https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/issue/archive

MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA

Publicación semestral, Vol. 11, No. 21 (2023) 56-59

MAGOTZI

ISSN: 2007-4921

La afirmación incondicional del héroe trágico. Apuntes sobre el *Tannhäuser* de Wagner, propuesta de una tragedia musical

The Unconditional Affirmation of the Tragic Hero. Notes on Wagner's *Tannhäuser*, Proposal for a Musical Tragedy

Francisco Aranda Espinosa [a]

Abstract:

For Richard Wagner (1813–1883), as for almost all of the composers of the Romantic period, Beethoven's symphonies were a clear reference: a source from which everyone, at the time, drank. Since we heard the first bars of the Overture of *The Flying Dutchman*, premiered in 1843, we will notice a clear evocation of the *Ninth Symphony*. However, through these lines our interest will focus on *Tannhäuser*, an opera from Richard Wagner's mature period and which we will try to analyze from the perspective of philosophy, and, more specifically, the idea of tragedy, following Friedrich Nietzsche's thought, coupled with some previous aspects of his indirect teacher, Arthur Schopenhauer.

Keywords:

Opera, Philosophy, Wagner, Nietzsche, Tragic, Musical Tragedy, Heroe.

Resumen:

Para Richard Wagner (1813–1883), como para todos los compositores del período romántico, las sinfonías de Beethoven fueron un claro referente, fuente de la que todos, en su momento, bebieron. Desde que escuchamos los primeros compases de la Obertura del *El holandés errante*, estrenada en 1843, notaremos una clara evocación de la *Novena Sinfonía*. No obstante, a través de estas líneas, nuestro interés se enfocará en *Tannhäuser*, ópera del período de madurez de Richard Wagner y la cual trataremos de analizar desde la óptica de la filosofía, y, más en concreto, la idea de lo trágico, siguiendo el pensamiento de Friedrich Nietzsche, aunado a algunos aspectos previos del que fuera su maestro indirecto: Arthur Schopenhauer.

***Palabras Clave**:*

Ópera, filosofía, Wagner, Nietzsche, tráfico, tragedia musical, héroe.

Para Richard Wagner (1813–1883), como para todos los compositores del período romántico, las sinfonías de Beethoven fueron un claro referente, fuente de la que todos (al menos demasiados), en su momento, bebieron. Desde que escuchamos los primeros compases de la Obertura del *El holandés errante*, estrenada en 1843, notamos una clara evocación de la *Novena Sinfonía*. No obstante, a través de estas líneas nuestro interés se enfocará en *Tannhäuser*, ópera del período de madurez de Richard Wagner y la cual trataremos de analizar desde la óptica de la filosofía, y, más en concreto, la idea de lo trágico, siguiendo el pensamiento de Friedrich Nietzsche, aunado a algunos aspectos previos del que fuera su maestro indirecto, Arthur Schopenhauer.

Tannhäuser y el torneo de trovadores del Castillo de Wartburg, como se tituló originalmente, fue una composición difícil para Wagner, y esto nos consta desde que sabemos que tuvo tres versiones a estrenar. La primera fue en Dresden, dirigida por el propio compositor, en 1845; la segunda y llamada Versión de París vio la luz en la capital francesa, en 1861, incluso después de *Tristán e Isolda*, su ópera subsecuente; finalmente, la exégesis que amalgamó ambas representaciones fue la Versión mixta de Viena, presentada por primera vez en 1875. *Tannhäuser* trata,

[a] Autor de Correspondencia, Profesor Investigador, Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo | Mineral del Monte, Hidalgo | México, https://orcid.org/0000-0002-2582-4431, Email: francisco_aranda@uaeh.edu.mx

Fecha de recepción: 20/04/2023, Fecha de aceptación: 04/05/2023, Fecha de publicación: 05/01/2023

DOI: https://doi.org/10.29057/ia.v11i22.10950

a grandes rasgos, del sufrimiento de los peregrinos en su búsqueda y contacto con la divinidad. En particular, esta ópera narra las hazañas del protagonista (Tannhäuser, que escribiremos aquí sin cursivas al ser nombre propio) y su lucha personal entre el bien y el mal, a saber: lo carnal y lo divino. Junto con *Lohengrin* y *Parsifal*, *Tannhäuser* forma parte de las bien conocidas óperas de redención, que abordan la leitmotívica temática wagneriana del Santo Grial, y lo que aquí queremos esbozar será, aunque sea a modo de resumen, los motivos por los que, a diferencia de las otras dos, consideramos a *Tannhäuser* un modelo de ópera trágica, o tragedia musical, en consonancia con el pensamiento de Nietzsche. El elemento problemático de la búsqueda del Grial, –o lo sagrado–, creemos, es algo que está más allá de lo propiamente simbólico y en *Lohengrin* y *Parsifal* se abordó no al modo de una tragedia sino de un drama musical donde, para ello, Wagner consideró necesario resolver el conflicto de modo religioso, llámese budista, cristiano, etcétera; en una palabra: *decadente*, como diría Nietzsche. Empero, en esta ópera, el tratamiento otorgado aquí al leitmotiv del Grial será, a nuestro modo de ver, nunca resuelto, al menos no por el protagonista, y es por lo cual nos aventuramos a afirmar que *Tannhäuser* constituirá una tragedia musical.

¿En qué sentido se debe aquí entender, lo trágico? Retrocediendo algunos siglos, vamos a tratar de definirlo en tanto filosofía y modo de ser–en–el–mundo. Esta forma de pensar debe su origen claramente, a la tragedia griega. Las tragedias, en concreto, se celebraban en honor al dios griego Dioniso, Baco según los romanos. Por ello, la etimología del término designa tanto a la manera en que se expresaba (odé: oda, canto) como la que se representaba (tragos, cabra o macho cabrío). Estos cantos se hacían en forma versificada, dando lugar a lo que se conocía como el fenómeno del coro ditirámbico. El adjetivo ditirámbico tiene su origen en el vocablo también griego διθυραμβικός (dithirambikós), que significa “el que cruza dos veces”, el resucitado, en referencia a Dioniso: “el nacido dos veces”. Añade a esto Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, libro dedicado al compositor:

> (...) El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva incertidumbre de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y amplias escenas del pathos en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisíaco (Nietzsche, 2014, p. 84).

El concepto de lo trágico será motor, desarrollo y fin último de la tragedia y el pensamiento filosófico de Nietzsche y sus simpatizantes. Se tomará la tragedia griega original como modelo a seguir, como ejemplificación del arte, pues: “lo trágico se halla únicamente en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación como tal. Lo que define lo trágico es la alegría de lo múltiple, la alegría plural” (Deleuze, 2006, p. 29). No confundamos: lo trágico no es lo propiamente triste, ni lo dramático. Trágico es aquello relativo a las cabras: locura, risa, libertad… afirmación pura y sin cuestionamiento. El drama, por el contrario, apunta a la negación de la inmediatez y de la existencia pues constituye, según la visión trágica nietzscheana, un rechazo de la vida. La necesidad de redención ultraterrena es, para el filósofo, acción y mecanismo del hombre que luchará por sobrevivir a costa de dejar de vivir. Muy por encima de la cualidad de los sonidos o acordes plasmados en esta obra, el ejercicio musical es trágico y alegre: espontaneidad gratuita e inmanente. La música es iniciativa fundante y creativa, capaz de superar la tan antigua y gastada imitación de la mimesis.

Lo trágico, desarrollado de forma artística y, en este caso musical, marcará, con sus propios principios, en constante y afirmativo devenir, un impulso drástico y genial que permitirá un abrir sin cerrar: iniciar sin cerrar una especie de círculo compositivo ascendente, anticipando la reflexión sobre la propia existencia. Inmanencia *versus* trascendencia. Para Nietzsche, y contra su maestro Schopenhauer, lo trágico es, primero que nada, un *sí* a la vida. Para el final de la ópera, el protagonista de *Tannhäuser* es salvado gracias al amor de Isabel, que sacrifica su vida por él; sin embargo, no será el protagonista quien durante la representación muestre una conducta salvífica en búsqueda de su propia redención, pues su conflicto no podrá, según sus propios principios, solucionarse en un mundo posterior al que habita. No, él se da cuenta de que lo que pueda o no acontecer después de su muerte no tendría nada que ver con su batalla personal y la trama en la que está envuelto desde un inicio.

Escindido entre la exploración de lo carnal, en el *Venusberg*, y la necesidad de purificación propia, más adelante, en Roma, Tannhäuser no se involucra con ningún elemento dramático al modo cristiano, como sí ocurrirá, después con Parsifal. Isabel, su prometida, es quien desea y busca redimirlo a partir del sacrificio que, enteramente dispuesta, hará por amor. Esto sucede de manera similar con Senta en *El holandés errante*. No obstante, vemos al protagonista permanecer, y hasta el final de la ópera, *trágico*, pues afirma su destino, dice sí a la vida, con todo lo que esto conlleva, incluida su propia (natural) aniquilación. A Tannhäuser lo salvan, interceden por él, quiera él o no y, por ello, al momento de ver la representación, Nietzsche no tiene reparos con

la obra, ni con Wagner. Por el contrario, si nos aventuramos más allá, nos daríamos cuenta que Isabel sí sería, para el filósofo, una decadente.

Otro motivo guía del argumento de *Tannhäuser* es la dialéctica de lo espiritual y lo carnal, yuxtaposición de la doble y distinta moral. La mujer es dicotómicamente considerada como santa (Isabel) y pecadora (Venus). Por más extraño que resulte, aquella que peca e insta a pecar es la diosa, y la que purifica, la casta, será la humana. Esto porque, para Wagner, la mujer representa el equilibrio y su propia negación. Es, además, la única vía para alcanzar la redención absoluta. Y aquí, y a diferencia de otras óperas, dicha separación de (des)equilibrios no aparece encarnada por la misma persona. Tannhäuser es, por su parte, un tenor heroico, personaje afirmativo, natural; trágico, hemos dicho. Su símil será Sigfrido en la posterior tetralogía del *Anillo del Nibelungo*. Y lo asumimos como trágico porque desde el principio de la obra, aunque se presenta como un ser en constante rebeldía y en conflicto con el medio que le rodea, desesperado, en una encrucijada, sus decisiones no dependen, en ningún momento, del futuro que le depara. En muchas ocasiones dudará y no sabrá qué hacer; sin embargo, después de tomar la decisión y volver a las tierras germanas, abandonando el *Venusberg*, Tannhäuser aceptará, sin chistar, el afecto de una mujer sencilla y pura.

En la ópera también existe una alusión directa a la Virgen María. Creemos que es ella, y no Isabel, la verdadera contrincante de la diosa (y la auténtica representante del cristianismo, oponiéndose, por tanto, al paganismo de Venus). Cuando el protagonista está, en el Primer Acto, desesperado por tenerlo todo, desubicado por no sentir ni necesitar nada, y, ante un desenfreno pasional con la diosa, será nombrando a la Virgen la manera como podrá desembarazarse de aquél mundo y regresar al de la realidad, en la antigua Alemania. Interesa aquí destacar que la Virgen María, desde la tradición cristiana, es un ser de referencia histórica, y, por otro lado, la diosa Venus, desde la mirada griega, un ser mitológico. De cualquier modo, en la ópera, la diosa aparece encarnada por una mezzosoprano de carne y hueso y la Virgen es sólo mencionada, como si fuese ésta un ser metafísico, incluso mítico. Por tales características que evocan, mas no afirman una voluntad religiosa, *Tannhäuser* es radicalmente opuesta, de este modo, a *Parsifal*. Y por ello, esta ópera no choca, ni decepciona al trágico Nietzsche.

Como héroe, después de obedecer a los cortesanos cristianos, Tannhäuser irá a Roma a tratar de expiar sus pecados: sin entender realmente lo que se le encomienda, obedecerá aceptando su destino de forma trágica. Y, sin embargo, como todo humano, también querrá, en un momento preciso, volver con Venus y así recuperar su vida de pasión desenfrenada. Pero no sabrá cómo hacer para volver al Venusberg. ¿Cómo se llega? ¿Acaso existe un camino? Sin saber a dónde ir o qué hacer para lograrlo, vagará sin rumbo durante largo tiempo. Lo que en ese momento busca no será lo que parece perseguir. ¿No es acaso una búsqueda de lo sagrado, de lo efímero, o, en términos filosóficos, de lo real? ¿Qué tenía en el Venusberg y qué le falta en la Alemania de Santa Isabel? En el primero se hallará en un mundo desprovisto de tiempo. En el segundo, en uno en donde el mismo (tiempo) no se detiene.

El mundo de la montaña de Venus parece no tener un claro sentido. Es infinito, y es ello lo que le provoca la sensación de extrañeza, de estar atrapado. ¿Gozar sin merecerlo? ¿Es que quiere entonces sufrir? ¿Se sufre, acaso, de no poder hacerlo? No necesariamente: lo que al trovador le agobia es permanecer saciado, pleno: con lo constantemente presente y con la falta de fluir de un tiempo que, sin espacio, no podrá nunca desvincularse del pasado: Tannhäuser desea volver al punto donde el deseo puede *patentizarse*.

Para el estreno de *Tannhäuser* en París, parece que el único pensador que muestra interés, por no decir entusiasmo positivo por la obra, es Baudelaire, quien predice que la derrota que resultó de su primera función no sería decisiva para el compositor. Lo trágico en *Tannhäuser* es la certeza siempre presente del protagonista al saberse amado, sin negarlo, ni siquiera dudarlo. La redención es, opuestamente, la muerte entendida no como destrucción sino como transformación: Isabel lo salva, aceptando ella su propia transmutación. Ante la palabra santa, la magia del *Venusberg* se derrumba por completo. Hay una afirmación de la verdad en la tragedia y por ello, el mundo de las ilusiones salvíficas no puede contra la realidad que es, en sí misma, auto destructora de lo real.

En cambio, en *Parsifal*, Wagner dará un tratamiento muy distinto a los conflictos filosóficos originales, pues es el personaje principal el que, convertido en un avatar de Cristo, redimirá, no sólo a los demás que aparecen en la ópera, sino, implícitamente, a todos los anteriores a ésta. Con la magia (religiosa) del tonto inocente, Sigfrido, amoral y heroico, aun afirmando su carácter trágico, se convertía ahora en un débil piadoso: para Nietzsche, el compositor estaba ahora postrado ante los pies del Crucificado, antítesis de lo trágico y lo dionisíaco. ¿Y por qué *Tannhäuser* no hace a Nietzsche

rechinar los dientes? ¿Por qué una ópera de redención, de catolicismo explícito, de penitencia, de santas, no enoja al filósofo como sí hacía la última?

Recordemos que Wagner era protestante y, por tanto, aquello que hubiera de cristiano en la ópera del trovador constituiría, desde nuestra mirada, una alusión directa al catolicismo: Roma, la aparición del papa y la expiación de los pecados, Isabel, Venus, la diosa, etc. Esto nos permite intuir que Wagner haya escrito el libreto y toda la historia pensando en realizar –aunque fuera de forma indirecta o incluso inconsciente– una especie de crítica al cristianismo católico apostólico y romano. Y por eso a Nietzsche no le preocupa, pues la forma en que este protestantismo asume la idea del pecado, de la penitencia y las posibles resoluciones al respecto no está ligada directamente a lo que la acción va a representar en *Tannhäuser*. Nos aventuramos a creer que el compositor, bautizado en la iglesia luterana, pensaría que la forma en que uno pudiera limpiar (o expiar las malas acciones) debería estar sujeta a una relación personal y directa con la espiritualidad de la religión (el cristianismo) y no con una serie de reglas, dictámenes, acciones y presunciones ideológicas que asume oficialmente la postura eclesiástica institucional. *Tannhäuser*, obra redentora de la redención cristiana, supone, según nuestro breve diagnóstico, una tragedia musical que agradará al filósofo y a los que continuaron con su línea de pensamiento trágico.

Referencias

[1] Deleuze, G. (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

[2] Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Gredos.