias y contrapuestas de su tenso psiquismo, sin negarlas ni reducir las:

Los motivos sencillos del arte wagneriano... El inquieto y desesperado encuentra la redención de su tormento mediante el amor compasivo de una mujer que prefiere morir a serle infiel: el tema de *El holandés errante*. - La mujer amante, renunciando a toda su felicidad particular, se convierte en una santa gracias a una transformación celestial de *amor* en *caritas*, y entonces salva el alma del amado: el tema de *Tannhäuser*. - Lo más excelso y elevado descende anhelante a los humanos y no quiere que se le pregunte por su lugar de procedencia; cuando se plantea la pregunta fatal, con dolorosa coerción

retorna a su vida superior: el tema de *Lohengrin*. - El alma amorosa de la mujer e igualmente el pueblo acogen al nuevo genio dador de felicidad, aun cuando los tutores del legado de la tradición y las costumbres lo rechazan y difaman: el tema de *Los maestros cantores*. Dos amantes, que ignoran ambos que son amados, creyéndose más bien profundamente heridos y despreciados, ansían recíprocamente que el otro les de a beber la bebida letal, aparentemente para expiar el agravio, en verdad, sin embargo, movidos por un impulso inconsciente: quieren que la muerte los libere de toda separación y de todo fingimiento. La presunta proximidad de la muerte desata sus almas y las lleva a una breve felicidad estremecida, como si efectivamente se hubieran evadido del día, del engaño, e incluso de la vida: el motivo de *Tristán e Isolda* ... ¿Dónde están los que, como Brünnhilde, entregan su saber por amor y, al final, no obstante, extraen de su vida el saber supremo: "doliente amor, hondísima pena me abrió los ojos"? (WB, § 11)

También aparece en este libro un breve apunte sobre el papel de las mujeres en la *gestación de la obra wagneriana* - "los príncipes y mujeres que tanto con temor como con amor participaban en sus planes" (WB, § 10); además, como sucederá en sus aforismos, la mujer encinta es una metáfora predilecta, muy repetida en la obra de Nietzsche, para exponer la situación del artista creativo y fecundo, enamorado de su creación: "Vive (Wagner) como un fugitivo que tratara de poner a salvo no su persona, sino un secreto; como una mujer desgraciada que no quiere salvar su propia vida, sino la del niño que lleva en el seno: vive como Sieglinde, "por el amor [cursivas nuestras]." (WB, § 10)

SEGUNDA PARTE

5.- Las críticas al teatro en los opúsculos de 1888

Tras la ruptura y la creciente enemistad entre ellos, el propio Nietzsche resume, doce años después, los objetivos por los que entonces combate, consciente de los graves riegos que corren las artes de su tiempo:

Percatarse de que nuestros actores son más dignos de admiración de lo que nunca lo han sido no implica pensar que su peligrosidad sea menor... ¿Pero quién dudará todavía de lo que yo quiero, - de las *tres exigencias* por las que mi furia, mi cuidado y mi amor al arte me han hecho esta vez que tome la palabra?

*Que el teatro no se convierta en dueño y señor de las artes.
Que el actor no se convierta en el seductor de quienes son auténticos.
Que la música no se convierta en un arte para mentir. (WA § 12)⁴*

En su opinión, esas tres cosas tan perniciosas eran las que Wagner había conseguido que triunfaran. Con ellas empezaremos nuestro resumen de los escritos antiwagnerianos de 1888 en torno a las consideraciones que contiene sobre el tema del *teatro*, que constará de seis partes. Las tesis, eminentemente promusicales y antiidealistas, están aguda e irónicamente formuladas y se entienden muy bien sin apenas comentarios, razón de más para que le cedamos la palabra a su autor y a su deslumbrante escritura:

Primera, (I) *la teatrocracia*:

La adhesión a Wagner se paga cara. Midámosla por su efecto sobre la cultura... ¿Qué ha cultivado para que siempre adquiriese proporciones mayores?... lo peor: *la teatrocracia* -, el desvarío de la creencia en la *preeminencia* del teatro, en el derecho del teatro a detentar la *soberanía* sobre las artes, sobre el arte... Pero a los wagnerianos se les debe decir cien veces en la cara *qué* es el teatro: ¡nunca es sino algo que está *por debajo* del arte, siempre es tan sólo algo secundario, algo groseramente vulgarizado, algo distorsionado y falseado para las masas! En esto tampoco Wagner ha cambiado las cosas en nada: Bayreuth es gran ópera - pero ni siquiera es *buena ópera*... El teatro es una forma de la demolatría en asuntos del gusto, el teatro es una sublevación de las masas, un plebiscito *contra* el buen gusto... *Esto es precisamente lo que demuestra el caso Wagner*: ¡él se ganó a la gran masa - él arruinó el gusto, arruinó nuestro gusto incluso para la ópera! “ (WA, Post-scriptum)

“Conocemos las masas, conocemos el teatro. Lo mejor de su público, adolescentes alemanes, Siegfriedos con cuernos y otros wagnerianos, tiene necesidad de lo sublime, de lo profundo, de lo avasallador. Todavía somos capaces de tantas cosas. Y el resto del público, los cretinos-por-formación, los indiferentes de poca monta, los eterno-femeninos, los que felizmente-todo-lo-digieren, en una palabra, el *pueblo* - también necesitan de lo sublime, de lo profundo y de lo avasallador. Todo esto tiene una misma lógica. (WA, § 6).

Ni gusto, ni voz, ni talento: el teatro de Wagner sólo necesita una única cosa - ¡germanos! (WA § 11)

⁴ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke ... op. cit.*, Tomo 6, pp. 9-53.

Segunda, (II) *la peligrosa seducción del actor:*

No saben quién es Wagner: *¡un gran actor de primera categoría!* ¿Acaso hay en el teatro un efecto que sea más profundo y que tenga *mayor peso*? ¡Miren ustedes a esos adolescentes - rígidos, pálidos, sin siquiera poder respirar! Así son los wagnerianos: no entienden nada de música - y, sin embargo, Wagner los tiene dominados... El actor Wagner es un tirano, su *pathos* fulmina todos los gustos, todas las resistencias...

¿Fue Wagner un músico en absoluto? En cualquier caso, fue *más* otra cosa, a saber: un histrión incomparable, el más grande de los mimos, el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro *director de escena par excellence*... También como músico fue solamente aquello que siempre había sido: *se hizo músico, se hizo poeta*, porque a ello le obligó el tirano que llevaba en él, *su genio de actor. Nada se adivina de Wagner mientras no se haya adivinado su instinto dominante.*

Wagner no fue un músico por instinto. Lo demostró al abandonar toda legalidad y, hablando con mayor exactitud, todo estilo en la música, para hacer de ella lo que necesitaba, *una retórica teatral, un medio de expresión, de potenciación de los gestos, de sugestión, un medio de lo psicológicamente pintoresco*... es el Victor Hugo de la música en cuanto lenguaje. Siempre que se presuponga que primero haya de tener validez el que a la música en determinadas circunstancias le *sea lícito* no ser música, sino ser lenguaje, instrumento, *ancilla dramaturgica. La música de Wagner, sin la protección del gusto teatral, que es un gusto muy tolerante, es, sencillamente, mala música, tal vez la peor que jamás se haya hecho*...

Wagner jamás calcula como músico, guiado por alguna conciencia de músico: quiere el efecto, el efecto y nada más. ¡Y conoce perfectamente sobre qué ha de producirlo! - En ello tiene la falta de escrúpulos que tenía Schiller, que tiene toda persona dedicada al teatro, ¡y también tiene su desprecio del mundo, de un mundo que pone a sus pies!... Se es actor cuando se posee un determinado conocimiento que proporciona una ventaja sobre el resto de los humanos: lo que tiene que producir efecto como si fuera verdad, eso no debe ser verdadero. Este principio ha sido formulado por Talma⁵: contiene toda la psicología del actor, contiene también - ¡no tengamos la menor duda al respecto! - su moral. *La música de Wagner no es nunca verdadera.* (WA § 8)

Tercera, (III) *la música convertida en arte mendaz, pura pose para masas:*

⁵ François Joseph Talma (1763-1826) fue un actor francés.

¿Qué me importa a mí el teatro? ¿Qué me importan las convulsiones de sus éxtasis “morales” en que el pueblo - ¡y quién no es “pueblo”! - encuentra su satisfacción? ¿Qué me importan todos los gestos de magia-potagia del actor? - Como se ve, yo soy de una naturaleza esencialmente antiteatral, yo siento en el fondo de mi alma el profundo desprecio que hoy día tienen todos los artistas contra el teatro, ese *arte de masas par excellence*. Éxito en el teatro - con esto uno pierde mi respeto hasta perderlo de vista para siempre; fracaso - entonces aguzo los oídos y comienzo a respetar... Pero Wagner, por el contrario, *junto al Wagner* que ha compuesto la música más solitaria que existe, fue, además, esencialmente un actor y un hombre de teatro, el mimómano más entusiasta que quizá haya existido, *incluso como músico*... Y, dicho sea de paso, si la teoría de Wagner ha sido la de que “el drama es el fin, la música nunca es sino el medio”⁶ -, su *praxis*, por el contrario, fue desde el principio hasta el final aquella de que “la pose es el fin, el drama y también la música nunca son sino sus medios.” La música como medio para clarificar, reforzar e interiorizar los gestos dramáticos y la dramática exhibición plástica del actor; ¡y el drama wagneriano no es más que una oportunidad para lucir muchas poses interesantes! ... En Bayreuth tan sólo se es sincero en cuanto masa; en cuanto individuo se miente, uno se miente a sí mismo. Cuando se va a Bayreuth uno se deja a sí mismo en casa, uno renuncia al derecho de tener voz propia y voto propio, renuncia a su gusto, incluso a la valentía que uno tiene y demuestra ante Dios y ante el mundo entre las cuatro paredes de su propia casa. Nadie, y menos que nadie el artista que trabaja para el teatro, le aporta a éste los sentidos más sutiles de su arte - allí falta la soledad, todo lo que es perfecto no tolera testigos ... En el teatro se convierte uno en pueblo, en rebaño, en mujer, en fariseo, en ganado electoral, en patrocinador, en idiota - en *wagneriano*: allí ni siquiera la conciencia más personal deja de sucumbir al hechizo nivelador del gran número, allí reina el prójimo, allí *se convierte* uno en su vecino ...⁷ (NW, Dónde hago objeciones)⁸

⁶ Véase la “Introducción” a *Ópera y drama*, donde se subraya la tesis central de que “el error en el género artístico de la ópera consistió en que un medio de la expresión (la música) se convirtió en el fin y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio.” Wagner, R. *Ópera y drama*, (trad. castellana de A.-F. Mayo) Sevilla, Junta de Andalucía, 1997, p. 37.

⁷ En el citado aforismo de *La ciencia jovial* añade Nietzsche: “(Olvidaba contar lo que a las objeciones fisiológicas me contestó mi ilustrado wagneriano: “¿Estará usted en realidad suficientemente sano para nuestra música?”)”

⁸ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke ... op. cit.*, Tomo 6, pp. 413-445.

Cuarta, (IV) *Wagner como antítesis del dramaturgo ditirámico:*

Para el maduro Nietzsche, en llamativo contraste con sus tesis de juventud, Wagner no es en absoluto un buen dramaturgo, sino un mal 'hombre de teatro', inferior a los que escriben buenas óperas:

También al planificar la acción es Wagner ante todo actor. Lo que se le ocurre en primer lugar es una escena de efecto absolutamente seguro, una verdadera *actio*⁹ con un *hautrelief* de los gestos, una escena que *subyugue* - esa escena él la piensa en profundidad, desde ella, y sólo desde ella, extrae los diferentes personajes. Todo lo demás se deriva de ahí, adecuándose a una economía técnica que no tiene motivos para ser sutil. El público que Wagner ha de tomar en consideración *no* es el público de Corneille: es mero siglo XIX. Sobre "la única cosa que es necesaria"¹⁰ Wagner opinaría poco más o menos como lo hace actualmente cualquier otro actor: una serie de escenas fuertes, cada una de ellas más fuerte que las anteriores - y, ensartándolas a todas, mucha estupidez *inteligente*. Él busca en primer lugar garantizarse a sí mismo el efecto de su obra, comienza por el tercer acto y se *hace la demostración* de su obra por el efecto final que le causa. Teniendo por guía semejante comprensión del teatro, no se está en peligro de crear un drama sin haberlo pretendido. El drama exige una lógica *estricta*: pero ¡a Wagner no le importaba la lógica en lo más mínimo! ... Se sabe en qué problema técnico el dramaturgo pone toda su fuerza y con frecuencia suda sangre: en el problema de darle *necesidad* al nudo que trama y en hacer lo mismo con respecto al desenlace, de manera que ambos solamente sean posibles de una única forma, que tanto el nudo como el desenlace produzcan la impresión de libertad (principio del mínimo gasto de fuerza). Pues bien, para resolver esa cuestión lo que menos suda Wagner es sangre; lo cierto es que para tramar el nudo y el desenlace hace un mínimo gasto de fuerza. Mírese al microscopio cualquier "nudo" de

⁹ *Nota*. Ha sido una verdadera desgracia para la estética que siempre se haya traducido la palabra 'drama' por "acción" (*Handlung*). En ello no sólo se equivoca Wagner; todo el mundo continúa equivocándose; incluso los filólogos, que deberían saberlo mejor. El drama antiguo tenía a la vista grandes *escenas de pathos* - exclufa precisamente la acción (la situaba *antes* del comienzo o *después* de la escena). La palabra 'drama' es de origen dórico; y, según el uso dórico del lenguaje, significa "acontecimiento", "historia", tomadas ambas palabras en sentido hierático. El drama más antiguo representaba la leyenda local, la "historia sagrada" en la que se basaba la institución del culto (- por consiguiente, no era un hacer (*thun*), sino un hecho que ya ha sucedido (*Geschehen*, *acontecer*, *suceso acontecido*): en dórico *dran* no significa en absoluto "hacer" (*thun*). (Nota del autor).

¹⁰ Véase *Evangelio de Lucas* 10, 42.

Wagner - prometo que habrá cosas para reírse ... Wagner *no* es un dramaturgo, no nos dejemos engañar. Le gustaba la palabra "drama": eso es todo - le gustaron siempre las palabras hermosas. No obstante, la palabra "drama" es en sus escritos meramente un malentendido (- y una listeza de persona inteligente: Wagner se dio siempre aires de gran señor frente a la palabra "ópera") ... Ni siquiera fue lo bastante psicólogo para el drama; evitaba instintivamente la motivación psicológica- ¿de qué modo? Poniendo siempre en su lugar la idiosincrasia... Muy moderno, ¿no es verdad? ¡muy parisino! ¡muy *décadent!* ... (WA § 9)

Quinta, (V) *Wagner o el paso de la tragedia a la opereta*

Como afirma con desenfadado humor la maligna pluma de Nietzsche, la cima de su desarrollo sólo le alcanza al maduro Wagner no para crear o redondear un ciclo de grandes tragedias, que es lo que le correspondería a un nuevo Esquilo del arte dramático, sino para preparar temas satíricos para operetas, que a eso se reduce, en fin de cuentas, su último engendro, *Parsifal*:

Sería de desear, por consiguiente, que el *Parsifal* wagneriano se considerase de una manera más jovial, en cierto modo como epílogo y drama satírico con el cual el Wagner trágico hubiera querido precisamente despedirse de nosotros, también de sí mismo, y sobre todo *de la tragedia*, de una manera adecuada y digna de él, es decir, con un exceso de la más elevada y maliciosa parodia de lo trágico mismo, parodia de toda la terrible seriedad y aflicción que jamás hayan existido anteriormente sobre la tierra, parodia de la *más estúpida forma*, finalmente superada, de contranaturalidad del ideal ascético. El *Parsifal* es, ciertamente, un asunto de opereta *par excellence*... (NW, Wagner como apóstol de la castidad 3)

Sexta, (VI) *El arte wagneriano como arte degradado: excitación, astucia y dinero*

Wagner sabe excitar a los fatigados y a los nerviosos, por eso tiene éxito entre las mujeres y por eso los teatros que lo representan y los astutos y listillos que lo imitan ganan dinero. De ahí su deplorable fama entre las masas:

Estoy lejos de la actitud del cándido espectador cuando este *décadent* nos arruina la salud - ¡y, además, la música!... Wagner es una gran calamidad para la música. Ha conseguido averiguar la manera de que excite los nervios cansados, - con lo cual ha hecho que la música se ponga enferma. Su talento inventivo en el arte de agujinear de nuevo a los más agotados, de reanimar a

los medio-muertos, no es en absoluto pequeño. Wagner es el maestro de los golpes hipnóticos, pone bajo su yugo incluso a los más fuertes como si fuesen toros. El éxito de Wagner - su éxito con los nervios y, por consiguiente, con las mujeres - ha convertido a todo el mundo de los músicos ambiciosos en discípulos de su arte oculto. Y no sólo al mundo de los ambiciosos, también al de los *listos* ... Actualmente sólo se hace dinero con música enferma; nuestros grandes teatros viven de Wagner. (WA, § 5)

6.- La mujer en los opúsculos antiwagnerianos de 1888

En contraste con los escritos de juventud, *El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner* contienen un complejo tratamiento de este tema en la obra y la persona del debatido compositor. Lo resumiremos de nuevo en seis apartados, limitando nuestros comentarios drásticamente por elementales cuestiones de espacio y brevedad:

(I) *La mujer y el amor. Carmen contra Senta o Wagner malentendiendo el amor:*

Como es bien sabido, Nietzsche contrapone con sarcasmo la *Carmen* de Bizet a los dramas musicales de Wagner tanto en sus aspectos estéticos como en lo que se refiere a esta enorme y confusa cuestión antropológica:

¡Por fin, el amor, el amor que ha vuelto a traducirse al lenguaje de la *naturaleza!* ¡No el amor de una "virgen superior"! ¡Ningún sentimentalismo a lo Senta! ¡Sino el amor como *fatum*, como *fatalidad*, cínico, inocente, cruel - y, precisamente por ello, todo él *naturaleza!* ¡El amor, la guerra es uno de sus medios, su fundamento es el *odio mortal* entre los sexos! - No conozco ningún caso en que la broma trágica que constituye la esencia del amor se exprese de manera tan estricta, se convierta en una fórmula tan terrible, como en el último grito de Don José, con el que acaba la obra:

¡Sí! ¡Yo la he matado,
yo - a mi Carmen adorada!

- Semejante concepción del amor (la única que es digna del filósofo -) es infrecuente: distingue a una obra de arte entre miles. Pues, por término medio, los artistas lo hacen como todo el mundo, incluso peor - malentienden el amor. También Wagner lo ha malentendido. Creen que en el amor son desinteresados porque quieren el provecho de otro ser, a menudo contra su propio provecho. Pero en recompensa quieren *poseer* a ese otro ser... Ni siquiera Dios constituye en esto una excepción... *L'amour* - con esta sentencia uno gana el proceso, litiguen los dioses o los humanos-*est de tous les sentiments le plus*

égoïste, et, par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux. (B. Constant.) (WA, § 2).

(II) *La mujer y la (pseudo)redención en los dramas musicales wagnerianos:*

Wagner no ha meditado sobre nada con tanta profundidad como sobre la redención: su ópera es la ópera de la redención. En ella siempre hay alguien, sea quien sea, que quiere ser redimido: a veces es un señorito, a veces una señorita - éste es el problema *de Wagner*: - ¡Y con qué riqueza varía su *leitmotiv*! ¡Qué desviaciones tan raras y tan profundas! ¿Quién, si no Wagner, nos enseñó que la inocencia redime preferentemente a pecadores interesantes? (el caso de *Tannhäuser*), ¿O que hasta el judío eternamente errante se redime, se hace *sedentario*, si se casa? (como sucede en *El holandés errante*), ¿O que viejas mujerzuelas corrompidas prefieren ser redimidas por jóvenes castos? (el caso de *Kundry*), ¿O que jóvenes hermosas son redimidas de manera óptima por un caballero que es wagneriano? (el caso de *Los maestros cantores*), ¿O que también las mujeres casadas son redimidas con mucho gusto por un caballero? (el caso de *Isolda*)... Que aún se puedan sacar otras enseñanzas de las obras citadas, eso, antes que discutirlo, yo me inclinaría a demostrarlo. Que por un *ballet* wagneriano a uno se le pueda llevar a la desesperación - ¡y a la virtud! (de nuevo el caso de *Tannhäuser*); que puede tener las peores consecuencias no irse a la cama a una hora adecuada (otra vez el caso de *Lohengrin*). Que jamás se debe saber con excesiva exactitud con quién se casa uno en realidad (por tercera vez el caso de *Lohengrin*) - Tristán e Isolda glorifican al cónyuge perfecto que, en un caso determinado, sólo tiene una única pregunta: "¿Pero por qué no me lo habéis dicho antes? ¡Si era lo más sencillo que se podía hacer!" Respuesta:

"No te lo puedo decir;

y lo que preguntas,
nunca lo podrás saber."

Lohengrin contiene una solemne prohibición contra las investigaciones y las preguntas. Con lo cual Wagner reivindica la noción cristiana "tú debes y tienes que *creer*". Ser científico es un crimen contra lo más elevado y lo más sagrado... *El holandés errante* predica la sublime doctrina de que la mujer amarra -"redime", si hablamos a la manera wagneriana- incluso al más errabundo. Aquí nos permitimos una pregunta. Admitiendo que eso fuera cierto, ¿sería por ello también algo deseable? - ¿Qué le sucede al "eterno judío errante" a quien una mujer adora y *amarra*? Sencillamente, que deja de ser un eterno errante; se casa y deja de interesarnos. - Traduciéndolo a la realidad: el peligro del artista y del genio - y eso es lo que son, ciertamente, los "judíos

eternamente errantes"- reside en la mujer: las mujeres *que los adoran* son su perdición. Casi nadie tiene suficiente carácter para no perderse - para no "redimirse" - cuando se siente tratado como si fuera un dios: *condesciende* en seguida ante la mujer. - El hombre es cobarde ante todo lo eterno-femenino¹¹; eso lo saben las mujercitas. - En muchos casos de amor femenino, y quizá precisamente en los más famosos, el amor no es más que un *parasitismo* muy refinado, un enquistarse en un alma extraña, a veces hasta en una carne extraña - ¡Ay! ¡ Cuán a menudo a expensas "de aquél que brinda hospitalidad"! - - "Es bien conocido el destino de Goethe en la Alemania saturada de ácida moralina y de actitudes de solterona. Siempre fue un escándalo para los alemanes, sólo ha tenido sinceras admiradoras entre las judías ... Pero quien estaba sobremanera indignada era la joven superior: en Alemania todas las pequeñas cortes, toda esa especie de "Wartburgos,"¹² se persignaban ante Goethe, ante el "espíritu impuro" que había en Goethe. - *Esta historia la ha puesto Wagner en música. Cae por su propio peso que redime a Goethe; pero de tal manera que, con astucia, al mismo tiempo toma partido por la joven superior. Se salva a Goethe: - una oración lo salva, una joven superior lo eleva a su nivel ... La santidad - lo último quizás que el pueblo y la mujer de valores superiores aún llegan a captar, el horizonte del ideal para todo lo que es miope por naturaleza. Dicho de manera más cortés: la philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté.* (WA § 3).

Pero que no se engañe el lector, Nietzsche no admite la redención pseudo-cristiana propugnada por Wagner:

Hay conceptos que *no* tienen *nada* que ver con Bayreuth ... ¿Cómo? ¿Un cristianismo arreglado para wagnerianas, quizá *por* wagnerianas - pues en sus últimos días Wagner fue por completo *feminini generis*? Lo repito, los cristianos de hoy en día son para mí demasiado modestos... Si Wagner fue un cristiano, ¡entonces Liszt habría sido un padre de la Iglesia! - La necesidad de *redención*, la síntesis de todas las necesidades cristianas, no tiene nada que ver con semejantes payasos" (WA, Epílogo).

(III) El anillo del nibelungo como frustrada emancipación de la mujer:

¹¹ Referencia indirecta al famoso verso con el que concluye el *Fausto* de Goethe: "lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto". Cf. Madrid, Cátedra, 1994, p. 432.

¹² Referencia a la citada ópera romántica de Wagner de 1842-43 cuyo título completo dice así: *Tamhäuser y el torneo de cantores en el Wartburg*.

De acuerdo con una confesión hecha por Wagner recordando su época de Dresde y del exilio, cuando era el comprometido autor de *El arte y la revolución*, él encontró su 'camino de liberación' gracias a la mujer: "¿Qué significa Elsa? No hay la menor duda al respecto, faltaría más: Elsa es "el espíritu inconsciente del pueblo" (-"con este conocimiento me convertí necesariamente en el revolucionario perfecto" -)." (WA § 10). Esta senda le llevó a combatir los males y desgracias de la vieja sociedad, y eso es lo que, en un principio, pretendía hacer el personaje principal de *El anillo del nibelungo*, luchando también por la liberación de la mujer. Para ello Wagner, dice Nietzsche, no dudó en corregir la saga tradicional, pero las cosas se complicaron y el intento se frustró:

Siegfried liquida lo que le desagrada. Arrolla a las viejas divinidades sin ninguna consideración. Pero su empresa capital consiste en *emancipar a la mujer* - en "redimir a Brünnhilde" ... Siegfried y Brünnhilde; el sacramento del amor libre; el inicio de la edad de oro; el ocaso de los dioses de la vieja moral - *el mal está eliminado...* Durante mucho tiempo la nave de Wagner avanzó alegre por *esta* ruta. No hay duda de que al proseguirla buscaba Wagner *su* meta suprema. - ¿Qué sucedió? Una desgracia. La nave tropezó en un arrecife; Wagner quedó paralizado. Ese escollo era la filosofía schopenhaueriana ... Y tradujo *El anillo* a lenguaje schopenhaueriano. Todo va mal, todo se derrumbaba, el nuevo mundo es tan malo como el antiguo: - la *nada*, la Circe india, hace señas ... Brünnhilde, que, según el propósito primitivo, tenía que despedirse con una canción en honor del amor libre, entreteniéndolo al mundo con la esperanza de una utopía socialista en la que "todo irá bien", ahora tiene el encargo de hacer algo diferente. Primero ha de estudiar a Schopenhauer; ha de poner en verso el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación*. *Wagner estaba redimido* ... Con toda seriedad, eso fue una redención. El beneficio que Wagner le debe a Schopenhauer es inconmensurable. Sólo el filósofo de la *décadence* le dio al artista de la *décadence* el acceso a *sí mismo* - - (WA, § 4).

(IV) *Las heroínas wagnerianas, burguesas histéricas, versiones de Madame Bovary:*

El arte de Wagner es un arte enfermo. Los problemas que lleva a escena - puros problemas de histéricos -, lo convulsivo de su afecto, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que cada vez exigía condimentos más fuertes, su inestabilidad, que él disfrazaba convirtiéndola en principios, y, muy en espe-

cial, la elección de sus héroes y heroínas, considerados éstos como tipos fisiológicos (- ¡una sala de enfermos! -): todo este conjunto presenta un cuadro patológico que no deja lugar a dudas. *Wagner est une névrose.* (WA, § 5). No hay nada tan entretenido, ni nada tan recomendable para los paseos, como contarse a sí mismo a Wagner en proporciones *reducidas y modernizado*: por ejemplo, Parsifal como estudiante de teología, con los estudios de bachillerato ya hechos (- esto último es imprescindible para la *insensatez pura*). ¡Qué sorpresas se tienen entonces! ¡No se creerían ustedes que todas las heroínas wagnerianas sin excepción, tan pronto como se las despoja de su pellejo heroico, se parecen tanto a Madame Bovary que las confundirían con ella! - así como también se comprende, a la inversa, que Flaubert *no hubiera tenido ningún impedimento* para traducir a su heroína al escandinavo o al cartaginés y luego, mitologizada, se la hubiera podido ofrecer a Wagner como libreto. En efecto, a grandes trazos parece que Wagner no se interesó sino en los problemas que hoy en día les interesan a los pequeños *décadents* parisinos. ¡Siempre a dos pasos del hospital! ¡Puros problemas completamente modernos, puros problemas típicos de una gran ciudad! ¡No tengan ninguna duda de ello! ... ¿Han notado (pues forma parte de esta asociación de ideas) que las heroínas wagnerianas no tienen niños? - No *pueden* tenerlos... La desesperación con la que Wagner ha abordado el problema de permitir que Siegfried nazca en absoluto, delata lo moderno de su sentir en este punto. - Siegfried "emancipa a la mujer" - bien cierto, sin esperanza de posteridad. - Y, para terminar, un hecho que nos deja estupefactos: ¡Parsifal es el padre de Lohengrin! ¿Cómo lo ha conseguido? - ¿Tendremos que acordarnos aquí de que "la castidad obra milagros"?...

Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas." (WA § 9).

(V) *La mujer wagneriana y lo femenino-gracioso en Wagner*

En este apartado pasamos de la imagen de *la mujer en los dramas musicales a la tipología de mujeres que se interesan por la obra y la persona de Wagner*, comprometiéndose a fondo en la empresa de Bayreuth. El diagnóstico nietzscheano dice lo siguiente:

Wagner es una calamidad para los adolescentes; es una fatalidad para la mujer. ¿Qué es, médicamente hablando, una wagneriana? - Me parece que un médico no podría plantear con suficiente seriedad esta alternativa de conciencia a jóvenes mujeres: una cosa o la otra. - Pero ellas ya han hecho su elección. No se puede servir a dos señores si uno de ellos se llama Wagner. Wagner ha redimido a la mujer; en recompensa, la mujer le ha construido Bayreuth. Sacrificio absoluto, entrega absoluta: no se posee nada que no se le

ofrezca. La mujer se empobrece en beneficio del maestro, resulta conmovedora, está ahí desnuda ante él. - La wagneriana - la ambigüedad más encantadora que hoy en día existe: ella es la *personificación* de la causa de Wagner - bajo su signo *vence* esa causa ... ¡Ah, este viejo bandido! Nos arrebató a los adolescentes, arrebató incluso a nuestras mujeres y las arrastra a su cueva ... ¡Ah, este viejo minotauro! ¡Cuánto nos ha costado ya! Año tras año le llevan a su laberinto comitivas de las más hermosas muchachas y de los más bellos adolescentes para que las devore - año tras año Europa entera entona "¡Nos vamos a Creta! ¡Nos vamos a Creta!" ... (WA, Post-scriptum).

¡Nunca hubo un maestro más grande en pesados perfumes hieráticos - no vivió jamás nadie que conociera como él todo lo infinito *mínimo*, todo lo trepidante y superabundante, todos los femeninismos que se derivan de lo idiótico (*Idiotikon*) de la felicidad! - ¡Bebed, pues, amigos míos, los filtros de este arte! En ningún lugar hallaréis una manera más agradable de enervar vuestro espíritu, de olvidaros de vuestra virilidad bajo un rosal silvestre ... ¡Ah, este viejo hechicero! ¡Este Klingsor de todos los Klingsors! (WA, Post-scriptum). [Brahms] es, en particular, el músico de una especie de mujeres insatisfechas. Cincuenta pasos más: y uno tiene a la wagneriana - exactamente igual que a cincuenta pasos más allá de Brahms encuentra a Wagner -, la wagneriana, un tipo más pronunciado, más interesante, sobre todo *más gracioso*. (WA, Segundo Post-scriptum).

(VI) *La mujer, el símbolo más valioso, el manantial de la excelencia, el fundamento de la exigencia de arte, la metáfora óptima de la creación*

A pesar de tanto apartado negativo en lo que a Wagner y lo femenino se refiere, no es incondicionalmente 'machista' y negativa la imagen nietzscheana de la mujer, al contrario, en estos escritos también aparece como lo más preciado, pues la genuina música, el arte griego, la sabiduría griega, e incluso la verdad, todo ello lo expresa el pensador Nietzsche inequívocamente con simbología femenina:

Qué es lo que quiero *yo*, en realidad, de la música. Que sea serena y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea personal, desenfadada, tierna, una dulce mujercita llena de malicia y encanto... (NW, Intermezzo).

Pues la música es una *mujer*... (NW, Una música sin futuro).

¿Acaso la verdad es una mujer¹³ que tiene razones *para no dejar ver sus razo-*

¹³ Sobre esta misma idea hay varios pasajes en la obra de Nietzsche, desde este § 4 del "Prólogo" a la segunda edición de *La ciencia jovial*, que repite aquí, hasta el "Prólogo" y los §§ 127, 204 y, sobre todo, el 220 de *Más allá del bien y del mal*.

nes? ... ¿Acaso su nombre es, hablando en griego, *Baubo*? ... ¡Oh, esos griegos! ¡Ellos sí que sabían *vivir*! ¡Para lo cual hace falta mantenerse bien firmes en la superficie, en el pliegue, en la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el *Olimpo de la apariencia*! Esos griegos eran superficiales - *por profundidad* ... ¿y no regresamos precisamente a eso nosotros, los temerarios del espíritu, nosotros que hemos escalado la más elevada y peligrosa cima del pensamiento actual y desde allí hemos mirado a nuestro alrededor, nosotros que desde allí hemos *mirado hacia abajo*? ¿No somos precisamente en eso - griegos? ¿Veneradores de las formas, de los sonidos, de las palabras? ¿Y precisamente por ello - *artistas*?... (NW, Epílogo 2)

Con esta enigma deseábamos finalizar nuestro recorrido por estos poco transitados escritos del filósofo alemán, para que permanezcan abiertos y problemáticos en el lector estos dos temas que hemos perfilado en nuestra lectura: no sería trivial recoger el reto lanzado por el pensador y debatir de nuevo tanto sus críticas a determinada concepción del *teatro* como a determinada imagen de la *mujer*; pues es evidente que ni borró de sus mejores esperanzas las virtualidades que las mujeres encierran en sus personas ni dejó de angustiarse por el destino del arte en nuestros tiempos, aunque para intentar su revivificación tuviera que sajarse en carne viva y romper con lo que más había amado en los momentos mejores de su biografía, su amistad con Wagner.

EL TEATRE CLÀSSIC AL MARC DE LA CULTURA GREGA
I LA SEUA PERVIVÈNCIA DINS LA CULTURA OCCIDENTAL

VI

8-11 de maig 2002

L'ORDIM DE LA LLAR

a cura de

Francesco De Martino i Carmen Morenilla

Joan B. Slinares

8. Maig. 2003

De Carme



LEVANTE EDITORI - BARI

© 2003 - Tutti i diritti riservati

A handwritten signature consisting of the letters 'F' and 'm' in a cursive, stylized script.

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)
senza la preventiva autorizzazione scritta*

INDICE

<i>Palabras preliminares de los editores</i>	pp. 9
<i>Palabras de inauguración</i> del Excmo. y Magco. Sr. Rector de la Universitat de València, Prof. Dr. Francisco Tomás Vert	” 13
<i>Saludo</i> del Presidente de la Fundación Cultural Bancaixa-Sagunt Sr. D. Francisco Muñoz Antonino	” 15
Karen Andresen, <i>La mujer ilustrada</i> . Alceste. Ein Singspiel (1773) de Christoph Martin Wieland	” 17
José Vte. Bañuls & Patricia Crespo, <i>La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles</i>	” 31
José Vte. Bañuls & Patricia Crespo, <i>Electra, la tejedora de destinos</i>	” 103
Carmen Bernal Lavesa, <i>El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca</i>	” 119
Héctor Brioso Santos, <i>Las madres en la comedia barroca española</i>	” 153
Francesc J. Cuartero Iborra, <i>Atalanta: la tragèdia impossible</i>	” 175
Francesco De Martino, <i>Tragedie ‘qualsiasi’ e tragedie dell’oikos</i>	” 199
<i>Appendici: I. Orrori tragici</i> ◊ <i>II Oikos</i>	” 275
Enrique Gavilán, <i>El mito de las mujeres. Representación y narración en Wagner</i>	” 303
Carmen Giménez Morte, <i>Las heroínas románticas en el ballet</i>	” 325
Jordi Jané, <i>Ex exemplo Lucretiae et Virginiae: Emilia Galotti</i>	” 349
Aurora López, <i>Reflexiones sobre el coro de mujeres en la Medea de Eurípides</i>	” 363
M ^a Paz López Martínez, <i>Las mujeres en Sófocles</i>	” 379
Joan B. Llinares, <i>El teatro y la mujer en los escritos de F. Nietzsche sobre Wagner</i>	” 393
Carmen Morenilla, <i>Electra en la gallera</i>	” 419
Andrés Pociña, <i>Presencias y ausencias femeninas en la tragedia latina de la República</i>	” 453
Jaume Pòrtulas, <i>La Reina de Candaules</i>	” 469
Ignacio Ramos Gay, <i>El personaje de la cocotte en el teatro de Georges Feydeau</i>	” 475
Rosa María Rodríguez Magda, <i>Personajes dramáticos femeninos en la escena operística</i>	” 499
<i>Apéndice: “Sagunt a escena 2002” por Carmen Morenilla</i>	” 513
<i>Index Auctorum antiquorum</i>	” 519
<i>Inserto: “Letteratura ‘militante’” di Francesco De Martino</i>	” 525