



La obra de arte total: la reinención del mito (Wagner y Nietzsche)

RAFAEL ARGULLOL

Transcripción de la conferencia dictada el 22 de marzo de
2006 en la Residencia de Estudiantes dentro del ciclo

*Música y mito.**

Carlos García Gual me propuso que les hablara en esta conferencia de una de las relaciones más fascinantes y complejas de la historia reciente: la que Richard Wagner y Friedrich Nietzsche establecieron en el último tercio del siglo XIX. Es conocida la existencia de un vínculo intelectual, estético y, ante todo, espiritual entre el filósofo y el compositor, pero poca gente sabe por qué ese vínculo se rompió precisamente en el momento en que Wagner estrenaba su tetralogía *El anillo del nibelungo* en el teatro de Bayreuth y llevaba a cabo su gran sueño de haber hecho renacer el mito moderno.

En 1874, cuando era un joven profesor de veintiséis años, Nietzsche publicó un libro que había sido su tesis doctoral y que resultó sorprendente no sólo por su forma, sino por la dificultad que suponía encajarlo en la clasificación de géneros académicos. La aparición de *El nacimiento de la tragedia* –que se convertiría en uno de los libros más célebres del mundo moderno– produjo una inmediata reacción de escándalo, y la obra fue considerada, sobre todo en los medios académicos, como una provocación y, en muchos casos, ni siquiera fue considerada. Nietzsche era filólogo y se esperaba que publicase

* La transcripción se ha realizado respetando lo más fielmente posible la palabra del autor, pero sin incluir repeticiones, interjecciones u otros «ruidos» propios del lenguaje hablado.



un libro propio de un filólogo clásico a la usanza, por lo que *El nacimiento de la tragedia* fue una obra que tanto los estudiosos de su ramo como los filósofos de la época no comprendieron. Él era un joven pensador de la periferia del ámbito lingüístico alemán y, por tanto, fue prácticamente ignorado, por lo que esa obra estaba destinada a permanecer en la oscuridad. Sin embargo, es la piedra angular en la que se basa toda su construcción intelectual, y acabó convirtiéndose en uno de los libros de referencia del siglo XX. La publicación de *El nacimiento de la tragedia*, en el que Nietzsche tenía puestas muchísimas esperanzas, le llevó al ostracismo académico: dejó la Universidad de Basilea un año después, alegando problemas de salud, para convertirse en lo que siempre fue, un pensador y escritor itinerante que se movió por un pequeño triángulo del sur de Alemania, Suiza, la Costa Azul y el norte de Italia hasta su muerte, o mejor dicho, hasta su locura -Nietzsche murió en 1900, pero su locura comenzó en 1890, cuando se encontraba en Turín-. Fue de pequeña pensión en pequeña pensión y abandonó por completo los círculos más seguros de la vida académica. El libro nace de la pasión intelectual de Nietzsche, del gran referente visual de su construcción intelectual, Grecia, y de la indagación sobre el origen, desarrollo y culminación de la tragedia clásica, pero también nace de la amistad establecida dos o tres años antes con un hombre que, aunque se encontraba en unas circunstancias difíciles, estaba destinado a ser uno de los grandes forjadores artísticos de finales del siglo XIX: Richard Wagner.

Wagner vivía en Tribschen, un pueblo suizo que se encuentra a treinta o cuarenta kilómetros de Basilea. Entre 1871 y 1874 escribió algunas de sus



grandes obras (*Tannhäuser, Lohengrin...*), sin embargo, poco después atravesó una crisis musical y estética con su propia concepción del arte, además, participó en movimientos políticos y estéticos que le llevaron a ser expulsado de los círculos centrales de la cultura alemana e incluso a la marginación. El Wagner de la época que transcurre entre las primeras obras y su gran tetralogía final es también un hombre que se dedica al trabajo ensayístico y a realizar una reflexión profunda sobre la música y la relación entre ésta y la pintura. Wagner encuentra en el joven profesor Nietzsche a alguien que complementa idealmente su lucha por construir lo que considera un arte nuevo: una música nueva basada en presupuestos totalmente revolucionarios en relación al escenario musical europeo de la época y a la tradición musical. Wagner intuye en el joven filósofo una brillantísima capacidad de reflexión y, sobre todo, la capacidad de construcción de un pensamiento artístico ya que, por encima de todo, se trata de un artista del pensamiento.

La relación que se establece entre ambos es asimétrica, puesto que Wagner tiende a vampirizar a Nietzsche y éste tiende a ser vampirizado. Como es comprensible, la fascinación del joven filósofo por el hombre veinticinco o treinta años mayor que era Wagner, incluso aunque estuviese atravesando una etapa de crisis, fue extraordinaria. Las cartas de Nietzsche y los comentarios que escribe en esa época dan fe de esa seducción prácticamente sin límites que marcaría toda su vida, incluso la época final en la que se alejó tan dolorosa y violentamente de Wagner. Durante sus diez últimos años de vida, Nietzsche sufría delirios en los que seguía dialogando con Wagner, que había fallecido años atrás.



El nacimiento de la tragedia es un libro heterodoxo que afronta distintos territorios con una brillantísima prosa en alemán –después de Goethe y de Heine, considero a Nietzsche el mejor prosista en lengua alemana del siglo XIX–. La estructura del libro responde a la doble pasión que en esos momentos conmociona a su autor: el reencuentro con lo griego y la fascinación por Wagner. Las dos engarzan perfectamente con el tema de esta conferencia ya que, por una parte Nietzsche se apasiona por lo griego a través del mito y, por otra, está convencido de que el renacimiento del arte, del mito y de la civilización se producirá únicamente a través de la música. Estos dos elementos –renacimiento de Grecia a través del mito y de la música– confluyen en la biografía de Nietzsche en esos años y en ese libro. *El nacimiento de la tragedia* se compone de tres despliegues totalmente intencionados en los que no es el filólogo ni el arqueólogo el que busca una genealogía del pasado, sino que es alguien que está indagando en el pasado, polinizando en el presente y proponiendo para el porvenir.

En la primera parte de la obra se produce, pues, una indagación en el origen de la tragedia ática, en la que Nietzsche establece una doble categoría consecuencia de la fusión de los cauces que conformaban el alma griega: el cauce dionisiaco, en el que se expresaba lo nocturno, lo instintivo, lo informe, lo que llevaba creativa en cierto modo el signo de una razón caótica y anárquica, pero muy creativa; y el cauce de lo apolíneo, lo armónico, lo equilibrado, lo solar... Nietzsche proponía al público, usando un lenguaje muy metafórico y literariamente brillante, que se llegaría a la tragedia, cima absoluta del espíritu humano, a través de la fusión de esos



dos cauces. La tragedia, por tanto, tendría algo de musical-nocturno-instintivo-sexual en lo dionisiaco y algo de escultórico-racional-solar en lo apolíneo. Aunque Nietzsche presenta esta idea de una manera muy provocadora, no era para nada algo nuevo. El propio Aristóteles en su *Poética* se preguntaba por el nacimiento y el declive de la tragedia y ya había apuntado que, a pesar de su sofisticación, tenía su origen en los ritos dionisiacos. En ese sentido, la tragedia griega sería el fruto del acoplamiento de una tradición no griega, la dionisiaca -Dionisos era un dios extra olímpico-, y de la religión homérico-olímpica procedente del genuino mito griego. El nacimiento y el declive de la tragedia, cuyo ciclo expansivo duró entre sesenta y ochenta años, resultaba ya enigmático en la época de Platón y Aristóteles.

Este tema fue tratado a lo largo de los siglos y, de hecho, el nacimiento de la ópera está muy relacionado con el primer gran intento del resurgimiento de la tragedia. Con su ópera *Orfeo*, Claudio Monteverdi estaba convencido de proceder a un renacimiento de la tragedia, y así, entre él y el siglo XIX - casi me atrevería a decir el XX-, la cultura europea apostó cíclicamente por su resurgimiento, especialmente en el siglo XIX ya que, anteriormente, sólo se conocían ciertas historias, mitos y personajes de las tragedias griegas, y no se pudieron leer en su pureza filológica inicial. También hasta entonces lo grecorromano prácticamente va unido y, por ejemplo, a finales del siglo XVI - principios del XVII, Montaigne citaba conjuntamente a griegos y latinos, mientras que a finales del siglo XVIII - principios del XIX el referente se vuelve genuinamente griego, y Homero y la tragedia son considerados la máxima expresión cultural de la humanidad. En su libro,



Nietzsche reflejó ese contexto cultural con una fuerza y un ánimo de polémica sobre el presente y de proyección hacia el futuro realmente nuevo.

Nietzsche dedica la segunda parte del libro a explicar el declive de la tragedia, y lo hace esgrimiendo algunos de los argumentos más polémicos y discutibles. Así, sostiene que el tercero de los trágicos, Eurípides, por su psicologismo, habría sido uno de los primeros asesinos de la tragedia, al que seguiría Sócrates con su racionalismo. Dicho rápidamente, esa gran construcción mítica en la que el hombre se había dicho la verdad a sí mismo y había sobrevivido a ello, entró en decadencia por culpa del psicologismo, es decir, por la sustitución del espejo de los mitos por el yo en el escenario; y por culpa del racionalismo, que debilitó la fuerza primigenia de los mitos iniciales griegos. Esta teoría fue muy polémica a la vez que interesante porque, de forma intuitiva, Nietzsche dio en el corazón de lo que, también en mi opinión, ha sido una de las cuestiones más discutibles de la cultura moderna: su exceso de psicologismo y sentimentalismo.

La tercera parte del libro resulta sorprendente incluso para un lector de la época, ya que dedica los últimos cinco capítulos a poner esa argumentación al servicio de un hombre: Richard Wagner. Así, Nietzsche, que ha expuesto su pesimismo respecto a la grandeza de la tragedia en los capítulos anteriores, ofrece en un gran punto de inflexión, la posibilidad de una renovación, de un renacimiento –por eso el libro se hubiera podido llamar



El renacimiento de la tragedia– y afirma que dentro de la cultura alemana se está produciendo el renacimiento de la tragedia a través de una línea que pasa claramente por la música, concretamente por las creaciones de Bach, Mozart, Beethoven y Wagner. Para Nietzsche, la música recuperaría el espíritu revolucionario de la tragedia y volvería a unificar lo que es esencial desde el punto de vista de un arte capaz de reflejar la verdad del hombre y de no permitir que se hunda en esa verdad. Ese arte implica la unión de la música y la poesía, como si recurriésemos de nuevo al ciclo de Orfeo y a Orfeo mismo, que fue el primer poeta y fue el primer músico, indistintamente. Nietzsche opina que se está produciendo la vanguardia del proceso de renovación cultural, artística y, en definitiva, renovación de la humanidad. Es decir, según él, la decadencia de la civilización sería reversible en la medida que fuese posible construir un nuevo arte total, globalizador, lo que los alemanes llevaban algunos años llamando *Gesamtkunstwerk*: obra de arte total u obra de arte integral.

Wagner se sintió infinitamente halagado por la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, ya que en él veía la justificación filosófica de su propio proyecto. En esos momentos –y esto daría paso al segundo capítulo de nuestra historia– se encuentra en esa especie de exilio suizo, trabajando en lo que considera la obra de su vida –la tetralogía–, y por tanto, en la aplicación práctica de toda la teoría del drama musical. Así, Wagner le escribe a Nietzsche una larga carta de agradecimiento en la que habla maravillas del libro, y es una de las pocas personas que lo hacen en ese momento.



Si retrocedemos veinte años, sin embargo, nos encontramos con un momento, aunque no fundamentalmente musical, muy importante de la vida de Wagner. Hasta entonces ha luchado para encontrar una nueva forma para la música y la ópera debido a su descontento con la lírica italiana, a la que critica de manera muy dura, y siempre con el horizonte del renacimiento de la tragedia, que emprenderá más tarde en la tetralogía. En los años posteriores a 1848, cuando Wagner se vio implicado en las corrientes revolucionarias europeas de la época –fue acusado de subversivo– escribe tres libros que son tan importantes para entender la evolución de su propia construcción estética, como para entender la seducción por Nietzsche y *El nacimiento de la tragedia: Arte y revolución, El arte del futuro y, Ópera y drama*. En éste último confronta el modelo operístico anterior con su propia propuesta musical, o mejor dicho, artística, porque no se consideraba un músico, sino un artista. Afronta por primera vez esa confrontación y la posibilidad del retorno de una expresión cultural de la fuerza y altura de la tragedia para un público moderno, y la fórmula de esa expresión no es otra que la *Gesamtkunstwerk*.

La fórmula de la obra de arte total o integral no es invención de Wagner, ni de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, sino que proviene de una dura lucha dentro de la cultura alemana, casi diría de la cultura europea, desde el Renacimiento. Leonardo da Vinci planteó el tema de la obra de arte total en el *Tratado de pintura*, y en los sonetos del viejo Miguel Ángel el tema fue abordado desde el punto de vista de la escultura. Es decir, desde entonces la cultura europea ha planteado la idealidad de conseguir un arte de las artes que integre lo visual pictórico o plástico, la palabra, la música... Y el



referente para todos ellos ha sido la tragedia. Los alemanes toman la iniciativa en el ambiente propicio de la segunda mitad del siglo XVIII, después de la Ilustración y del clasicismo de Winckleman. Hay apuntes favorables a una idea de *Gesamtkunstwerk* como reintegración del mundo de la tragedia y del mito en el mundo moderno, o como la creación de un mito y de una tragedia modernas, en Lessing, en Herbert y, sobre todo, en Goethe. De hecho, podríamos interpretar bajo la idea de la *Gesamtkunstwerk* toda la aventura de la segunda parte de *Fausto*, que puede ser leída de manera musical –hay interludios, sinfonías..., y así lo propuso el propio Goethe–, de manera pictórica o, desde el siglo XX, incluso cinematográfica. Esta segunda parte propone la integralidad del arte del futuro, en ese caso dirigido por la poesía, con la ambición de nuevo de comprobar si el hombre moderno es capaz de confrontarse con un universo mítico y no solamente con un universo de racionalización. Goethe era un hombre muy partidario del *logos*, de la razón, de la Ilustración, pero no por eso dejaba de darse cuenta de que lo ilustrado necesita su contrapunto. Así, el segundo Fausto en realidad es un hombre mucho más sensato y razonable que el primero, pero intenta abrir ese horizonte mítico-racional en el que el hombre no esté mutilado por un lado o por el otro.

Wagner afronta el tema decantándolo hacia su propio proyecto, como se puede observar en *Ópera y drama*, donde recoge estos escauceos y tentativas y los plantea como una guerra a muerte con la ópera italiana porque, en su opinión, este género, si bien tuvo sus buenos momentos con Monteverdi, se ha ido desviando cada vez más de sus propósitos iniciales y se ha convertido en un simulacro. No es una obra de arte total, es una obra



compuesta de herencias de distintas artes en la que no existe esa unidad interna e íntima que requiere la obra de arte total. Él propone una alternativa que continúa con la tradición procedente de Lessing, Schiller y sobre todo de Goethe, ya que ve claramente que la alternativa se basa en la unidad música-poesía (sonido-palabra), la unidad órfica para el mundo moderno que hay que construir y que se conforma en el drama musical, heredero de la tragedia griega para el mundo moderno.

A Wagner no le preocupa cómo se produce la obra de arte total, sino dónde se produce esa conjunción entre poesía y música. Su conclusión es que la conjunción entre música y poesía sólo puede producirse en el territorio del mito, por tanto, nosotros, hombres modernos que a partir de los progresivos empobrecimientos del psicologismo, del subjetivismo, del racionalismo, de la mutilación espiritual, etc., vivimos sin la posibilidad del mito, es imposible que logremos crear un arte futuro, un arte nuevo; como máximo estamos proponiendo simulacros. Ahí es donde se puede seguir muy bien el hilo de la construcción wagneriana, cuando afirma que necesitamos un nuevo mito. Y en el origen del mito es donde, desde mi punto de vista, establece el gran equívoco, la gran contradicción de la propia construcción wagneriana. La acepción de mito en el sentido griego del término que pudieran recibir Esquilo o Sófocles es la del mito como relato ancestral de una civilización moldeado a través de los siglos. Estos autores parten de los mitos homéricos o parahoméricos y los transforman en los argumentos de sus tragedias. Sin embargo, Wagner realizó una operación de reconstrucción a través de los restos de leyendas y los mitos nórdicos, germánicos, escandinavos, etc. El *tempus* mental o espiritual de



esos dos escenarios es completamente distinto. A Esquilo y a Sófocles les viene dado, diríamos, naturalmente, sin embargo en Wagner se trata de una operación de un intelectual, de un artista –naturalmente legítima como obra de arte–. Por tanto, no es comparable la idea de mito que se observa en Esquilo y Sófocles con el mito que Wagner incorpora a su drama musical desde la ordenación del puzzle de fragmentos de leyendas escandinavas, germánicas, célticas y nórdicas. Sea como fuere, es así como él cree que debe ser el *background*, el territorio en el cual va a nacer la nueva unidad entre palabra y música. Wagner es el poeta de sí mismo, no cuenta con un libretista en sus óperas, sino que él es el músico y el poeta, especialmente cuando se aventura a través de la tetralogía a la construcción definitiva de lo que considera el drama musical. En 1850-51 sienta las bases teóricas de su propio proyecto, basadas en algo que estaba vivo en el ambiente de la cultura de su época. Veinte años después, Nietzsche, que ha sido influido por los textos de Wagner, publica un libro infinitivamente más brillante desde el punto de vista literario y teórico, en el cual se encuentra la gran justificación de ese mecanismo.

Entramos pues en el tercer y último capítulo de esta historia. Si tuviéramos más tiempo podríamos profundizar en otros elementos importantes como la relación delirante que establece Wagner con el rey Ludwig de Baviera, el cual, dada su hipersensibilidad que rayaba la locura, le proporciona la cobertura económica e infraestructural –de la misma manera que Nietzsche le proporcionaba la intelectual, espiritual y filosófica– que tanto escándalo va a causar en su propia corte y en Múnich, especialmente cuando financia la construcción del teatro de Bayreuth para satisfacer los caprichos del



compositor. En esta tercera época, en torno a 1874-75, Nietzsche se irá separando lentamente de Wagner. De hecho, cuando es invitado a la inauguración del teatro de Bayreuth con *El oro del Rin*, el filósofo se queda escandalizado y decepcionado por el espectáculo que observa y comienza a arrepentirse de la propuesta que ha hecho en *El nacimiento de la tragedia*. Lo que había concebido como el retorno de Esquilo resulta ser una extraordinaria maquinaria de entretenimiento de la burguesía alemana. No volverá nunca más a Bayreuth ni reestablecerá su debilitado vínculo con Wagner.

Diez años después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche escribió un texto literariamente estupendo, *Ensayo de autocrítica al Nacimiento de la tragedia*, donde explica cómo se equivocó al creer que Wagner era el mesías. Esta obra ha de ser leída con calma para poder apreciar la existencia de una pasión soterrada por Wagner; el seducido no puede deshacerse del seductor a pesar de que, en aquel momento, está abominando de él. En esa época se encuentra en una situación de itinerario continuo y recibe prácticamente al mismo tiempo la noticia del estreno de *Parsifal*, la última obra de Wagner, y la muerte de éste. En una carta tremenda escrita durante esta época afirma que «en aquel momento se cruzaron las espadas». Por una parte critica *Parsifal* porque constituye la prueba de que Wagner se ha olvidado del gran mito y se ha puesto a los pies del cristianismo, pero, por otra, la noticia de la muerte hizo que se produjese un cruce de espadas en el que saltó la chispa más importante de su vida.



En el último periodo de su vida, Nietzsche publica dos textos críticos contra Wagner, *Nietzsche contra Wagner* y *El caso Wagner*, en los que llega a tachar al compositor de «antiEsquilo» y a Bayreuth de «antiAtenas» o «antiteatro de Dionisos de Atenas», y a afirmar que Wagner ha traicionado sus propios presupuestos. Finalmente, el propio Nietzsche abandona la idea de la construcción de ese nuevo arte que redimirá a la humanidad, y cambia completamente su punto de vista sobre la función privilegiada del arte que será básico para el hombre, pero no porque transmita una nueva verdad, sino porque todas las otras actividades del hombre son mentiras y no lo saben, mientras que el arte es mentira y sí lo sabe. Evidentemente, esa relación mítica entre Nietzsche y Wagner basada en el intento por recuperar la tragedia griega y la fuerza del mito va a acabar también de manera mítica. Nietzsche pasa los últimos diez años de su vida sumido en un ostracismo mental absoluto, pero en los carnés de esa época sigue apareciendo Wagner, junto a Dionisos y a Cosima, la mujer de Wagner, a la que Nietzsche presenta como su Ariadna. Curiosamente, la influencia de Nietzsche llegó mucho antes al ámbito artístico que a los ámbitos filosófico y académico, aunque él no llegó a ser consciente de su importancia debido al exilio mental que experimentó al final de su vida. Así, en esos últimos diez años hubo ya determinados círculos que empezaron a asumir la importancia extraordinaria del pensamiento del filósofo, por ejemplo, los círculos artísticos expresionistas –en Berlín hay un retrato de Edvard Munch de Nietzsche.

Por tanto, esa historia de amistad, de pasión, de seducción que implica al mito y a la música, también implica la búsqueda de un nuevo arte que, de



alguna manera, conmocionará todo el siglo XX, al menos toda su primera mitad. Entretanto, el wagnerianismo se convierte en un fenómeno progresivamente inquietante, aunque soy de los que creen que hay que distinguir entre Wagner y el wagnerianismo inmediatamente posterior a su muerte y lo que sucede en los años treinta, cuando tanto el nombre de Wagner como el de Nietzsche son manipulados.