



**Contra  
Wagner**



**N**o me gusta del todo Wagner. Su música, por momentos, me estremece. Pero se trata de una impresión conflictiva. Acaso porque la confabulación entre los sonidos y él definen uno de los momentos más polémicos de la historia de la música. Aquel en el que ideología y arte se abrazan para señalar ciertos rumbos de espanto. Con él los terrenos de la apreciación musical se tornan movedizos. Por un lado, surge el hombre, que es detestable. Y, por el otro, el artista, sin duda genial. Cuando escucho sus óperas, largas e impresionantes, excesivas y agotadoras, opresivas y radiantes, siento algo parecido a lo que me sucede cuando leo a Céline. Oscilo entre la repulsión y la admiración. Pero Céline, ataviado como un *clochard*, y con visos de derrota en su refugio de Meudon, me despierta una especie de conmiseración fraternal. En cambio, el bien trajeado nacionalista alemán, el antisemita furibundo, el egocentrista monstruoso, aclamado por las primeras hordas cultas de la burguesía europea, me repele del todo.

Ahora bien, en su caso, como en el del escritor francés, es difícil separar ambas circunstancias. Manuel de Falla, que tenía un temperamento conciliador por naturaleza, aconseja valorar al artista sin pensar mucho en el hombre. Y su conclusión es que el músico, pese a lo que él mismo suponía, estuvo suspendido entre el acierto y el error. Para clarificar la glosa de Manuel de Falla, habría que recurrir al abrazo de poesía y música tan perseguido por los románticos. En Wagner, esta relación está supeditada a ciertos conceptos con los cuales se puede estar a favor o en contra actualmente. Para él debían fundirse ambas artes con sus representaciones dramáticas. Pero lo que termina sucediendo en sus óperas es que la música, y a pesar de que Wagner siempre la consideró como el arte supremo por excelencia, se constriñe al dramatismo del texto y este la paraliza y la vuelve tristemente subalterna. Los libretos de Wagner no pasan la prueba del tiempo. Su lectura resulta vapuleada por el

tedio. Al leerlos, he recordado las caricaturas que hizo Gustav Doré en las que los espectadores llegan entusiastas a los palcos para escuchar alguna ópera del alemán y luego terminan desastrados, como flores estropeadas por un viento malsano. La poesía de Wagner, en realidad, es solemne hasta el marasmo. Alambicada y verbosa como tanta poesía que intoxicó su época. Un solo poema de Víctor Hugo, o de Nerval, o del mismo Baudelaire, que tanto lo elogió, vale más que todo ese acabose heroico-militar y esa pasión mítica-amorosa pergeñada por el compositor de Leipzig. “Mi natural es la exaltación”, decía Wagner para justificar sus entelequias artísticas. Schumann, que lo conoció cuando aún no era el músico que su país reclamaría después, lo situó con justicia: “Wagner posee un tremendo talento para el parloteo”.

Ese parloteo, acompañado de sus dramas medievales y sus escritos enraizados en un racismo injurioso, generó un movimiento que tuvo visos de admiración religiosa. Wagner y su arte del porvenir fueron vistos, sobre todo en sus últimos años, pasados los períodos de la hambruna y las deudas, de las infidelidades y las revoluciones, de la incompreensión del público y la persecución policiva, como una divisa a seguir por encima de todas las consignas que arrasaron el siglo XIX. Seguir a Wagner, para muchos, era estar con los tiempos modernos y con una especie de música utópica. Pero ya se sabe que las utopías artísticas, condimentadas con júbilos de nación, terminaron siendo una faz del horror. Incluso Nietzsche, tan

incrédulo de todo y tan visionario de las grandes pestes que se arrojarían sobre la posteridad, llegó a decir: “Al lado de Wagner se siente uno como cerca de lo divino”. Y es posible que así sea cuando se escuchan ciertos fragmentos de sus óperas. Por ejemplo, aquel denso y primitivo acorde en mi bemol mayor que precede la saga de los Nibelungos y del cual Thomas Mann dice que logra “establecer una identidad entre los elementos básicos de la Música y los del Universo”; o el coro sobrio y a la vez vasto de los peregrinos de *Tannhäuser*; o el preludio de la agonía amorosa, pero con resonancias cósmicas, que se refleja en *Tristán e Isolda*. Sí, Wagner toca en lo más hondo y llega con fuerza adonde otros compositores tal vez no llegan. Pero sucede que, estando a su lado, también se está como al borde de un albañal. Y quizás ese sea uno de los más singulares contornos que ofrecen su vida y su obra.

La admiración de Nietzsche, un poco feligrés por no decir fanática, terminó en un repudio extremo. “¿Es que Wagner es un ser humano?, se preguntaba. ¿No es más bien una enfermedad? Vuelve enfermo cuanto toca... ha hecho enfermar la música”. Y ciertamente la enfermó con su ideológico batiburrillo. Ya se sabe que el filósofo terminó confundiendo al compositor con un caballo y que aconsejó seguir los atributos de aquella calenturienta Carmen franco-española para no hacerles caso a las retóricas espiritualistas de *Parsifal*. Hay que mediterraneizar la música, proponía Nietzsche un poco en broma y un poco en serio, y no someterla a los efluvios de las leyendas del norte que son capaces de congelar cualquier sol. La verdad es que en el enamoramiento de estos dos alemanes se cayó en la hipérbole y el exceso, aunque también en un planteamiento atractivo de los problemas de la filosofía y la música. El oyente o el lector de hoy tienen entonces en donde ampararse según sus gustos e inquietudes. Para unos Wagner es el gran músico del siglo XIX por el modo en que impactó el arte y la política con su propuesta del drama musical. Para otros, es una pesadilla nacionalista aparatosamente celebrada. Un nacionalismo que era hijo, entre otras, de las ideas de Herder. Como este, Wagner creía que asuntos como lo bello, el bien y lo verdadero eran



Sí, Wagner toca en lo más hondo y llega con fuerza adonde otros compositores tal vez no llegan. Pero sucede que, estando a su lado, también se está como al borde de un albañal. Y quizás ese sea uno de los más singulares contornos que ofrecen su vida y su obra.

categorías que dependían exclusivamente de valores regionales. En este sentido, Wagner fue en contravía del cosmopolitismo como vía de acceso a la cultura universal que planteaba el Goethe de la madurez. Para el músico la cultura se reducía a los poderes magnánimos originales de la tierra germánica. Pero con ideas de este espesor, y la manera con que Wagner las defendió, el camino al totalitarismo estaba trazado con claridad sinistral. En realidad, yo no comprendo del todo qué es lo supremo que Nietzsche y todos los demás seguidores, desde Lizst y Von Bülow hasta Baudelaire, Thomas Mann y los compositores de la segunda escuela de Viena, escucharon en Wagner. Quizás era la época, pomposa, grandilocuente, guerrera hasta la rabia y la ridiculez, lo que estremeció sus juicios.

Mírense, verbigracia, las concepciones del amor wagneriano. Desde las que surcan sus primeras óperas tipo *Rienzi* y *El holandés errante*, pasando por el idilio de los enamorados del Medioevo, hasta la tetralogía del Rhin, todas ellas están impregnadas de algo que resulta marchito. En *Tannhäuser* al delicioso amor venusino lo vence el rancio amor mariano. En *Lohengrin* la mujer debe creer totalmente en su hombre porque él es un elegido. La última parte de *Sifgrido*, aquella declaración de amor entre Brunilda y el héroe respectivo, está sumergida en una cursilería afectiva atravesada, es cierto, por magníficos fulgores orquestales que son de inmediato asfixiados por esa poesía suya propia de la peor prosapia sentimental. La posición de la mujer, que Wagner idealizó, representa en sus dramas musicales la del sometimiento. Y lo que se refleja en estos libretos, y en varios de sus últimos ensayos sobre música y política, es la defensa de un supuesto bien que es el de un cristiano insoportablemente elitista. *El anillo de los Nibelungos*, desde los leit-motivos repetitivos hasta su escenografía pedante, está penetrado por la defensa mítica de un pueblo

y una raza considerados ejemplares. En fin, casi todos los héroes de Wagner están trajeados de un guerrerismo sombrío. Y en sus óperas, o al menos en aquellas que lo han vuelto célebre, Germania es una alta comarca que debe defenderse de toda suerte de extranjeros peligrosos.

Personajes así, con su poder ejercido por sus aduladores en las jerarquías del arte y la política, han despertado toda suerte de abominaciones. Uno de los más inteligentes no es el de Nietzsche, porque en verdad, como dice Roberto Calasso, este termina siendo un ataque que en el fondo ensalza. Es mejor, para tomar saludables distancias, acudir a las palabras de Stravinski. Uno de los pasajes más divertidos de *Crónicas de mi vida* es aquel en el que Stravinski cuenta su primer viaje a Bayreuth. Diaguilev lo ha invitado a escuchar *Parsifal*. Todos los hoteles están atestados de feligreses. Hay antisemitas, sacerdotes arios y darwinistas sociales por todas partes. Pero los dos rusos logran encontrar unas habitaciones de servicio para alojarse. Stravinski aclara que así le dieran la estancia y los viáticos gratis jamás volvería a asistir a un espectáculo como el que le está esperando. Envuelto en una atmósfera lúgubre, escucha *Parsifal*. Ese rito sonoro lo atribula y las fanfarrias lo asfixian. Y es que el mal que le hizo Wagner a la ópera es que la convirtió en un credo religioso, cuando ella no es más que una actividad espectacular más. Escribe Stravinski, hacia 1935, año en que Wagner seguía siendo el gran estándar de muchos: “Ya es hora de acabar de una vez por todas con esa estúpida y sacrílega concepción del arte como religión y del teatro como templo. El sinsentido de esta penosa condición es fácil de argumentar: no es posible imaginar a un fiel adaptando una actitud crítica frente a un oficio divino... La actitud del espectador es exactamente la contraria. No está condicionada ni por la fe ni por una sumisión ciega. En un espectáculo, o se admira o se rechaza”.



La crítica de Stravinski, que se continúa en su *Poética musical*, es de índole estética. No se ocupa del Wagner político, es decir, el de los ensayos antisemitas y nacionalistas —textos que habrían de llevar a los nazis a asimilar una figura y una música que les caía como anillo al dedo—. Es verdad que esa manipulación de los militares fascistas de un gran arte repugna siempre. Ver a Beethoven y a Goethe, a Holderlin y a Schiller con la cruz gamada en sus poemas y composiciones es algo que linda con lo grotesco. Pero cuando se trata de Wagner, todos los indicios confirman que hubo entre su música y la ideología del Tercer Reich un contubernio obscuro. “Tengo a la raza judía —escribió— por el enemigo nato de la humanidad pura y de todo lo noble que hay en ella”. Y esa frase la compartieron gustosos desde Luis I de Baviera hasta Joseph Goebbels. Muerto Wagner, su descendencia se encargó de empañar aún más su nombre y su arte vinculándolos con el estigma fascista. De hecho, Houston Stewart Chamberlain, el ideólogo del racismo más extremo de esos años, se casó con Eva, una de las hijas del compositor, y se convirtió en el fanal intelectual de Bayreuth. Cosima Liszt dice que cuando su esposo leyó el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* de Gobineau,

se sentó al piano y tocó extasiado el prelude de *Parsifal*. Nunca hemos visto imágenes de judíos y opositores al nazismo yendo a las jornadas de trabajo o a las cámaras de gas, bajo los acordes de *Sigfrido* o *Los maestros cantores*. Pero sí, como un guiño intertextual sombrío, hemos visto las imágenes del terror vietnamita. Los helicópteros del capitalismo bombardeando con napalm aldeas comunistas al ritmo de *Las walkirias* de Wagner en *Apocalipsis Now*, la película de Coppola.

Usualmente se cree que la peor ofensa al nazismo la representaron las hordas comunistas invadiendo Berlín. Los soldados del ejército rojo devastando todo a su paso, violando mujeres a troche y moche y portando en sus brazos tres y más relojes robados en su itinerario de saqueos. Pero hay otros eventos, acaso menos brutales aunque de igual modo dicentes. Para *denazificar* la música en la Alemania de la posguerra se realizaron sacrilegios contra el gran nibelungo. Winifred, la viuda de Siegfried, el hijo de Wagner, tuvo que ver cómo el teatro de su suegro se convertía en un escenario para óperas bufas italianas y música ligera. En el piano de ese templo se tocaron piezas de jazz, y en el restaurante del sitio se vendieron *donuts* al por mayor. Los aposentos del *Festspielhaus* se vieron invadidos por una tropa de negros norteamericanos. Pobre Wagner y pobres wagnerianos, ver el templo impoluto de la gran Alemania lleno de negros bombones del sur de los Estados Unidos, fumando tabaco, bebiendo whiskey de contrabando y sonsoneteando blues. ¿Puede haber más prueba de que ese mundo míticamente sublime derivaba hacia el caos y la vulgaridad?

Con todo, aquellos militares afroamericanos no destruyeron ninguna efigie, ni quemaron ninguna cortina o partitura o pieza de anticuario. Respetaron, acaso sin saberlo, toda la parafernalia musical de una época fétida en la que Wagner fue el fanal. Sin embargo, Pascal Quignard, en su ensayo *El odio a la música*, no vacila, cuando analiza el modo en que la música acompañó el exterminio en los campos de concentración, en proponer que por lo menos un día al año todas las efigies de Wagner en el mundo sean escupidas, que no demolidas, por aquellos que lo crean conveniente. Yo, que me he encontrado con bustos de Wagner

en Buenos Aires, París, Viena y Berlín, nunca le he hecho caso a la divisa de Quignard. Me he quedado, más bien, mirando con detenimiento la boina de rigor, las barbas aclamadas y ese gesto suyo de malandro xenofóbico tocado por el talento. Sé, no obstante, que hay personas que tienen motivos suficientes para mear, cagar y escupir los bustos de Wagner. Daniel Barenboim, que es argentino y alemán, judío y simpatizante de la causa palestina, todo un músico global como *Il faut*, tiene una posición distinta. No confundamos la música con la política, dice Barenboim. Y, temerario, hace que las orquestas que dirige, incluso la de Tel Aviv, toquen a Wagner en sus espectaculares bis. Es difícil, cuando se es víctima o descendiente de las víctimas de las intolerancias de todo tipo, escuchar a Wagner, y además gozarlo y aplaudirlo. La música y la política, la belleza y la crueldad, lo excelso y la porquería están abrazados en su música. Desconocerlo no es conveniente y significa despojarse de una memoria activa que podría situarnos mejor ante este presente neoliberal cada vez más amnésico. Los argumentos de Barenboim se apoyan en un asunto de técnicas interpretativas y en la necesidad de que un músico de orquesta pase por Wagner porque es fundamental para conocer la música del siglo xx y el tránsito a nuestra modernidad. Tal vez tenga razón Barenboim. Pero también valdría la pena preguntarse ¿qué perdería una orquesta si pasara de Beethoven y Schubert a Berlioz, Liszt y Brahms, y luego a Bruckner y a su discípulo Mahler, y después a Stravinski y a Chostakovich? Wagner tal vez sería un espectro teutónico felizmente superado. Pero, por supuesto, no soy parte de ningún tribunal de censura musical. Y si me invitaran a integrarlo jamás aceptaría la oferta. Solo escribo una pregunta que me hago cada vez que sopeso la importancia de Wagner. Aunque conozco personas, más extremas, que lo han eliminado de sus discotecas personales y lo aborrecen con pasión ejemplar.

Pero detengámonos un poco en esta fotografía que tomó Pierre Petit en 1861. Son los días en que Wagner pasa por París una vez más buscando fortuna. Jamás pudo con esta ciudad que iba a la ópera más para digerir sus comidas que para ponerse a discutir sobre dramas sonoros, política

y naciones elegidas. Y que no cambiaría, por nada del mundo, el jocoso *Figaro* de Rossini por los personajes paquidérmicos de Wagner. El hombre, pese a su mirada prepotente, es pequeño (el músico medía un metro con sesenta y tres centímetros). Su piel, aunque eso no se nota aquí, está enferma por la erisipela. Estos son los días en que él está definitivamente convencido de que es un profeta y no un simple músico de carne y hueso, aunque sus tripas le griten a toda hora que, en efecto, es un hombre que algún día se va a morir. Siguen siendo los años en que debe escapar de los acreedores. Por ello viaja de un lado a otro de esa Europa vapuleada por las guerras, y trata de montar sus óperas que, para entonces, eran impresentables. Los cantantes, entre otras cosas, no lograban recordar sus melodías infinitas y se enfermaban de puro agotamiento. Solo basta pensar en los ciento treinta ensayos que debieron hacerse en París para presentar *Tannhäuser* y tener una idea de lo que era montar una de sus óperas. Veo pues esta fotografía e imagino al compositor, siempre comiendo a gran velocidad —Wagner vivía atribulado por una dispepsia feroz que su vicio de no masticar adecuadamente el bolo alimenticio aumentaba aún más—. Y comiendo no en silencio, sino hablando sin parar con sus comensales, que eran o debían o tenían que ser sus seguidores incondicionales. No me cuesta imaginarlo, por último, en su último palacio de Venecia donde murió en 1883. Manifestando su deseo de que a todos los judíos había que quemarlos juntos mientras asistían a la representación de *Natán el sabio* de Leasing, y despotricando contra todos aquellos que miraban con sospecha su música viciosa, y tratando a sus perros con un amor enterrecido. Tampoco me cuesta mucho recordar que de afectos perrunos fue Adolfo Hitler, el admirador suyo de más tarde. ■

---

Pablo Montoya Campuzano (Colombia)

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Sus libros más recientes son: *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2008), *Sólo una luz de agua*, *Francisco de Asís y Giotto* (Tragaluz, 2009), *Adiós a los próceres* (Grijalbo, 2010), *Los derrotados* (Sílaba, 2012) y *Tríptico de la infamia* (Random House, 2014).

\*Este ensayo forma parte de un libro en preparación, titulado *Postales sonoras*.