

La crítica de Mallarmé al proyecto wagneriano. Dos tentativas de una “religión del arte”

Violeta Percia

UBA/Conicet

violeta.percia@gmail.com

Resumen

En el siglo XIX, los programas del idealismo alemán y del romanticismo encarnaron la pretensión de un “gran arte”, el proyecto de una “religión del arte” en correspondencia con la necesidad de radicalizar la revolución política creando para el pueblo una religión y mitología nuevas. En la segunda mitad del siglo, el wagnerismo viene a renovar este interés con una pretensión fijada mano a mano con la poesía, la de un nuevo “gran arte”, un moderno equivalente de la tragedia.

En Francia, a excepción de *Rienzi* en 1869, ninguna obra de Wagner había sido representada después del fiasco de *Tannhäuser* en 1860 al que Baudelaire había contestado en *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* –texto en reconocimiento a Wagner.

En 1885 se funda *La Revue wagnérienne* y Mallarmé interviene en la polémica publicando allí *Richard Wagner. Réverie d'un poète français*. En una carta de Mallarmé a Gustave Kahn de 1885 se constata que el poeta no había visto las obras de Wagner, pero sí había leído su libro *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner* (1861). El artículo de Mallarmé está en diálogo con la teoría wagneriana resumida en ese texto –expresamente dedicado al público francés.

En este marco nos proponemos analizar el problema que plantea la relación entre poesía y música en su vínculo con las funciones del mito y el teatro en estos dos modelos en tensión, el de Mallarmé y su teoría sobre la poesía acorde a un espíritu universal y abstracto, y el de Wagner: proyecto nacional y mitológico. Se indagará en este sentido el ideal renovado de la “religión del arte” y su vínculo con eso que Lacoue-Labarthe (1991) define como *estetización de la política*: “la asunción de la política como obra de arte”.

Abstract

In XIXth century, the programs for German Idealism and Romanticism incarnated the aspirations of a “great art”. This was also a project for a “religion of art” in correspondance to the necessity of radicalizing political revolution by creating a new religion and a new mythology for the people. In the second half of the century Wagnerianism helped to recreate this quest with an aspiration that went hand in hand with poetry. This is, a new “great art”, a modern equivalent of tragedy.

With the excpetion of *Rienzi* in 1869, no Wagner piece was presented in France after the *Tannhäuser* fiasco of 1860. An event to which Baudelaire had responded in *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* in recognition of Wagner.

In 1855 *La Revue wagnérienne* is founded and Mallarmé takes part in the controversy with his *Richard Wagner. Réverie d'un poète français*. The poet hadn't seen Wagner's pieces but had read his book *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner* (1861), as it is stated in a Mallarmé letter to Gustave Kahn in 1855. Mallarmé's article is in dialogue with the wagnerian theory as it is recapitulated in this text, which was expressly aimed to french public.

Therefore, we intend to analyze the relations between music and poetry through their ties with the function of myth and theater in these two opposed models- Mallarmé's theory of poetry in accordance to an universal and abstract spirit, and Wagner's national and mythological

project. We'll make focus on the renewed ideal of the "religion of art" and its ties with Lacoue-Labarthe's definition (1991) of the *aesthetization of politics* as the "assumption of politics as a work of art".

A comienzos de 1860 se realizan tres conciertos de Wagner en París que resultan un fracaso en materia de críticas. En febrero de 1860, Baudelaire escribe una carta a Wagner manifestándole una exaltada admiración y lamentando la mala recepción de su obra; más tarde, trabaja en uno de sus últimos escritos, que será *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, publicado en abril de 1861 en la *Revue europeene*. En 1861, también, se publica, en forma de libro, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique de Richard Wagner*—esa carta había sido preparada por Wagner en ocasión de los conciertos realizados en París y sintetizaba su programa estético.

Mallarmé nunca vio una obra de Wagner (a excepción de *Rienzi* en 1869, ninguna otra había llegado a la escena luego del fiasco de *Tannhäuser*, en 1860), sin embargo, constatamos que leyó aquél volumen de Wagner en una carta de mayo de 1885 a Gustave Kahn. A principio de 1885, *La Revue wagnérienne*, solicita su colaboración para el primer número. El texto *Richard Wagner. Réverie d'un poète français* (1885) tiene su origen allí, y será retomado y publicado como parte de las *Divagaciones*. Pondremos en diálogo este texto con la *Lettre sur la musique* de Wagner.

Con el idealismo alemán había cobrado fuerza el postulado de que "El arte es la representación sensible de un contenido espiritual", en gran medida el desarrollo moderno del arte llevará el peso de esta "vocación" (Lacoue-Labarthe 1991: 90).

El programa wagneriano representa la pretensión de un "gran arte" concebido como "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*). El proyecto de una "religión del arte" está presente en todas las inversiones modernas del platonismo descendientes del romanticismo y tiene su correspondencia en la necesidad de radicalizar la revolución política creando para el pueblo una religión y mitología nuevas.

En la segunda mitad del siglo XIX, el wagnerismo encarna esta pretensión de devolver al arte su trascendencia por la intención de reencontrar su antigua destinación y erigir una figura mítica en la que la humanidad, o *una humanidad* (un pueblo, por ejemplo) pueda reencontrarse y comprenderse en su esencia y su propiedad constitutiva.

Esta cuestión sitúa de plano la pregunta por el origen, es un problema de nacimiento (justamente marcado por el primer Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*).

Se evidencia, allí, la relación estrecha que se ha trazado, desde la modernidad, entre política e historia. Lo que la problemática de la historia pone en juego, cuando se piensa en la cultura y formación históricas, es, en el fondo, una cuestión pedagógica. Por este motivo no sorprende la posición privilegiada que ocupa la diatriba respecto del lugar del público o el auditorio y de los efectos de la obra de arte, en las consideraciones teóricas tanto de Wagner como de Mallarmé.

En el marco de las filosofías de la historia y de las revoluciones y restauraciones que movilizaron al siglo XIX, se plantea una tensión en la marcha o el sentido de la historia señalada por la oscilación decadencia/progreso.

El proyecto de Wagner—que interesará a Nietzsche entre otras razones por esto— es un intento de salvar la historia, como poder y potencia, como fuerza creadora, rechazando su peso decadente. Posibilidad de fundar definitivamente un nuevo comienzo, de un verdadero nacimiento, concebido casi como un auto-engendramiento.

Lacoue-Labarthe (2010) señala que subyace allí un presupuesto que es preciso denominar ontológico –y que determina esta necesidad del siglo XIX por darse origen: Existir (ser) es tener un ser-propio (una “identidad”).

El mal moderno por excelencia –el mal histórico– es la despropiación. Lacoue-Labarthe lo resume en las siguientes citas de Nietzsche: “No poseemos nada por nosotros mismos, nosotros modernos”, no somos más que “enciclopedias ambulantes”, “estamos llenos de épocas, de costumbres, de artes, de filosofías, de religiones, de conocimientos de otros” (2010: 107). El mal se redobla para Alemania por el hecho de que los alemanes, dice Lacoue-Labarthe, son un no-pueblo absoluto.

La *Lettre sur la musique* es el retrato de un malestar personal (que Wagner define como “situación de espíritu anormal”) acerca de la forma musical que es la ópera, malestar que se traslada a las formas del arte en general (y su diversificación en diferentes ramas: que define como anarquía). Sin embargo, este malestar es, en realidad, un malestar nacional, que se transformará en virtud al postularse la potencia reunificadora –y de síntesis de todas las artes– del propio Wagner –y en última instancia, de Alemania (en Alemania y por Alemania).

El principio del arte está ligado para Wagner con el desarrollo de la potencia espiritual: el arte debe orientarse a la conformación de los contenidos del espíritu, a elevar la conciencia de sí.

La fundación del origen se ordena en torno a dos palabras que deben leerse siempre juntas: desarrollo y perfección, cuyo movimiento se indica en las fases de la evolución del arte (esto es, del espíritu) según la lógica del enriquecimiento (una lógica burguesa de los bienes, las ganancias y la acumulación). El argumento de Wagner procederá de modo dialéctico en dos sentidos: primero, historiza el desarrollo de la música y de la poesía, cuya síntesis entre el paganismo y el cristianismo estará encarnada en las figuras de Beethoven, por un lado, y Goethe y Schiller, por el otro –quienes llevan a la música y a la poesía al límite de su potencia. El segundo momento de la síntesis es la realización del proyecto moderno de la “obra de arte total” y significa la conciliación –totalizante y sistemática– entre poesía y música en el drama musical tal como Wagner va a fundarlo –como *restauración* de la tragedia griega. Allí, la conciencia del espíritu alemán se funde con la conciencia del espíritu de lo que Wagner llama la *pura humanidad*.

El problema de Wagner es convertir en “fuerzas artísticas vivientes” los “órganos inanimados del arte”. Volver vital lo decadente. La señal de la decadencia de la historia es que las formas pierden su vida (fuerza y potencia creadora) cuando pasan al estado de ley (sometidas a la perpetua reproducción y estancamiento). Esto es lo que sucede, dice Wagner, en las “naciones romanas de Europa”. La superioridad de estas naciones se tornará debilidad, y la debilidad germánica (su falta de tradición), virtud.

El gesto fundacional de Wagner consiste en reconciliar la fuerza de la música y la poesía, tal como Alemania les ha dado nacimiento, en una forma de arte que tenga incidencia en la vida pública.

Si la ópera llega a Alemania como un producto ya desarrollado y extranjero al carácter de la nación, lo propiamente alemán es la sinfonía. Beethoven encarna la síntesis secular entre la melodía rítmica primitiva (presente en los griegos y continuada en el pueblo bajo la forma de la danza nacional) y la melodía cristiana (donde la armonía y la polifonía –arte del contrapunto- encuentran cuerpo), combinando ambas en la perfección de la expresión melódica.

Paralelamente, otra fundación tiene sede en la poesía y en el vínculo directo con Grecia. Schiller y Goethe realizan, en el desarrollo de la literatura, el descubrimiento de una *forma ideal, puramente humana*.

En el programa wagneriano que aparece sintetizado en la *Lettre sur la musique*, Wagner escribe:

Libres del “yugo de las formas que las naciones románicas aceptaban todavía como ley, fueron conducidos a considerar esta forma en sí misma –a remontarse desde lo que es actualmente hasta el origen de todas las formas de arte en Europa: la forma griega –a abrir la plena inteligencia de la forma antigua, y elevarse al fin [...] a una forma ideal, [...] libre de toda traba moral nacional, tornando a esas morales en morales puramente humanas, sometidas únicamente a leyes eternas”. (Wagner 1861: XII)¹

Esta forma ideal alcanzará su perfección si se funde con la música. El presupuesto wagneriano es que, si la diversidad de lenguas europeas es un obstáculo para esa universalidad, la música es una lengua igualmente inteligible a todos los hombres: potencia conciliadora, *lengua soberana* que, “resolviendo las ideas en sentimientos, ofrezca un órgano universal [...] de un alcance sin límites, sobre todo si la expresión plástica de la representación teatral le da esa claridad que sólo la pintura ha podido hasta aquí reclamar como su privilegio exclusivo” (Wagner 1861: XII).

Para Wagner, como para Nietzsche, hay dos Grecias, una trágica o “clásica” y otra “decadente” (la de Eurípides y Sócrates –que es política, sofística y filosófica–); en este sentido hay que situar la inversión que el romanticismo especulativo hace de Hegel y que Wagner toma también de Schopenhauer, postulando la potencia y superioridad del sentimiento y la música, por sobre la razón y la poesía, para la realización de los contenidos del espíritu.

La decadencia actual en la constitución del teatro moderno y su resistencia a todo cambio se define por la desapropiación de la función clásica del teatro (por el pasaje de instituidor e inspirador de la vida pública a un agradable pasatiempo de amateurs). La causa de este hiato es la separación del arte en diferentes ramas, antes reunidas en el modelo del teatro griego (espacio de solemnidad donde se cumple una fiesta religiosa que acompaña el goce del arte).

Se tratará de devolverle el aspecto sagrado y secular al teatro, y justamente en la medida en que esto no es una contradicción, porque lo sagrado significa aquí las posibilidades de sacralización de una escucha que supone la inteligibilidad de los valores más profundos de la humanidad –el aspecto ritual es el principio de una esfera pública reunificada o sublimada por la esfera del arte como instancia de *re-ligión*. Se contrasta el espacio de lo público con el espacio solitario y privado de las letras.

El lenguaje es, para Wagner, un instrumento de ideas abstractas. Su concepción de la poesía se resume en que: “El poeta busca en su lenguaje, sustituir el valor abstracto y convencional de las palabras por su significación sensible y original” (Wagner 1861: XXV). Esta tendencia lo conduce al límite de su arte, que se toca inmediatamente con la música, último acabamiento de la poesía.

En la “inevitable marcha de la inteligencia humana”, el nuevo período que se indica al arte coincide con un diferencial de energía que contrapone una forma viva (el drama wagneriano) a una muerta (la lírica); pero también un pensamiento racional (cada vez más abstracto, donde la palabra conserva sólo una significación convencional, y que procede por principio y consecuencia) opuesto al imperio de los sentimientos (que implica una persuasión más irresistible que cualquier razón lógica). El drama wagneriano será ese lenguaje nuevo que sella la fisura dejada por el lenguaje natural caído. Por la música, la lengua se redime al mismo tiempo de la separación en diferentes ramas y de las leyes lógicas del pensamiento donde las convenciones civilizadas ahogan el sentimiento.

¹ Las traducciones del texto de Wagner, y de los otros textos tomados del original en francés, son mías.

Ante esta novedad, la poesía tiene dos vías: o pasa de una manera completa al campo de la abstracción (pero esta obra es la de la filosofía); o debe fundirse íntimamente con la música, en la tarea de guiar al público para que no llegue a juicios falsos. La poesía debe ofrecer una representación real, fiel imitación de la vida humana en lo que tiene de eternamente comprensible: esta forma es el drama.

El hallazgo de Wagner es el nacimiento del drama según una igual y recíproca penetración de música y poesía. Para él, el carácter de la escena y el tono de la leyenda (más ventajosa que la historia porque presenta lo puramente humano) contribuyen conjuntamente a lanzar al espíritu a un estado de *sueño*, una suerte de éxtasis que dirige la comprensión y la aceptación de los valores espirituales según leyes más poderosas que las de la razón, que Wagner define como una plena *clarividencia*. La forma artística ideal produce finalmente una disposición en el alma que consiste en la percepción de un silencio cada vez más elocuente: por el que se escucha la grande y única melodía de la naturaleza, que desde el principio llena de una impresión religiosa y que dejará una eterna resonancia.

Ante la exuberancia de un proyecto tal, *Richard Wagner. Réverie d'un poète français* se presenta como un juego de admiraciones y modestias –la voz de Mallarmé pasa bajo el manto del adepto que participa de una Iniciación–; pero en realidad, traza desde el comienzo una estrategia calculada que despliega una crítica meditada y la postulación de su propia poética.

Mallarmé retoma prácticamente todos los presupuestos de Wagner –da cita a las palabras esenciales de su texto- y los acepta como una petición de principios, resumida en la frase: “¡Supongan que esto tuvo lugar verdaderamente, y que estuvieron ahí presentes!” (Mallarmé 2003 [1885]: 154). Allí, marca una ambigüedad que expresa, entre las “dudas y la necesidad” que esos postulados le plantean, la coincidencia de una veneración y un malestar.

El proyecto de la “gran obra de arte” que el drama wagneriano encarna es definido como un “orgullo repleto de consecuencias”, como el “Monstruo Que no puede Ser”, “casi un Culto”, “ceremonias de un día”, “Espectáculo futuro”. Mallarmé produce sistemáticamente un juego de resonancias entre los postulados wagnerianos y los suyos propios. Recordamos que el “Espectáculo futuro” resuena en el *Fenómeno futuro* (texto del poeta francés aparecido en *Divagaciones* en 1897).

La crítica de Mallarmé –a diferencia de la de Baudelaire, quien hay que aclarar que había visto la representación de fragmentos de diferentes obras y no un drama completo– no trabaja sobre el efecto de la música –que no escuchó, y al que declara su admiración sincera– sino sobre el drama musical como idea (su reforma del teatro y la escena, el lugar que otorga a la poesía). Su crítica no se sitúa en la colaboración entre música y palabra: como potencia; sino, antes, en el problema que toda representación (y el lenguaje mismo) pide poner en escena, y que es el lugar de la palabra, en términos de re-presentación (en la relación entre lenguaje, pensamiento y realidad). Si esto no se problematiza antes, la música puede bien convertirse en un artificio o articulación de lo ilusorio.

Antes que la Música, el Teatro –dice Mallarmé– debe partir de un concepto que no sea autoritario ni ingenuo, sino que tenga recursos nuevos de *evocación*: que incite a la imaginación. La imaginación se opone a la ilusión, como la sugestión se opone al nombrar.

Mallarmé sitúa el proyecto wagneriano en el pleno campo literario, en la dimensión de la ficción cuando escribe: “Todo [la obra, el drama wagneriano] no es hecho de otro modo que irradiando, por un juego directo del principio literario mismo” (Mallarmé 2003 [1885]: 154). Para Mallarmé, todo método es una ficción. La Ficción, escribe, puede ser fabricada de un elemento grosero o de un Tipo.

El mito y la leyenda representan ese elemento grosero: “El siglo, o nuestro país que lo exalta, han disuelto por el pensamiento los Mitos, para rehacerlos” (Mallarmé 2003 [1885]: 157). La crítica de Mallarmé se resume en esta frase: Wagner rehace el mito.

Mallarmé comparte la idea de que el teatro es el lugar “evidente de placeres tomados en común”: el lugar humano por excelencia, la noche que se inventa su luz y su lujo. Pero rechaza el teatro de la representación con su fábula y sus personajes consistentes. En cuanto al dispositivo del teatro, las innovaciones de Wagner son cortas: en definitiva apuntan a las necesidades de identificación en la presencia dramática del personaje y la aventura, esto es la función del reconocimiento y la *catarsis* de la mimesis Aristotélica.

Para Mallarmé, el modelo del teatro no está en los griegos, sino en la literatura misma, en el Libro o el Poema, en tanto que ahí el lenguaje se pone en escena en el lenguaje mismo. La característica singular del arte moderno es la de interrogar su propia posibilidad, como el acto de escribir se escruta hasta el origen. La poesía, lejos de relegarse a las funciones que le adjudicaba Wagner, se pone en juego y se interpela a sí misma como sistema de representación, por la puesta en escena del lenguaje mismo.

Mallarmé entiende que Wagner introduce la fuerza de *alegorizar* de la música, pero sin destruir la mimesis del antiguo teatro. Mallarmé reivindicará una alegoría sin identificación: un personaje que desaparece en beneficio de la *figura*. Que Lacou-Labarthe (1991) llamará onto-tipología.

Wagner no ha matado al teatro antiguo, guarda intacta la tradición y una tradición moribunda. La consecuencia de esto, que Mallarmé rechaza, es que cuando el proyecto wagneriano se encarna en la celebración del origen comunitario, de la nación personificada, y hace de un tipo poético abstracto un héroe nacional, no contiene más misterio. Ese héroe lejano es el hombre del mito y de los orígenes, y allí la música del drama wagneriano produce un Poder ilusorio – casi hipnótico– cuyo fin es restituir las condiciones de una adhesión (identidad, pertenencia). La música se consagra como la eucaristía de una presencia real en sí, de un pueblo definido como comunidad de los orígenes, llamado a devenir él mismo la obra de arte total.

Rancière describe la ruptura de Mallarmé con la fascinación wagneriana como la de una “poética cartesiana de la abstracción imaginativa que se niega a los encantos de la leyenda; poética revolucionaria de la justicia que corta en el corazón de la historia, decapita los reyes y rechaza que el pueblo se celebre en su lugar como cuerpo real” (1996: 76). El procedimiento alegórico mallarmeano pide “retroceder toda encarnación de la potencia anónima” (Rancière 1996: 76). Se concibe como un tipo “sin denominación previa” para que emane la sorpresa. El *tipo*, la *figura*, que quiere oponerse a la mimesis, es para Mallarmé aquello que resume palabra y gesto, y que homologa al infinito; debe entenderse según palabras de *Igitur* como “el inmemorial gesto vacante con el que se invita, para terminar el antagonismo de este sueño polar, a restituirse, con la claridad quimérica y el texto cerrado, al Caos de la abortada sombra y la palabra que absolvió Medianoche” (Mallarmé 1993: 93).

Wagner produce por símbolos un espacio imaginario de orígenes que se sostiene sólo en el “ficticio hogar de la visión cargada por la mirada de una multitud” (Mallarmé 2003 [1885]: 157): esto no es más que *la fiesta de un día*. Lo que molesta a Mallarmé es otra cosa que esa concurrencia desleal entre artes. Se trata del estatuto de la ficción: que para él es más que el acuerdo de las fábulas; es el método mismo del espíritu humano, por el cual éste se separa del mito para proyectar su luz propia: buscando algo que pueda pensarse como la potencia purificada del verbo. Mallarmé quiere una revolución en el lenguaje de las palabras, introducido en el poema y en el ritual humano. Esa es su apuesta fundamental en *Crisis de verso*, que el verso impar de Verlaine inauguró y el verso libre persigue. La conquista de la poesía de su propio bien.

Bibliografía

Baudelaire, Charles. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. En *Écrits sur littérature*. París: Le Livre de Poche, 2005.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta (figures de Wagner)*. París: Christian Bourgois éditeur, 1991.

_____. “La imitación de los modernos”. En *La imitación de los modernos. (Tipografías 2)*. Trad. Cristóbal Durán. Buenos Aires: La cebra, 2010.

Mallarmé, Stéphane. [1885]. “Richard Wagner. Rêverie d’un poète français”. En *Œuvres complètes II*. París: Gallimard, 2003.

_____. *Igitur o la locura de Elbehnon*. En *Obra poética II*. Traducción Ricardo Silva-Santisteban. Ed. bilingüe. Madrid: Poesía Hiperión, 1993.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Rancière, Jacques. *Mallarmé. La politique de la sirène*. París: Hachette, 1996.

Wagner, Richard. *Lettre sur la musique*. 1861. Disponible en:

http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_la_musique_%28Richard_Wagner%29