

# ÓPERA, DRAMA Y COSMORAMA: WAGNER Y LA CUALIDAD PANÓPTICA DEL ARTE TOTAL<sup>1</sup>

Javier Arnaldo

Cuando, en febrero de 1860, Baudelaire remite a Wagner una carta<sup>2</sup>, que se ha hecho famosa, para agradecerle «*el mayor goce que haya experimentado nunca*», explica ese placer que le ha proporcionado la música del compositor alemán con imágenes visuales: « (...) un rojo oscuro (...) que veo llegar gradualmente por todas las transiciones de rojo y de rosa hasta la incandescencia (...)», de cuya contemplación surge «el grito supremo del alma elevada en su paroxismo». Después, tras la representación de *Tannhäuser* del 13 de marzo de 1861, Baudelaire escribió un largo artículo sobre Wagner en el que volvía a manifestar un extraordinario entusiasmo, al tiempo que demostraba haberse familiarizado con las teorías del músico alemán. Richard Wagner –decía ahí Baudelaire– considera «el arte dramático, esto es, la reunión, la *coincidencia* de varias artes, como el arte por excelencia, el más sintético y el más perfecto». Se refería expresamente a la defensa de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, en la que se habían empeñado

<sup>1</sup> Este artículo ha sido escrito con el apoyo de una beca de la Fundación Alexander von Humboldt.

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondence*, I, París, Gallimard, 1973, pp. 672-674.

los escritos de Wagner desde mediados de siglo. El poeta y crítico de arte encontraba una especie de corroboración de sus impresiones en la concepción del espectáculo musical como espacio de convergencia de las artes y espejo absoluto de la imaginación, que aporta una vivencia estética a la totalidad de los sentidos. «Sería en efecto sorprendente —escribe Baudelaire— que el sonido *no pudiese* sugerir el color, que los colores *no pudieran* dar la idea de una melodía, y que el sonido y el color fueran impropios para traducir ideas; las cosas siempre se han expresado por recíproca analogía, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad»<sup>3</sup>.

El espectáculo musical reemplazaba para la imaginación la totalidad del mundo en una encarnación ilusionista de la plenitud que opera por analogía en el conjunto de las disposiciones sensitivas. El color del sonido, sobre el que habla Baudelaire, se refiere vagamente a la tonalidad de la escala musical. No piensa tanto en relaciones paradigmáticas entre colores y sonidos, del tipo de la asociación de las siete notas de la escala musical y los siete colores del prisma, sobre la que llegará a especular ingenuamente Kandinsky, sino en la capacidad de sugestión sinestésica máxima que ofrece el drama musical de Wagner. De hecho, desde los años 60, y especialmente después, entre los poetas y pintores simbolistas, Wagner pasó a convertirse en la autoridad que avivó en muy diferentes círculos artísticos la aspiración a satisfacer el reto de la obra de arte total, una obra de arte cuya enfática soberanía se expresa en el entreverado mismo de las artes entre sí. Éste constituye la naturaleza que las artes imitan. Que la musicalidad determina el sentido primario de la poesía, que la pintura se debe a la búsqueda de armonías tonales y es soporte de experiencias anímicas, del tipo de una audición musical, son tesis simbolistas que se encuentran en la estela de la recepción de Wagner, que gozó de los atributos de la de un absoluto líder de la modernidad<sup>4</sup>. La *Revue Wagnérienne*, fundada en París por Edouard

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, II, París, Gallimard, 1976, pp. 782 y 784.

<sup>4</sup> Cfr. *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlín, Hentrich/Akademie der Künste, 1991. Bartlett, Rosamund, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Jung, Ute, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg, G. Bosse, 1974.

---

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de H.<sup>a</sup> del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus libros, la antología *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (1987), *Estilo y naturaleza. La obra del arte en el romanticismo alemán* (1990), etc.

Dujardin en 1885, fue una de las más importantes portavocías de la idea del *Gesamtkunstwerk*, lo mismo que las traducciones de escritos de Wagner al francés debidas a Camille Benoit y las obras de Joséphin Péladan, novelista y fundador de la Rose+Croix, que ejerció el sacerdocio de una moderna religión del arte en la que Wagner ostentaba la figura de redentor.

Desde luego que la aparición artística del fenómeno de la sinestesia, que es uno de los hechizos con los que pudo cautivar el nuevo concepto del drama musical formulado por Wagner, no era nueva. Releyendo la crítica artística de Diderot encontraremos consideraciones bastante más medidas que las de Wagner sobre lo que supone el fenómeno de la sinestesia en la experiencia de la pintura. Y más cerca queda la teoría del arte del romanticismo, que, por ejemplo, con Schelling, nos anticipa absolutamente el concepto globalizador del arte como obra total y el carácter ejemplar de la música como guía de las artes.

### 1. *El cosmos virtual*

Con todo, la idea wagneriana de obra de arte total que comenta Baudelaire no está meramente presidida por el supuesto de la interrelación de las diversas disposiciones estéticas en la experiencia de lo artístico. Es la naturaleza de la fantasía suplantando la naturaleza efectiva lo que seduce a una sensibilidad formada en el romanticismo. La ópera de Wagner actúa como catalizador del discurso de esa imaginación soberana y le ofrece una legitimación monumental. El gouache que Eugène Delacroix pintó a raíz de la representación de *Tannhäuser* de 1861 es un estupendo correlato visual del artículo de Baudelaire. Representa a *Tannhäuser en el Monte de Venus* (Zúrich, Werner Coninx-Stiftung), esto es, la segunda escena del primer acto. Es una imagen de fantasía desbordante, repleta de exotismo y lujo, pintada sin ninguna concesión al aspecto de lo real, en la que Delacroix se preocupa, eso sí, por complementar las tintas del rojo, el azul y el amarillo, con objeto de ofrecer una manifestación de la totalidad del espectro cromático. El lugar en el que se desarrolla la escena es una gruta imposible y confortable, como una especie de naturaleza conquistada por la imaginación y enfáticamente presentada como interior del cosmos, como realidad interior en la que actúan los cuatro elementos de la naturaleza —tierra, aire, agua y fuego— junto a la música, como producto, en suma, sólo aparentemente contingente de la imaginación.

Un detalle llamativo de este cuadro es el aspecto de las bóvedas de la gruta en los últimos términos. La vaporosidad del ambiente encuentra



Eugène Delacroix: *Tannhäuser en el Monte de Venus*. Gouache, 1861.  
Zúrich, Fundación Werner Coninx.



Heinrich Breling: *La Gruta de Venus en Lindenhof con la iluminación en rojo* (detalle). Acuarela, 1881. Múnich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.

ahí un núcleo de condensación. Delacroix representa el fondo de la cueva con una forma esférica, que ocupa el centro de la composición y cita sutilmente el aspecto del globo terrestre. Es un signo visual de totalidad que renueva el alcance que pretende granjearse la fantástica visualización de Tannhäuser. La ilusión estética de la obra total se sugiere a la imaginación como experiencia de una naturaleza íntegra, encarnada, en detalle, por esa condensación esférica. La forma esférica que ilumina Delacroix al fondo de esa composición, como epítome de lo universal, se presta a ser comparada, por ejemplo, con el torbellino pintado por Turner en 1843 en homenaje a la teoría del color de Goethe: *Luz y color (Goethe) - La mañana tras el diluvio* (Londres, Tate Gallery). También aquí una condensación esférica sirve de signo de la creación y una visión fantástica, producto del arbitrio del artista, alude a principios de universalidad y necesidad. Si en lugar del Moisés escribiendo el Libro del Génesis, como el que pinta Turner en ese lienzo, viésemos a un Wagner anunciando la redención de la humanidad por medio de la revolución estética en medio de ese paisaje esférico, no nos sorprenderíamos. El arte comparte con la vida la circunstancia de ser «ley de sí mismo», y su actualización es un desencadenante del poder universal de la vida. Tal y como lo plantea Wagner en su escrito de 1849 *La Revolución*, el curso de la transformación del género humano arranca de la intervención triunfal de la vida, y el arte dispondría de potestades para desencadenarla. En nombre del arte, Wagner llamaba a la revolución: «¡Yo soy la eternamente rejuvenecedora, la eternamente creadora vida! ¡Donde no estoy yo, allí está la muerte! ¡Yo soy el sueño, el consuelo, la esperanza del doliente! Yo destruyo lo que subsiste, y adonde yo voy nueva vida brota de la roca muerta»<sup>5</sup>.

El instrumento de la revolución wagneriana será el *Gesamtkunstwerk* u «obra de arte unificada», «integrada» o «total» (según traducíamos), concepto que formuló en 1849, durante su exilio en Suiza, en los escritos *Arte y revolución*, *El arte del futuro* y *La obra de arte del futuro*, y entre 1850 y 1851 en el ensayo *Ópera y drama*. Los atributos que confiere Wagner a la obra de arte son poco menos que prodigiosos. Es el medio en el que se revela en su justa representación, y dispuesta para nuestra experiencia, la inexorabilidad de la naturaleza universal. «Sólo la ciencia –escribe Wagner– que se desmerece a sí misma total y absolu-

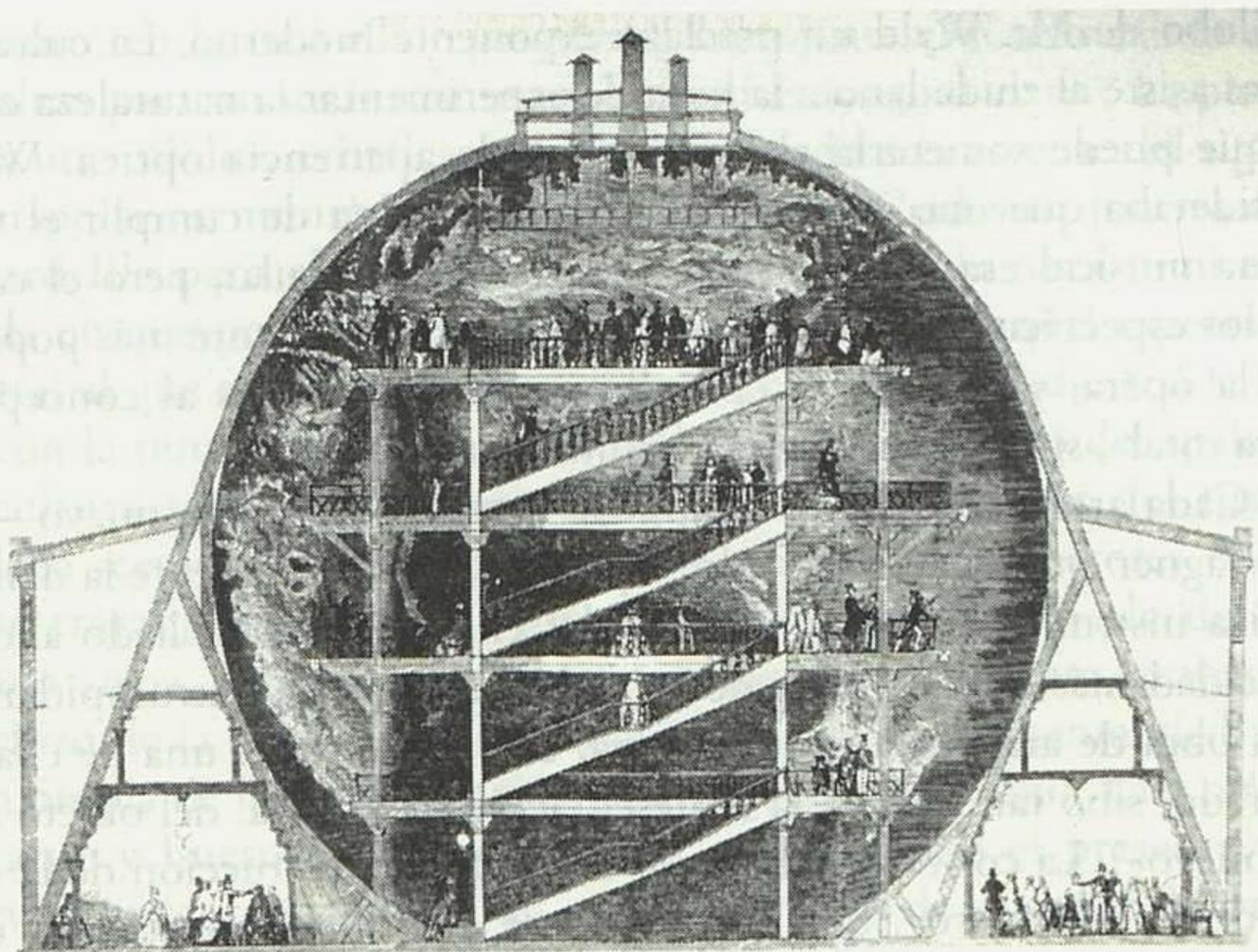
<sup>5</sup> Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* [G.S.], Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, vol. XII, pp. 243 y ss. Traducción de Ramón Ibero en: R. Wagner, *Escritos y confesiones* [E.C.], Barcelona, Labor, 1975, p. 113.

tamente y atribuye a la naturaleza universal validez, o sea, reconoce únicamente la inexorabilidad natural, pero se destruye, se elimina con ello a sí misma como reguladora y ordenadora, sólo esta ciencia es verdadera: la verdad de la ciencia empieza, pues, allí donde ésta acaba de acuerdo con su esencia y sólo queda como conciencia de la inexorabilidad natural. Pero, quien expone esta inexorabilidad es el arte»<sup>6</sup>. La consideración del arte como «proyección activa de la verdad», como «imagen de lo verdadero, de la vida» y como mediación consciente de lo inexorable y necesario de la naturaleza, hace de la ley estética del *Gesamtkunstwerk* el principio regulador de la comunión entre sujeto y naturaleza. La vida y la naturaleza se hacen conscientes en la definición artística del mundo que procura la obra de arte unificada.

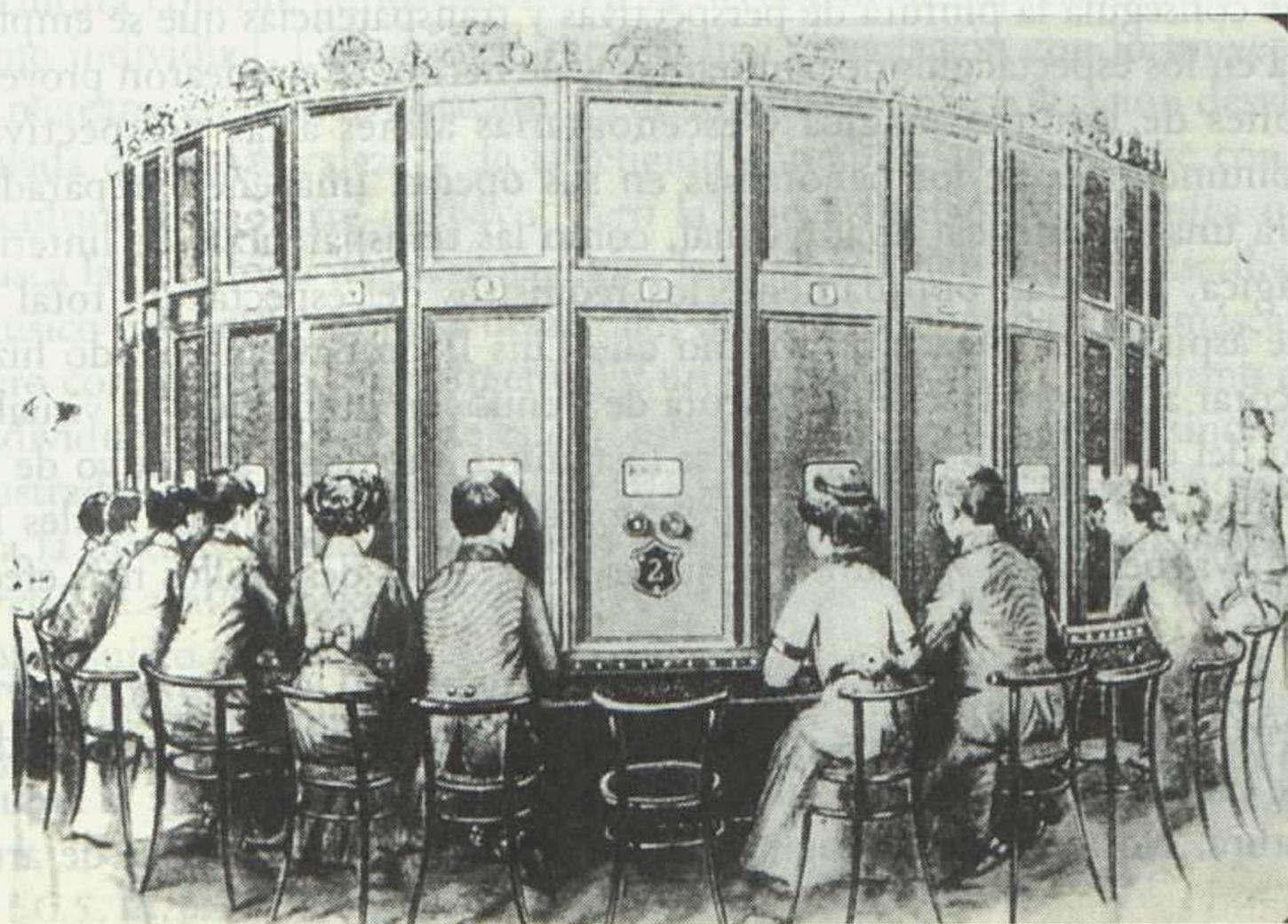
La condensación esférica a la que aludí a propósito del cuadrado de Delacroix se asemeja a otros muchos diseños de la misma forma que cumplen también la función de significar artísticamente la totalidad. Pensemos, por aludir a un ejemplo que nos interesa, en arquitecturas visionarias como el proyecto de A. L. Th. Vaudoyer *Casa de un cosmopolita*, de 1785, una vivienda esférica sostenida sobre columnas, concebida como un símbolo cosmológico habitable. Una escalera de caracol, construida en el eje central de la *Casa de un cosmopolita*, permitía el acceso a las diversas habitaciones que se distribuían en las tres plantas de la vivienda en forma de globo terráqueo. La arquitectura llamada «de la razón» configuraba esas y otras representaciones de totalidad cósmica bajo el aspecto de la esfera. Cumplían la función de colocar lo estético en el orden de lo inexorable de la naturaleza, como se propondrá hacer la «obra de arte unificada», según la definición de Wagner.

Tendría una forma similar a la *Casa de un cosmopolita* una construcción para un espectáculo de panoramas que se presentó en Londres en 1851, el «Gran Globo de Mr. Wyld». Los panoramas, cosmoramas, dioramas, diaphanoramas y espectáculos similares tuvieron, como es sabido, un enorme poder de atracción sobre el gran público a lo largo del siglo XIX. El Globo de Mr. Wyld era especialmente sofisticado. Consistía en una gigantesca esfera hueca en cuyo interior se representaba la corteza terrestre. Una serie de miradores, comunicados por cuatro tramos de escalera, permitían asomarse a la representación de la tierra. Subiendo y bajando escaleras se atravesaban océanos y se visitaban virtualmente los cinco continentes. El ilusionismo cosmológico tiene en

<sup>6</sup> E.C., p. 125.



Sección del Grn Globo de Mr. Wyld. Londres, 1851.



Kaiserpanorama. Berlín, h. 1880.

el Globo de Mr. Wyld un preclaro exponente moderno. La cultura de masas asiste al ciudadano a la hora de experimentar la naturaleza entera, porque puede someterla al dominio de la apariencia óptica. Wagner consideraba que uno de los requisitos que había de cumplir el nuevo drama musical era convertirse en espectáculo popular, pero el caso es que los espectáculos panorámicos fueron infinitamente más populares que la ópera, y competían con ella en dar soluciones al concepto de «obra total», sirviéndose además de diferentes artes.

«Cada arte particular ya no puede inventar hoy nada nuevo –escribía Wagner en 1849–, y no sólo la pintura, sino igualmente la danza, la música instrumental y la poesía. Todas ellas han desarrollado ahora su capacidad más elevada, para poder volver a crear ininterrumpidamente en la obra de arte total, en el Drama, esto es, no cada una de ellas por separado, sino tan sólo en la representación de la vida, del objeto siempre nuevo»<sup>7</sup>. La convergencia de las artes en la construcción de la «imagen de lo verdadero», que es la obra de arte total, constituye, desde luego, una de las condiciones básicas que defiende Wagner para el nuevo arte. Pero sus tesis de disolver las artes en una sola no atienden por igual al rendimiento de las diversas artes. De hecho, por lo que respecta a las artes visuales, el músico se fijaba en manifestaciones poco creativas. Le interesaba la capacidad de seducción de los efectos visuales que conseguía la pintura de perspectivas y transparencias que se empleaba en los espectáculos de panoramas y, de hecho, se emplearon proyecciones de linterna mágica y escenografías afines a las perspectivas monumentales de los panoramas en sus óperas. Imágenes preparadas para una experiencia de lo virtual, como las transparencias de linterna mágica, atendían óptimamente los requisitos del espectáculo total al que aspiraba el músico, lo mismo que Luis II de Baviera cuando hizo decorar a August Heckel su «Gruta de Venus» en Linderhof. La visualidad del espectáculo wagneriano se liga, antes que nada, al cultivo de la imagen virtual de los establecimientos de panóptica, en los cuales lo que Wagner llama «pintura de paisaje» conoce sus desarrollos más efec-

tistas. La pintura debía contribuir, efectivamente, al *Gesamtkunstwerk*. «Pero la *pintura de paisaje*, como último y más acabado cierre de todo arte plástico, se convertirá en la verdadera alma vivificante de la arquitectura. Nos enseñará a erigir la escena para la obra dramática de arte

<sup>7</sup> G.S., XII, p. 270.

del futuro, en la cual ella representará vivamente el fondo cálido de la naturaleza para un ser humano no ya modelado, sino vivo»<sup>8</sup>. La pintura aporta un «cálido», «vivificante» telón de fondo a la escena, del tipo de las perspectivas monumentales que diseñaron Paul von Jourowsky y Edouard Ille para el músico. La pintura servía a la obra total en la medida en que permitía subrayar la ficcionalidad de aquel espectáculo espectral al que estaba reservado «el poder de la necesidad». Y si la filiación con la pintura había de venir de la mano del género del «paisaje», la escultura se daba por periclitada en la obra de arte del futuro. Quedaba reemplazada por la danza y la mímica de los actores. Puesto que se trataba de alumbrar una «verdadera escultura», la del «ser humano vivo», había que acabar con el arte de la escultura, acabar con el hechizo de la piedra, con la inmovilidad y la monumentalidad mortuoria propia de la representación plástica del ser humano. Una plástica de «carne y hueso», en movimiento, que actúa en el presente, que renueva la vida, representaba «el infinito torrente de variedad del verdadero ser humano vivo»<sup>9</sup>. Que esta especulación wagneriana vaticina la consagración moderna de la escultura a la representación de energías dinámicas, nos descubre una interesante y paradójica filiación de la plástica abstracta con la cultura del espectáculo.

Una de las razones que esgrime Wagner para la disolución de la escultura consiste curiosamente en la necesidad de superación del egoísmo individual. La escritura impedía una vinculación con lo universal al recrearse en la individuación. El desarrollo de una civilización desvinculada de la naturaleza y de la religión contaba ejemplarmente con la escultura como arte decisivo. Pero la nueva función ecuménica que busca la obra total wagneriana, exige la abolición de este arte. Escribe el músico que «el hombre se desarrolló, desnudo y libre de toda máscara, pero como egoísta, e igualmente en un estado basado en el egoísmo del individuo; y fue a partir de este hombre egoísta, pero también sincero e ilustrado, que se desarrolló el arte de la escultura; para éste, el hombre era la materia prima; para la obra artística del futuro lo serán *los hombres*»<sup>10</sup>. La alternativa proponía nada menos que al género humano como sujeto del arte.

La inmaterialidad del espectáculo que desarrolla el drama musical se convertía para Wagner en uno de los principales desafíos de la nueva

<sup>8</sup> G.S., III, p. 147.

<sup>9</sup> G.S., II, p. 140.

<sup>10</sup> E.C., p. 131.



Carl Emil Doepler: *Walkirias*. Placa para proyección de linterna mágica, 1876.  
Bayreuth, Bildarchiv.



Linterna mágica doméstica. Hacia 1850.

religión del arte. Y ciertamente la escenificación de lo virtual o, de otro modo, la visualidad desmaterializada ofrecía el soporte adecuado de la ficción estética. Lo que les quedaba más cerca a estas escenificaciones eran, desde luego, los recursos ilusionistas de los establecimientos de panoramas y proyecciones de transparencias, o –más adelante, cuando la música de Wagner reviva con nueva fortuna– de los futuros monumentales coliseos del cine, como los que se levantarían en los años veinte. También en nuestro siglo los escenógrafos de óperas de Wagner han encontrado un fértil territorio en la visualidad abstraída y desmaterializada<sup>11</sup>, como no podía ser de otro modo.

Para Wagner la función modélica del arte había que buscarla en la tragedia griega. En *Arte y revolución* el músico alemán atribuye a las representaciones teatrales de los griegos las virtudes de la «obra de arte unificada», no sólo por ser lugar en el que se dan indiferenciadas las diversas artes, sino también por ser expresión de la conciencia pública griega, esto es, el espacio ficcional en el que el pueblo griego reconocía su naturaleza colectiva y su pertenencia a una misma comunidad humana. Lo que la revolución, de la mano de la futura obra de arte total, ha de lograr es, según nos dice, restituir ese espíritu perdido de la humanidad autoconsciente. En ningún otro momento de la historia vio Wagner satisfecho el sentido de un «arte verdadero», sino en el rito de la tragedia griega. Las diferencias entre el drama wagneriano y la tragedia griega son muy evidentes, de modo que no vale tomar ese modelo sino como un referente ideal, vagamente dibujado en el horizonte del drama musical. Por otro lado, los exponentes artísticos de la historia en los que se da una convergencia efectiva de las diferentes artes para simbolizaciones totalizadoras son tan abundantes que se hace difícil entender que Wagner las ignorara todas. Pero es que la «unidad de las artes» es un presupuesto al fin y al cabo secundario en el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, sobre todo en relación a la idea predominante en sus escritos, de carácter redentorista, que apunta a defender un drama musical que sirva a la experiencia de la voluntad «inexorable» de la naturaleza y el destino y de una comunidad cohesionada en lo universal bajo «el pacto de la sagrada necesidad» que impone la ficción sobre los espectadores, al disolver toda conciencia individual. Muchas veces se ha dicho, por otro lado, que Wagner carecía de sensibilidad para las artes plásticas, lo mismo que para la poesía, y además lo demostró. Con lo

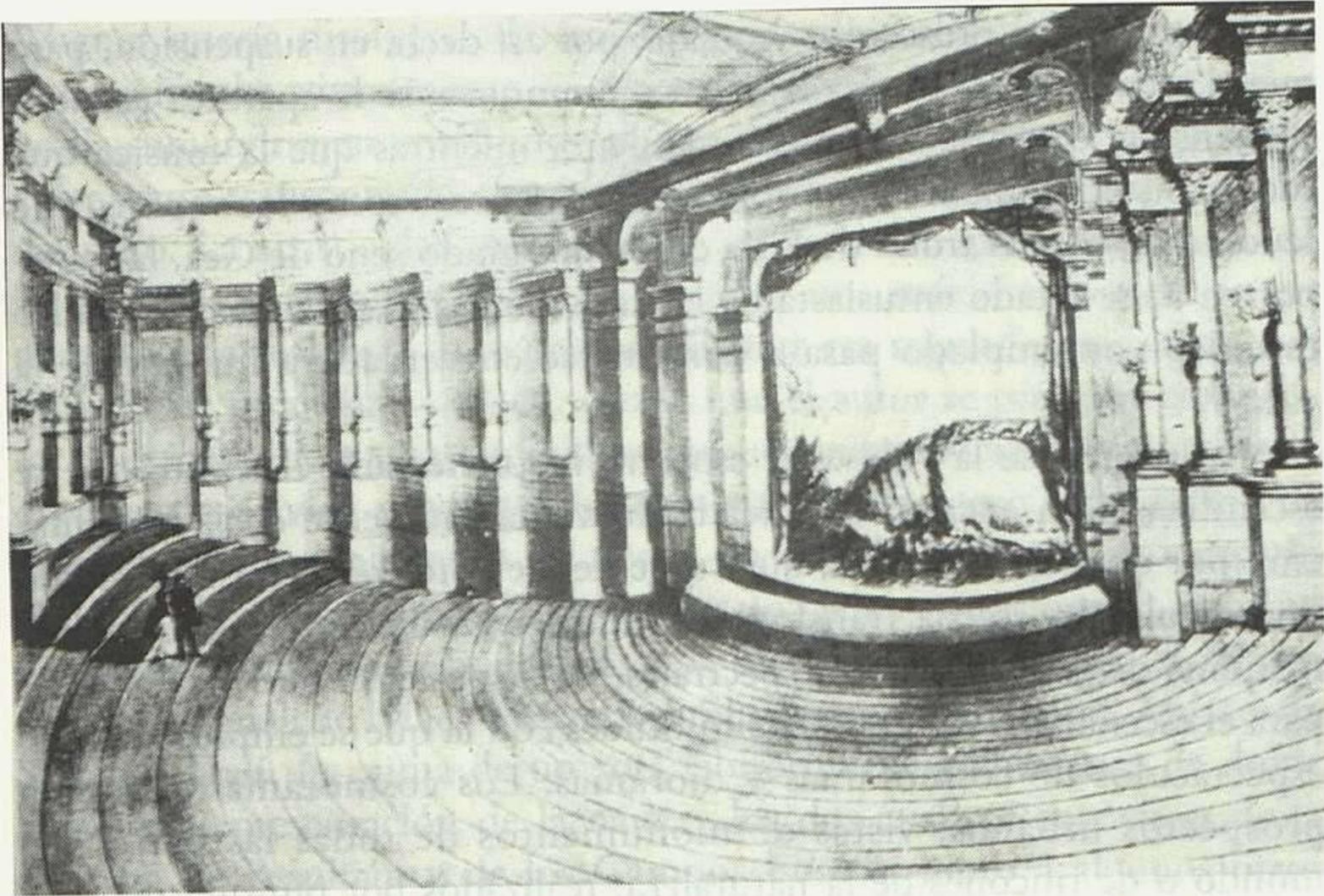
<sup>11</sup> *Bühne und bildende Kunst. Visualisierungskonzeption für Musikdramen Richard Wagners seit 1945*, Francfort d. M., Lang, 1997.

cual, la pregunta se halla sobre todo en el modo en el que subordina a las otras artes en la obra total en la que quiere convertir la música.

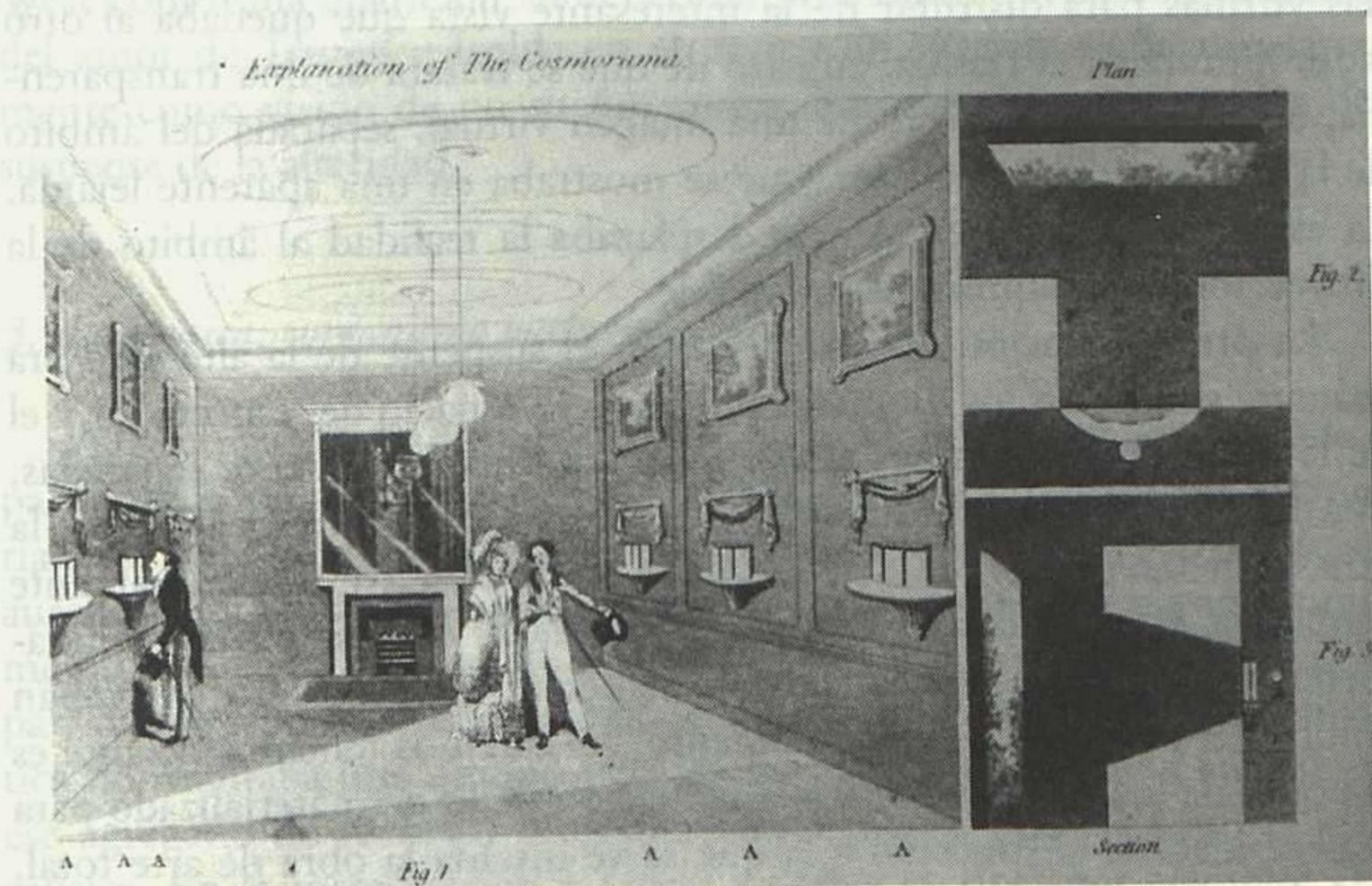
## 2. *El teatro de la clarividencia*

El proyecto de un establecimiento teatral para el desarrollo del nuevo arte musical ocupó a Wagner desde finales de los años 40, pero, como es sabido, no llegó a hacerse realidad hasta la construcción de la Bühnenfestspielhaus de Bayreuth, que se terminó de construir en 1975. Las condiciones que impuso Wagner al arquitecto Otto Brueckwald eran del mismo tipo que las que formuló a Gottfried Semper, cuando éste proyectó un gran teatro wagneriano en Munich, que no se realizó. Entre las directrices que marcó estaban la realización de un edificio sobrio y desornamentado, el que el patio de butacas se diseñara como anfiteatro, sin palcos, como si fuera un teatro antiguo bajo una carpa, y, finalmente, la ocultación del foso de la orquesta. La orquesta no debía ser visible, y las razones las explica Wagner, con la ampulosidad característica de su prosa, en un artículo escrito a la sazón en 1873. Allí leemos:

«Mi solicitud de que la orquesta no fuera visible inspiró inmediatamente al genio del famoso arquitecto con el cual me fue concedido discutir sobre ello una solución del espacio intermedio que se presenta entre el proscenio y el patio de butacas. Lo denominaremos el «precipicio místico», puesto que ha de separar la realidad de la idealidad, y el maestro lo cerró hacia adelante con un segundo, más amplio, proscenio, que, por relación al proscenio más pequeño que le queda detrás, tiene por efecto el maravilloso engaño de un alejamiento aparente de la escena propiamente dicha, consistente en que el espectador se cree notablemente alejado de lo que ocurre en la escena y, a pesar de ello, lo percibe con toda la precisión de una visión cercana. Esto trae consigo la ilusión de lejanía, que hace que los personajes que entran en escena se aparezcan como figuras grandiosas, sobrehumanas. El logro de esta disposición debería bastar para dar idea del efecto incomparable que se deriva de la relación establecida entre el espectador y el cuadro escénico. El espectador, en cuanto ha tomado asiento, se encuentra ya propiamente en un «Theatron», esto es, en un espacio que no cuenta para otra cosa sino para mirar dentro de él, y concretamente desde el lugar que él ocupa. Entre él y el cuadro contemplado no hay nada claramente perceptible, sino sólo la lejanía que se ha ganado por medios arquitectóni-



*Richard Wagner-Bühnenfestspielhaus, Bayreuth. Interior. Dibujo de 1876.*



Explicación gráfica del funcionamiento de un Cosmorama, publicada en *La Belle Assemblée*, 1-12-1821.

cos entre los dos proscenios y queda, por así decir, en suspensión, para que el cuadro, que con esa lejanía se retranquea, se le aparezca tan inaprehensible como la visión de un sueño, mientras que la música que suena misteriosamente en el «precipicio místico», como los vapores que se levantan bajo el trono de Pitia desde el sagrado seno de Gea, la transporten a ese estado entusiasta de la clarividencia, bajo el cual el cuadro escénico contemplado pasa a convertirse en verdadera imagen de la vida»<sup>12</sup>.

La imagen de la vida es el espectro inaprehensible del mito que se escenifica, pero encarnado y realizado verdaderamente en la imaginación por obra de la música, que surge de ese «precipicio místico» como un oráculo. La escena transforma la música en efluvio visible. Es una máquina de visualizaciones espectrales. La disposición que idea Wagner para el escenario tiene grandes similitudes con la que se empleaba en los espectáculos de cosmoramas y dioramas. Los cosmoramas exponían prospectos urbanos, vistas de monumentos de todas las partes del mundo o de rincones de la naturaleza, realizados por pintores de perspectivas. En lugar de colocarse las vistas directamente sobre el muro, se colocaban en nichos con un efecto diafragmático, a cierta distancia de la superficie de la pared y con un cristal por delante, adosado a ésta. Expuestos de esta manera, el espectador había de asomarse a las pequeñas vitrinas para disfrutar de la interesante vista que quedaba al otro lado, iluminada al trasluz, en caso de que se tratara de una transparencia. Se conseguía el efecto de una imagen virtual, separada del ámbito de la realidad del espectador, que se mostraba en una aparente lejanía. La expectación de la excelencia desplazaba la realidad al ámbito de la proyección de una promesa intangible.

La prestidigitación óptica para crear el suspense de la alteridad era bastante similar en los dioramas públicos. El espacio del espectador y el de la imagen se presentan como realidades necesariamente separadas, una material y otra desmaterializada en apariencia, una cercana y la otra, la maravilla a la que se asoma la vista, lejana y misteriosamente verdadera. Entre el cosmorama y el *Anillo de los Nibelungos* hay indudablemente diferencias de escala y de esfuerzo artístico, pero participan ambos del gusto por el encantamiento. Lo que nos tenemos delante es el poder de la imagen virtual y la seducción de lo desmaterializado para la necesidad de abstracción a la que se ve instada la obra de arte total.

<sup>12</sup> G.S., IX, pp. 337 y s.

Wagner quería disolver toda reminiscencia de realidad en el escenario que registraba visualmente su drama musical. Sólo así el espectador podía sumergirse en una ficción desgajada de todo recuerdo de lo particular, verse transportado a esa vida de lo universal revelada en la acción del mito. La artificioseidad enfática, que procede del aprovechamiento de los diversos recursos artísticos en favor de una máxima abstracción en relación a la realidad, sirve para configurar esa segunda naturaleza, esa fórmula de totalidad revelada, con la que el autor se propone compensar el extrañamiento del individuo con una experiencia de vida. Pero la experiencia de vida se articula fundamentalmente como formulación de un sueño y como alimento del deseo. La escena resulta de un agregado que se realiza como unidad artística en una lejanía inasequible, del tipo de la que configurará, pongamos por caso, mucho después, el retrato tridimensional de Mae West en el filowagneriano Teatro-Museo de Salvador Dalí. La suma de un sofá labiforme, una chimenea de doble hogar en representación de la nariz y los dos cuadros con vistas de la estación de Perpiñán y de los Campos Elíseos, junto a algunos otros componentes, se consuma como imagen unitaria a distancia, desde el punto de vista en el que está colocada una lente plano-cóncava que se encarga de realizar el mito y de organizar para el deseo semejanzas con la realidad. Miramos a través de esa lente la inasible imagen de Mae West como una aparición sobrenatural, lo mismo que la consumación del amor de Tristán e Isolda en el drama de Wagner se da necesariamente como visión de un sueño, como interrupción momentánea del suspense de la alteridad.

### 3. *La música: «organismo parturiente»*

Al contrario de lo que ocurre en el circo, donde la poesía se genera a partir de la presencia física de lo extraordinario, en el drama wagneriano se trata más bien de ilusionar con lo extraordinario a partir de su ausencia física y mediante el vislumbre de su posibilidad como monumento virtual. El objetivo de superar la ópera moderna venía justificado para Wagner por el hecho de que de la suma de música y poesía dramática no resultaba una unidad artística. El problema estribaba en que en ese agregado de recursos el drama servía meramente de soporte a la música. En la introducción a *Ópera y drama* escribe, por ejemplo: «El error en el género artístico de la ópera consiste en haber convertido un medio de expresión —la música— en fin, y el fin de la expresión —el drama—

*en medio*»<sup>13</sup>. Wagner denuncia el decadentismo de la ópera con mil argumentos en aquel libro, pero no con afán de identificarla meramente con la corrupción del gusto, sino para señalar y vencer sus errores. Y la principal objeción que hace Wagner es que el drama, que debe constituir el objeto de la ópera, tan sólo actúa como pretexto para la música vocal en la ópera. La alternativa estriba en la obra de arte unificada, que tendrá como fin la representación dramática. No se trata de un problema de prioridades, sino del primado de la integridad de la obra, que es la que da realidad a una mayestática ausencia.

El diagnóstico de *Ópera y drama*, que no está exento de coloraciones de fanatismo, apunta, en cualquier caso, hacia una nueva integración de música y drama. El acontecimiento dramático debe *resultar* de la música, debe ser expresado a partir de la música. Esto se traduce posteriormente en las puestas en escena en las que la acción dramática se presenta idealmente como visualización de la música. La desmaterialización del conjunto –y concretamente en la simulación de lo fabuloso en la escena– es parte de los requisitos que permiten la convergencia de música y acción. Esta aparece como una exteriorización y encarnación visible, pero necesariamente espectral, de la música, como nutriente de la imaginación que se concreta al filo de la composición musical. Si aceptamos la definición que hace Wagner de la música como «organismo parturiente», lo que la música alumbró es esa acción mítica que acontece como nueva realidad y como espectro. En el texto de 1872 *Sobre el término «drama musical»*, Wagner propuso una nueva acepción para este espectáculo: «Acciones de la música hechas visibles» («*ersichtlich gewordene Taten der Musik*»). El sentido último que confirió a la puesta en escena de la acción musical no era otro que la cristalización efectiva del sueño inducido por el proceso sonoro en forma de imagen de lo inaprehensible.

Se trata, en cierto modo, de una ligera inversión de otra forma de obra de arte total que se cultivó en el Romanticismo. Me refiero a ejemplos como la serie de cuatro transparencias con temas relacionados con la música que pintó Caspar David Friedrich en los años 30. Son obras que se han perdido, aunque se conservan dos de los dibujos preparatorios. En las instrucciones que dio este pintor para su exposición decía que habían de ser colocadas en una sala oscura e iluminarse a trasluz sucesivamente cada una de las imágenes, acompañándolas de una

<sup>13</sup> E.C., p. 139.

música que «podría elevarse desde lo lejano»<sup>14</sup> en armonía con los motivos representados. Friedrich describió someramente el acompañamiento musical en el que pensaba, y habló de que debían sucederse una interpretación de guitarra, una de arpa, una de armónica de cristal y una «música que se sienta lejana, embriagadora». Esta placentera fantasmagoría se presenta como espacio de integración de pintura y música, en la que, de alguna manera, es la melodía el comentario de la imagen, a diferencia de lo que ocurre en el drama wagneriano, pero, al igual que en éste, la propuesta consiste en una fusión completa de los medios de expresión que convergen en un ensayo de lo fabuloso. Si estableciéramos la comparación utilizando términos de química, diríamos que, mientras que en las transparencias de Friedrich se busca la sublimación de los componentes sólidos de la pintura, la escena de Wagner ensaya el precipitado visual de un elemento estético en estado gaseoso. En uno u otro sentido, el espectáculo se propone fulminar la inmanencia de la naturaleza tratada.

Entre los pintores de la vanguardia que actualizaron tesis de la estética romántica destaca a ciencia cierta Wassily Kandinsky, quien seguro que no conoció la obra mencionada de Caspar David Friedrich, pero que fue un wagneriano confeso. Se hace interesante recordar el artículo que publicó en 1912 en el almanaque *Der blaue Reiter* como introducción a su composición escénica *Sonoridad amarilla (Der gelbe Klang)*. En ese artículo, que constituye una llamada a la integración de los medios artísticos, aparece en un lugar central el juicio de Wagner sobre la ópera.

«La ópera es un drama al que se añade música como elemento principal, con lo que sufren fuertemente el refinamiento y la profundización de la parte dramática. Ambas partes están completamente unidas exteriormente entre ellas. Es decir, o la música ilustra el acontecimiento dramático, o el acontecimiento dramático se toma como ayuda para la explicación de la música. Este punto débil fue observado por Wagner, que buscó remediarlo con distintos medios. El pensamiento principal era unir orgánicamente las partes aisladas y crear de esta manera una obra monumental»<sup>15</sup>.

El desafío de la obra de arte total aparece en Kandinsky nuevamente como una necesidad de la creación. Dice el pintor que «en la última

<sup>14</sup> Sigrid Hinz (ed.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Munich, Rogner & Bernhad, 1968, p. 70.

<sup>15</sup> *El jinete azul*, ed. de K. Lankheit, Barcelona, Paidós, 1989, p. 182.

*razón interna*» los diversos medios de expresión artística «son idénticos: la meta final anula las diferencias y descubre la identidad interior»<sup>16</sup>. La antroposofía enseñó a Kandinsky que el arte tiene por objeto la producción de «finas vibraciones» en el espíritu humano, que actúan diversamente, según el medio de expresión, pero que son idénticas y se refuerzan entre sí en el efecto final sobre el receptor. Esto es, que forma, color, sonido y palabra comparten una misma meta y pueden reforzarse entre sí. Lo que persigue ese rendimiento superlativo de lo artístico es, según Kandinsky, la revelación espiritual. Se suma a Wagner en la caracterización ideal de la obra como organismo en el que convergen hacia un mismo fin los diferentes medios expresivos de los lenguajes artísticos, que se mezclan como entidades equivalentes. Lo que rechaza Kandinsky de la resolución wagneriana del Gesamtkunstwerk es la presencia del tema en la obra, el sobrepeso que cobra el desarrollo de un «suceso exterior». El radical antimaterialismo de Kandinsky le llevaba a exigir una abstracción totalmente desposeída de referencias narrativas, de la representación imitativa de un acontecimiento externo a la obra misma. La manifestación artística del «elemento cósmico», que constituye su primado, se fundamenta exclusivamente en lo que se crea desde la abstracción con los recursos expresivos empleados. Los estímulos estéticos se refuerzan para ese objeto en la obra de arte total. Kandinsky presenta, en cierto modo, su «composición escénica» *Sonoridad amarilla* —una coreografía de colores, luz, música, voz y movimiento—, como un drama musical sin tema, como un wagner liberado de monumentalidad y de toda intención narrativa.

Mucho más que tentativas de «composiciones escénicas», del tipo de experimento *Sonoridad amarilla*, encontramos en la obra de Kandinsky el cultivo de una pintura que busca una afinidad de concepto con la música y con la disposición misma a la creatividad. Los cuadros que titula «improvisaciones», «composiciones» e «impresiones» son imágenes abstractas en las que se encarnan para la visión vivencias del sentimiento o contenidos de la conciencia del tipo, entre otros, de los que genera en el sujeto la experiencia de la música. Con formas y colores se hacen visibles sensaciones no ópticas. Esta forma de hacer pertenece genéricamente a la aventura de la abstracción de las primeras vanguardias. Lo que llama la atención es en qué medida se hace deudor de las grandilocuencias de la ópera wagneriana un principio rector de la pin-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 178.

tura abstracta que abole toda relación con la exposición de argumentos literarios y que rehúye los materiales mitológicos.

Sin embargo, el «acontecimiento externo» del que habla Kandinsky no puede decirse que sea el elemento generador del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Antes al contrario, ocurre que la poesía y las artes plásticas aparecen en el drama de Wagner con su enorme carga temática como proyecciones de la elocución musical, con las que se concreta espectralmente para los otros sentidos una fuerza morfogenética que corresponde a la melodía. Las palabras que se pronuncian en la escena y la maquinaria de imágenes con las que se concreta la acción hacen las veces de figuraciones espectrales de la exaltación musical. Dice el biógrafo de Wagner Ernest Newman que «siempre la orquesta lleva el mayor peso expresivo en sus obras maduras. Su ideal es una corriente de melodía infinita en la orquesta, a cuyos estados de ánimo las palabras le brindan una definición que la música no puede conseguir sola»<sup>17</sup>. Y lo mismo ha de decirse de la concepción visual del drama: que objetiva la música de la que deriva, que la encarna en un mundo ciertamente visible, pero que no existe para la imaginación sin la intervención de la música. La pintura tonal de Wagner carece de todo rasgo realista, baña la escena de una vida que encuentra sus equivalentes visibles en la tauromurgia épica. El equivalente pictórico que la emoción musical encuentra en el escenario concreta un «acontecimiento externo», pero no lo liga a la existencia efectiva, porque el naturalismo es ajeno al instinto pictórico de esa melodía. Lo que es desmaterialización en la pintura de Kandinsky es, por así decir, fenomenología del mito en Wagner, «sacerdote» –según escribió Paul Verlaine– «del muy santo Tesoro esencial». Es común a ambos la intención de sugestionar con una realidad que se materializa desde lo inmaterial y que se autoatribuye valores absolutos.

La confluencia de estímulos de toda clase que inundan las diversas facultades de quienes asisten al *Gesamtkunstwerk* posibilita la suplantación completa de la realidad por una segunda naturaleza que da cumplimiento, según Wagner, a la verdad. Sólo en la inexorabilidad estética del *Gesamtkunstwerk* se realiza la poesía por la que trabaja el músico. «Si los hombres van a cantar –dice este compositor– precisan de palabras. Sin embargo, ¿quién es capaz de expresar con éstas la poesía que deberían formar los cimientos de la unión de todos los elementos? Por

<sup>17</sup> Wagner. *El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, p. 188.

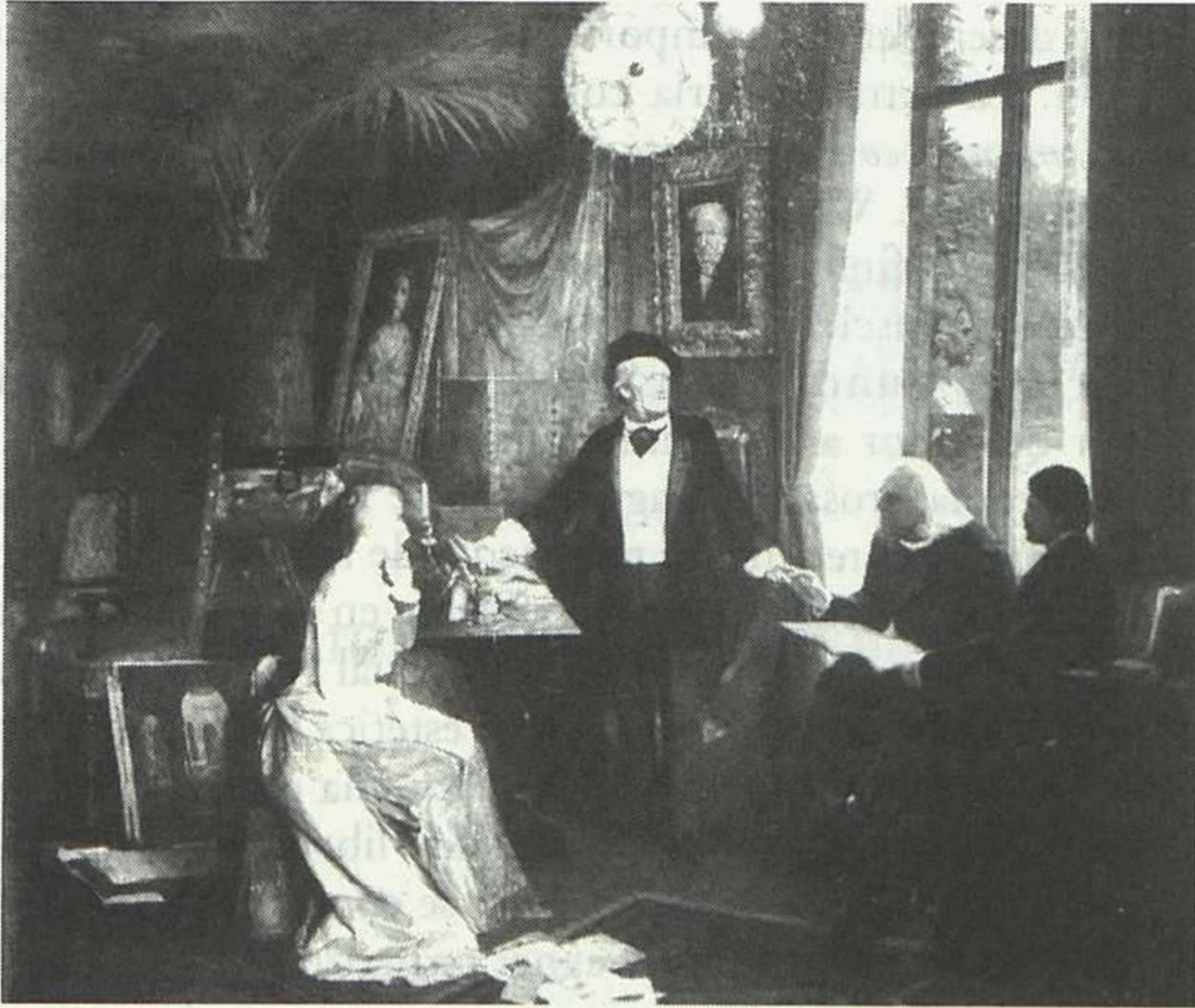
fuerza, el poema tendrá que ser algo inferior, pues las palabras son un organismo demasiado débil para tal labor»<sup>18</sup>.

El organismo superior, ese *Gesamtkunstwerk* musical que se concreta en acontecimientos y se define en palabras, es una máquina mitogenética, en la que cobra vida sensible la asombrosa naturaleza en la que se suspende la esfera de la realidad. Esta concepción se corresponde con bastante aproximación con la idea de arte total que ocupó en 1900 a Peter Behrens, cuando proyectó un teatro en lo alto de la *Künstlerkolonie* de Darmstadt. Escribió entonces sobre el teatro como «símbolo artístico máximo» en los siguientes términos: «Habíamos diseñado todo en nuestro entorno habitual de modo que estuviera en relación con nuestra vida diaria, con la lógica de nuestros pensamientos, con nuestra sensibilidad práctica, y ahora nos llena aquí arriba la impresión de un fin más elevado, de un fin de nuestra sensibilidad espiritual traducido sólo en lo sensible, la satisfacción de nuestra suprasensibilidad. La audacia dominando a las formas, el acorde de los colores, perfumes para la celebración, el bramido del órgano, violines jubilosos, la conciencia de triunfo de las trompetas: todo abre nuestro alma a una segunda vida, a una vida eterna».

La hipérbole de lo artístico da plena satisfacción a lo sobrenatural, como en las misas de la Contrarreforma. «La obra de arte es la religión representada en vivo», dijo Wagner. Y, en efecto, la égida moderna del *Gesamtkunstwerk*, ha considerado la religión del arte como una necesidad de la civilización. La alucinación es el estado que se reserva a la expresión sublimada de los sentimientos y el referente de la propia naturaleza queda suplantado por la sugestión de una naturaleza objeto de deseo, por el estímulo del deseo de alteridad.

El cuadro *Richard Wagner en su residencia de Bayreuth* (R.-W. Museum, Tribschen, Lucerna), obra de Wilhelm Beckmann, presenta al compositor a sus setenta años al lado de su escritorio, rodeado de su gente más cercana (Cosima Wagner, Franz List, el crítico Hans von Wolzogen) y con objetos tan representativos como el busto de Luis II de Baviera que se ve detrás de la ventana o el cuadro de Paul von Jourowsky con el Templo del Grial, que sirvió de modelo para el decorado de Parsifal en el estreno (1882). Detrás de Wagner cuelga un retrato de Schopenhauer, que parece mirar la escena como un intruso. Según cuenta el mismo Wagner en su autobiografía, la filosofía de

<sup>18</sup> *Ibid* [G.S., I, p. 111.]



Wilhelm Beckmann: *Richard Wagner en su residencia de Bayreuth*. Óleo, 1882. Lucerna, Richard Wagner Museum.



Joan Brossa: *Richard Wagner*. Serigrafía, 1982.

Schopenhauer desempeñó un importante papel para él, sobre todo a partir de 1854. La extraordinaria consideración de la que gozaba la música en *El mundo como voluntad y representación* daba pie, desde luego, a esa recepción. Wagner se reconoció en la parte estética de su pensamiento, en la definición de la música como «idea del mundo» y como «ejercicio inconsciente de metafísica», y acabó aparentemente suscribiendo el conjunto de sus escritos, aunque nada había en Schopenhauer del amor a la monumentalidad que tanto cultivaba al músico. En la propia prosa de Wagner aparece la llamada a la suspensión de la voluntad, a la redención por medio de la renuncia a la individuación y al mundo «como se hace reconocible en lo histórico». La suspensión de los límites de la voluntad individual fue considerada por Wagner el primer objetivo de la experiencia estética bajo el efecto totalizador de la segunda naturaleza creada por el drama musical. El rapto de la voluntad a la esfera soberana de lo artístico liberaba al individuo de su aislamiento trágico. El *Gesamtkunstwerk* se constituía en el principal rito de «la religión del futuro» que Wagner profetizó.

Wilhelm Beckmann también pintó en ese retrato de grupo otros objetos queridos del compositor. Destaca una sombrilla con decoraciones chinescas, que representa justo en la zona central superior del cuadro, en el mismo eje en el que está retratado Wagner. Como la sombrilla queda abierta hacia nosotros, forma un disco que nos hace recordar la presencia del círculo y de la esfera como signos de totalidad, del tipo del detalle central del cuadro de Delacroix que veíamos y de aquellas placas redondas para linterna mágica que salieron a colación. Un quitasol de gusto afectado se coloca aquí como sucedáneo de un místico rosetón para significar la universalidad y la capacidad del simulacro para evocarla. La glorificación de lo superfluo queda representada de esa manera. No es sino el alucinamiento del espectador de cosmoramas la materia prima secular de la experiencia de universalidad con la que trabajaban las «acciones de la música hechas visibles» en la escena del mayor maestro de la cultura del espectáculo. Una serigrafía realizada por Joan Brossa en 1982 representa un perfil de Wagner en negro como proyección de una sombra chinesca. Las manos de Brossa se las apañan sabiamente para dar la forma a esa sombra que retrata al autor de *Parsifal*.