

Ópera y drama: de la historia a la utopía

Juan José Carreras

RICHARD WAGNER

Ópera y drama

Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera/Junta de Andalucía, Sevilla 432 págs. 2.500 ptas.

Mediados los años treinta, con el entusiasmo propio de los wagnerianos militantes, afirmaba Richard Strauss que «*Ópera y drama* es quizás el más importante libro científico de la historia universal [de la música]». Hoy por hoy, si bien son pocos los que estarían de acuerdo con semejante afirmación, nadie discute seriamente la importancia de los escritos estéticos de Wagner y, en especial de *Ópera y drama*, la tercera de sus obras del exilio suizo. Publicada por vez primera de forma integral en Leipzig, el año de 1852, y escrita a continuación de *El arte y la revolución* (1849) y *La obra de arte del porvenir* (1850), *Ópera y drama* culmina la reflexión teórica e ideológica que prepara y justifica el paso de la dramaturgia romántica de obras como *Tannhäuser* y *Lohengrin* a la nueva concepción del drama musical experimentada en el ciclo de *El anillo del nibelungo*.

Ante todo, Wagner concibió esta obra como una necesaria reflexión que incluía una crítica radical al pasado, encarnado en la tradición operística en la que se vio inmerso profesionalmente, junto a la visión de lo que podría ser un nuevo tipo de espectáculo teatral total, entendido como el auténtico drama musical que culminaría la historia de la música teatral europea. Es precisamente esta dialéctica entre la ópera del pasado y el drama del porvenir la que articula todo el discurso de la obra. De las tres partes en las que se divide el libro, las dos primeras, «La ópera y la esencia de la música» y «El espectáculo teatral y la esencia de la poesía dramática», esbozan una crítica radical en forma de orquesta, que se convierte en el cimiento del nuevo discurso musicopoético del drama.

La recepción de *Ópera y drama* fue problemática ya en su propio tiempo. El estilo oscuro y reiterativo de Wagner, especialmente en la última parte de la obra, supuso un formidable obstáculo incluso para sus fieles seguidores alemanes. Como ya observara Nietzsche en su momento, Wagner escribe en muchas ocasiones no tanto para desarrollar y argumentar una idea, sino para defender autoritariamente sus tesis frente a un enemigo imaginado al que hay que doblegar a toda costa, lo que le lleva a abrumar al lector con largas disquisiciones defensivas, amontonamiento de metáforas y afirmaciones grandilocuentes acerca de la esencia de la tragedia griega o de la poesía dramática. El propio Thomas Mann, que tuvo a lo largo de su existencia una compleja y ambigua relación con la música de Wagner, mezcla de atracción insuperable y escepticismo crítico, se preguntaba con crudeza en 1911 si alguna vez alguien se había tomado en serio a Wagner como teórico, más allá de la natural consideración de estos textos como privilegiada documentación para una biografía del compositor.

Con independencia de la opinión que merezca la contundente afirmación de Mann, de lo que no cabe duda es de que la recepción de los escritos y las ideas de Wagner fue un fenómeno europeo que no dejó indiferente a nadie que se interesase por el destino y función del arte en lugares y contextos muy diversos. En el caso de la recepción alemana de *Ópera y drama*, el interés por la obra ha sido continuo en el ámbito de la música, primero en compositores fuertemente comprometidos con la colosal herencia del siglo XIX, como el ya aludido Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Alban Berg o Arnold Schönberg, que se plantearon la posible aplicación de las teorías dramáticas de Wagner a su propia producción, y más tarde en la musicología misma, donde se pasó paulatinamente del análisis de las partituras wagnerianas utilizando directamente los propios conceptos teóricos wagnerianos a un análisis crítico de su pensamiento en relación con la música. En este último sentido, son fundamentales textos como el «Versuch über Wagner» (1938) de Theodor W. Adorno o, más recientemente, los escritos de Carl Dahlhaus, y en especial su monografía *Wagners*, una historiografía de la ópera desde el punto de vista, respectivamente, de la música y de la poesía dramática. Historiografía esta tan brillante como tendenciosa, donde el Wagner más polémico y panfletario relata una historia de la ópera en la que él mismo aparece en su culminación contemporánea como el único capaz de llevar a buen puerto la necesaria reforma radical del género.

La tesis de partida de Wagner afirma la imposibilidad estética de la ópera tal y como se había desarrollado históricamente, al concebir el drama exclusivamente a partir de la música. Ante esta situación, tanto los compositores como los dramaturgos tuvieron que buscar, en el mejor de los casos, soluciones parciales que potenciaran bien el aspecto propiamente musical en detrimento del dramático (caso de las óperas de Mozart, Gluck o Weber, por citar tres autores especialmente apreciados por Wagner), bien el puramente teatral y retórico (encarnado en las obras dramáticas de Shakespeare, Goethe o Schiller, por poner otros tres ejemplos semejantes a los musicales). La unidad del drama, formada por la fusión indisoluble de la música, el texto, el gesto y la escenografía teatral, sólo podía alcanzarse, en opinión de Wagner, mediante una refundación radical del teatro musical. Refundación que une en su seno utopía e historia, relacionando la recuperación del ideal griego de la tragedia ática con la utopía revolucionaria de la obra de arte del futuro.

Resulta difícil sugerir siquiera aquí la riqueza y complejidad de este texto que une de forma muy personal reflexiones política, filosóficas y estéticas, además de precisos planteamientos técnicos acerca de la dramaturgia musical. La estrecha relación de este texto con los primeros esbozos dramáticos y compositivos de la tetralogía le confieren, además, una naturaleza híbrida de gran interés. En este sentido, la parte final de *Ópera y drama*, titulada «La poesía y la música en el drama del porvenir», viene a ser tanto reflexión previa a la creación del nuevo drama musical como, a la vez, reflejo concreto de las primeras experiencias compositivas de lo que más tarde sería *El anillo del nibelungo*. Se plantea aquí la necesidad de fundar el drama sobre el mito a través de un nuevo lenguaje poético basado en la aliteración sistemática y en la constitución de una tupida red de motivos poético-musicales expresados por la *Konzeption des musikalischen Dramas* (1971). Dahlhaus ha señalado oportunamente la actualidad de las ideas de Wagner como origen del moderno y -discutidísimo- concepto de la dirección de escena como expresión suprema del drama musical, al subrayar que lo verdaderamente nuevo del concepto de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total no es

tanto la síntesis de las diferentes artes, utopía diletante que habían criticado acerbamente Mann y Adorno, sino la idea de que la interpretación práctica de la obra, el montaje teatral concreto –para Wagner: la realización escénica de la obra en Bayreuth– está por encima del texto de la partitura. Es el teatro mismo el que se reivindica aquí como obra de arte en el sentido enfático que tiene el concepto desde el Romanticismo.

La difusión de la música de Wagner fuera del ámbito alemán impulsó la traducción de un libro que muchos citaban en las polémicas wagnerianas sin conocerlo propiamente. Tras las traducciones al inglés (1893, aunque existía una temprana e imperfecta de 1856), italiano (1894) y francés (1914) nos llega ahora, finalmente, esta encomiable versión de Ángel F. Mayo, apasionado wagneriano y autor de una larga serie de traducciones y trabajos relacionados con el maestro de Bayreuth. Mayo, que se ha echado sobre sus hombros la tarea ímproba de verter este difícil ensayo al español, un esfuerzo que los lectores amantes de la música agradecerán sin duda, toma como texto de referencia la versión final de la obra de 1871-1873, aunque es claro que su referencia fundamental es la modélica edición de Klaus Kropfingher de 1984, basada en la primera edición de 1852, y cuyas aportaciones no siempre resultan citadas adecuadamente. La traducción, correcta en general, adolece de una literalidad excesiva, especialmente en la sintaxis, que acentúa innecesariamente la farragosidad de un texto ya de por sí opaco y reiterativo. Una revisión ulterior de esta edición podría haber eliminado ciertos detalles que ensombrecen el resultado final como, por ejemplo, algunas notas superfluas del traductor, el innecesario empleo de los corchetes en el texto principal o la traducción de los títulos originales de la bibliografía. En el estudio conclusivo que acompaña esta importante aportación de Mayo se echa en falta, además, una cierta perspectiva crítica que le hubiera permitido una síntesis más equilibrada, alejada del wagnerismo emocional que preside algunas de sus páginas. No obstante, es evidente que estamos ante una aportación fundamental a la bibliografía española no sólo en el ámbito wagneriano, sino en el más amplio de los estudios dedicados a la dramaturgia musical.