

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 aesthetics, and more specifically, from 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 casi 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, 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 estética y, más en concreto, la idea de lo trágico, siguiendo el pensamiento de Nietzsche, aunado a algunos aspectos previos del que fuera su maestro indirecto, Arthur Schopenhauer.

Palabras Clave:

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

Para Richard Wagner (1813–1883), como para la mayoría de los compositores del período romántico, las sinfonías de Beethoven fueron un claro referente, fuente de la que todos (al menos muchos), 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 última 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

a grandes rasgos, del sufrimiento de los peregrinos cristianos 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 leitmotivica temática wagneriana del Santo Grial, y lo que aquí queremos esbozar son, aunque sea a modo de resumen, las causas y motivos por los que —a diferencia de las otras dos— consideramos a *Tannhäuser* un modelo de ópera trágica o bien, tragedia musical, en consonancia con el pensamiento de Friedrich 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 había abordado 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 sugiere 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* constituye 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 Dionisos, Baco según los romanos. Por ello, la etimología del término designa tanto 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 ditirámico. El adjetivo *ditirámico* tiene su origen en el vocablo también griego *δithυραμβικός* (*dithirambikós*), que significa “el que cruza dos veces”, el resucitado, en referencia a Dionisos: “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 dionisiaco (Nietzsche, 2014, p. 84).

El concepto de lo trágico será motor, desarrollo y fin último de la tragedia y del pensamiento filosófico de Nietzsche y sus simpatizantes. Se toma a la tragedia

griega original como paradigma o 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 caótico, 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 de la existencia pues conforma, según la visión trágica nietzscheana, un rechazo de (y a) la vida. La necesidad de redención ultraterrena es, para el filósofo, acción y mecanismo del humano 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 debe ser comprendida como 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, marca, con sus propios principios, en constante y afirmativo devenir, un impulso drástico y genial que permite un abrir *sin cerrar*: iniciar sin cesar una especie de círculo compositivo ascendente, anticipándose a 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 Tannhäuser quien durante la representación muestre una conducta salvífica en busca 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 en *Parsifal*. Isabel, su prometida, es quien desea y buscará redimirlo a partir del sacrificio que, enteramente dispuesta, hará por amor. Esto sucede de manera similar con Senta de *El holandés errante*. En *Tannhäuser* observamos 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 ópera en escena, Nietzsche no tiene ningún reparo con la composición, ni con la idea original, ni siquiera con el propio Wagner.

Por otro lado, el personaje de Isabel sí sería, para el filósofo, una mujer de la *décadence*: 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. Lo último 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 el Sigfrido de la posterior tetralogía de *El 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 desconocido que le depara. En muchas ocasiones dudará y no sabrá qué hacer; sin embargo, después de tomar la decisión y volver a tierras germanas, abandonando el *Venusberg*, Tannhäuser aceptará, sin chistar, el afecto de una mujer sencilla y pura que lo acompañará el resto de sus días.

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 se halla, 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 forma en que 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 visión 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 de carácter religioso, *Tannhäuser* es radicalmente opuesta a *Parsifal*. Y por ello, 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, obedece, aceptando su destino a la usanza trágica. Y, sin embargo, como todo humano, también querrá, en un momento preciso, regresar 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, vaga 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 poseía en el *Venusberg* y qué le falta en la Alemania de la *santa* Isabel? En el primero se hallaba en un mundo desprovisto de tiempo. En el segundo, en uno en donde el mismo (tiempo) nunca se detiene.

El universo de la montaña de Venus parece no tener un claro sentido. Es infinito, y es eso 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 el 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 podía 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 Charles Baudelaire, quien predice que la derrota que había resultado de su primera función no sería decisiva para el compositor. Lo trágico en *Tannhäuser* es la certeza, siempre presente, del protagonista de saberse amado, sin negarlo, ni siquiera dudarlo en ningún momento. La redención es, contrariamente, 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 da 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 se postraba ante los pies del Crucificado, antítesis de lo trágico y lo dionisiaco.

¿Por qué *Tannhäuser* no le hace rechinar los dientes?

¿Por qué una ópera de redención, de catolicismo explícito, de penitencia, de santas, de Roma, de *Santa Sede*, no enoja al filósofo como sí haría la última?

Hay que recordar que Wagner era protestante y, por tanto, aquello que hubiera de religioso en la ópera del trovador prefiguraría, 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 había 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 es por eso que 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 estaría ligada directamente a lo que la acción va a representar en *Tannhäuser*.

Nos atrevemos a suponer que el compositor, bautizado en la iglesia luterana, pensaba que la forma en que uno podía limpiar o expiar las malas acciones debía estar sujeta a una relación personal y directa con la espiritualidad (el cristianismo) y no con una serie de reglas, dictámenes, acciones y presunciones ideológicas que dicta la postura eclesial institucional. Por todo lo anterior, *Tannhäuser*, obra redentora *de la redención* cristiana, supone, según nuestro breve diagnóstico, una tragedia musical que agradaría a Nietzsche 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.