

## Capítulo 2

### WAGNERISMO EN FRANCIA

Wagner llegó a París en septiembre de 1839, se hizo notar cuando la *gazette musicale* de París anunció que la orquesta del conservatorio ensayaba la obertura de “un compositor alemán con gran talento,” (Wagner), sin embargo los miembros de la orquesta juzgaron la *obertura Cristóbal Colón* como un largo enigma, y decidieron no tocarla en público. Pese a esto la comunicación de Wagner con la *gazette musicale* de París continuó de manera positiva. Entre 1840-42 el periódico de París publicó sus artículos, que iban desde discusiones acerca de la *obertura Cristóbal Colón* hasta análisis de nuevos trabajos. Y gracias a esto fue que el periódico de París organizó un concierto para tocar la *obertura Cristóbal Colón* en 1841.

Pero en realidad fue más como escritor e intelectual que como compositor que Wagner se dio a conocer al principio. El compositor francés y crítico del *journal des débats* que era el diario de mayor influencia en París, Héctor Berlioz (1803-69), estaba muy interesado en sus escritos. Wagner dejó París en 1842 y regresó a Alemania donde al poco tiempo empezó a tener éxitos. Su ópera *Rienzi* fue tocada en Dresde en 1842 y dos meses más tarde se volvió maestro de capilla del rey Federico Augusto II. Wagner siguió informando de sus actividades en Dresde a la *gazette musicale* de París incluyendo por supuesto el estreno mundial de *Tannhäuser* en 1845.

Wagner participó en la revolución de Dresde uniéndose a los oponentes del reino y fue destituido de Alemania, sin embargo contó con el apoyo de

aquellos artistas que rompían con los esquemas de la tradición. Según un crítico de la *gazette musicale*, un reducido grupo de amateurs esperaban con impaciencia la obertura *Tannhäuser* y críticos como Théophile Gautier se mostraron muy abiertos a las nuevas tendencias y apreciaron la profundidad musical de las composiciones de Wagner. A pesar de que la música de Wagner no fue tocada de nuevo en París hasta 1858, sus escritos entre 1849 y 1851 fueron analizados en la prensa francesa y sirvieron para convertirlo en una figura controversial. Hubo varios artículos en *la gazette musicale* en 1852 donde Wagner hablaba de sus trabajos como poeta y músico, y de sus ideas de renovar la ópera.

Fétis, el musicólogo y director del conservatorio de Bruselas, junto con Pietro Scudo uno de los críticos con mayor influencia en Francia se presentaron en contra de Wagner, sus libros, su música y la atención que ésta estaba ganando en Alemania, declarando que los grandes compositores del pasado no necesitaban involucrarse con teorías, pues su música hablaba por sí misma, “menosprecia con engaño, sólo ve convenciones infundadas, en vez de ordenar la necesidad positiva de las artes.”<sup>1</sup> En 1849 el periodista alemán Bischoff, creó la frase “música del futuro”, del título del libro de Wagner *el arte del futuro*. Wagner se negó a aceptar esta etiqueta hacia su música, y en 1855 presentó un concierto en Londres donde se comprometía “a mostrar como estaba sumido en la impenetrable sombra del presente y sordo a las proféticas voces del futuro.”<sup>2</sup> Sin embargo en Francia, muchos se mostraban

---

<sup>1</sup> Gerald Turbow, Wagnerism in European culture and politics. Ithaca & London: Cornell University Press, 1984, p.139.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p.140.

susceptibles al arte de Wagner. Turbow menciona en *Wagnerism in France* que:

La condesa Agénor de Gasparin escribió una carta al periódico *L'illustration* en 1857, describiendo el extraño y soberano poder que ella había sentido al escuchar a Wagner en Prusia. Ella predijo que llegaría el día en que Wagner reinara soberanamente sobre Alemania y Francia, pues no había razón para cuestionar las emociones tan genuinas que expresaba su música.

El sucumbir a Wagner se estaba convirtiendo en moda entre los altos círculos. “Es un hombre del que se ha abusado mucho” - declaró un observador - , “debe haber algo en él.”<sup>3</sup>

En 1859 Wagner regresó a París y esta vez tuvo más oportunidades de relacionarse con gente que se interesaba en sus composiciones. Políticamente era una figura muy compleja y contradictoria, era visto como un revolucionario ya que causó gran impacto con su libro *arte y revolución*, además de con su participación en la revolución de Dresde en 1849. Wagner admiraba las reglas autoritarias y los mitos de la monarquía romántica, declarando así mismo su aversión al liberalismo. La combinación de fuerza y ambigüedad política en la reputación de Wagner lo hicieron reunir a figuras de diferentes grupos, aunque la mayoría de sus seguidores eran de izquierda. El conde y la condesa de Charnacé le dieron la oportunidad de presentarse en su salón para dar un concierto donde fue presentado como “un demócrata y un revolucionario.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p.140.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p.142.

Los más importantes seguidores de Wagner en París fueron Blandine, hija ilegítima de Liszt y su esposo Emile Ollivier, quien se encargó de manejar sus derechos de autor en Francia y de hacer las traducciones de sus libretos, además de difundir los méritos de su trabajo. Los artistas, estudiantes y bohemios eran otro grupo que mostraba apoyo a Wagner, el escritor francés Charles Baudelaire (1821-67) asistió a un concierto de Wagner y más tarde le escribió una carta diciéndole que “la experiencia que había vivido en su concierto era ‘indescribible’, casi como un éxtasis religioso.”<sup>5</sup>

Wagner estaba ansioso de aprovechar su nuevo status en París y tener la producción de *Tannhäuser*. Entonces tuvo la idea de hacer conciertos caseros cada miércoles por la tarde, lo cual estaba de moda en la época. Solamente que él tenía en mente más que un salón convencional un lugar donde todos sus seguidores pudieran estar reunidos. Así que dio la bienvenida a diversos grupos de gente, invitaba a los mejores pianistas de Europa para que tocaran su música, hablaba también de sus teorías estéticas e inspiraba a los presentes wagnerianos para que llevaran sus ideas más allá de París. Estaba lleno de importantes críticos musicales y periodistas, además de políticos, embajadores y ministros. Las tardes de concierto se convirtieron en el lugar de reunión de la alta sociedad internacional, Wagner estaba relacionándose con la sociedad parisina para asegurar la producción de *Tannhäuser*.

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p.144.

En 1860 Napoleón III dio la orden a la Ópera Imperial de que se tocara *Tannhäuser*, hizo esto en respuesta a una petición de la esposa del embajador Austriaco quien era ferviente seguidora de Wagner, ya que se acababan de unir a los Austriacos para tener apoyo militar contra los Habsburgos. Más tarde la *Librairie Nouvelle* mostró cuatro poemas de las obras de Wagner: *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Tristan und Isolde* con traducción al francés. Wagner presentaba los poemas con una carta, en la cual exponía por primera vez sus teorías sobre el drama musical. También describía su teoría según la cual, tanto la música, como todas las artes debían estar subordinadas al poeta y se debían utilizar para comunicar drama. Con esta carta, Wagner se volvió una controversia en Francia, más el negaba haber escrito que él escribía música sin melodía, y también negaba haber compuesto óperas tan sólo para probar sus teorías, pero esto sólo sirvió para meterlo en más problemas.

Para algunos franceses, las teorías de Wagner de la unión de la música, y las palabras en la ópera, no eran más que algunas de las ideas que el compositor alemán Gluck (1714-87) había presentado en su famoso prefacio *Alceste*, y gracias a su carta de *la música del futuro* y sus teorías estéticas, se convirtió de nuevo en objeto de burla.

Había un grupo aristocrático de influencia llamado jockey club, que tenía ideas muy concretas acerca de la política y el teatro, prefiriendo la ópera italiana y el ballet. Y al enterarse que Wagner pensaba hacer una presentación de una obra sin dejar espacio para el ballet, rápidamente hubo objeciones. Con dos semanas de presentación de *Tannhäuser*, los aristócratas del jockey club mostraron su indignación requiriendo un gran ballet para el segundo acto. Éste

no era un asunto trivial ya que era tradición que el ballet formara parte central en una ópera, y Wagner no cedía diciendo que en la ópera el mostraría su trabajo como escritor o entonces no haría la presentación. Pero luego finalmente cedió, añadiendo un ballet corto en el primer acto.

Fue gracias a Napoleón III que Wagner presentó su ópera en París, pero también se debió a las políticas autoritarias de los enemigos del régimen, ya que ahí expresaban sus convicciones. Sin embargo, el fallo de *Tannhäuser* no se debió a Wagner, pues no había duda de que el público tenía interés en la ópera, y de no ser porque Wagner insistió en retirarse después del disturbio, la ópera hubiera seguido varios meses más.

Pero pasarían varios años más para que otra ópera de Wagner fuera presentada en París, aunque él continuó dando conciertos de su música y atrayendo a sus seguidores. *Tannhäuser* produjo oposición y a la vez apoyo a la causa de Wagner, y por la oposición, la alianza de republicanos y legitimistas contra la producción, logró apenas sobrevivir a todo.

Se dice también que el Wagnerismo surgió en Francia en abril de 1861 con un artículo de Baudelaire titulado *Richard Wagner y Tannhäuser*, que apareció en la *revue européenne*. En este, Baudelaire encaraba muchas de las típicas críticas a Wagner buscando explicar el fallo de *Tannhäuser*, y describiendo sus reacciones personales a la música de éste. Citando a Baudelaire según Turbow: “El responde al llamado de ‘literatos, artistas y gente de mundo’, a aquellos que son cultos y de mente abierta, ellos alientan al compositor a seguir su destino.”<sup>6</sup> Después de esto el editor de *la revue*

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p.151.

buscó a Wagner y lo invitó a prestar su nombre como cabecera del diario y a contribuir como editor.

El surgimiento de nuevos poetas, los llamados parnasianos, fueron una fuente clave para la devoción de Wagner hacia París. El escritor francés Villiers de l'Isle-Adam (1838-89) declaró que: “Wagner era un genio de los que aparecen en la tierra una vez en cien años, y después dijo a sus compañeros parnasianos que se vieran así mismos como los primeros Wagnerianos.”<sup>7</sup>

Muchos pintores estaban interesados en la música de Wagner, Suzanne Manet, esposa del pintor francés Edouard Manet (1832-83) era una pianista que acostumbraba tocar la música de Wagner para sus invitados, el también pintor francés Frédéric Bazille (1841-70) y uno de los iniciadores del impresionismo, era un gran admirador de Wagner y asistía junto con Renoir (1841-1920) a los conciertos de su música. El litógrafo y pintor Fantin Latour (1836-1904) pintó la escena de la danza *Venusberg* de *Tannhäuser* en 1864, y Paul Cézanne (1839-1906) quien estaba muy alejado de la música, quedó conmovido por las obras de Wagner lo que lo llevó a pintar la obertura de *Tannhäuser*.

La dimensión política del Wagnerismo continuó animando a muchos de los escritores del movimiento. El poeta y dramaturgo Théodore de Banville veía en Wagner, “a un demócrata, a un hombre nuevo deseando crear para toda la gente (...) un armonioso ensamble donde todas las artes, poesía,

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p.152.

música, pintura y escultura (...) podían combinarse y producir el drama que encantaría el alma del espectador.”<sup>8</sup> Banville apoyaba la idea de las artes con un significado artístico y político, declarando también que “el trabajo de Wagner era una sinfonía revolucionaria.”<sup>9</sup>

En ese tiempo se reunía una audiencia para escuchar conciertos sinfónicos, y por medio de ellos de alguna forma realizar el ideal de la música de Wagner. Obviamente hubo oposición de aquellos que preferían el repertorio clásico a la *música del futuro*, pero Wagner logró que la producción de *Rienzi* (ópera trágica en cinco actos) se presentara en el *Théâtre-Lyrique*, provocando con esto toda una mezcla de reacciones entre la gente y las críticas. Mientras tanto, el wagnerismo aumentaba y con él la prominencia de algunos de sus miembros, el teósofo Édouard Schuré describió a los Wagneristas como, “una élite de autores, críticos, y el público.”<sup>10</sup>

En 1870 Wagner escribió lo que él llamó “sátira inocua”, en la cual se burlaba del sufrimiento de Francia mientras los alemanes estaban en París, hubo quienes defendieron este escrito diciendo que representaba sólo un capítulo de los alemanes en el estilo de vida parisino, y alegaban que Wagner había escrito simplemente una parodia de la frivolidad francesa. Turbow menciona: “pero ya que Alemania estaba siendo visto como ladrón de territorio francés, Wagner se convirtió en el que insultó a Francia.”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Gerald Turbow, *Wagnerism in European culture and politics*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1984, p.152.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p.152.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p.155.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p.156.



De nuevo se estaba viendo más a Wagner por sus aptitudes políticas, que por sus méritos en la música. Los conciertos que Wagner estaba dando se vieron dañados por esta confrontación, ya que la orquesta se negó a aceptar la propuesta de tocar la ópera de *Rienzi* en 1872. Al año siguiente la orquesta tocó a Wagner de nuevo, sólo que esta vez “sin bullicio, tumultos, filas ni demostración de aceptación por parte del público.”<sup>12</sup>

Wagner seguía atado a la filosofía social, especialmente a su crítica de liberalismo que continuó atrayendo seguidores después de 1870. Entre estos seguidores estaba Eduard Schuré, un músico y escritor que publicó un estudio de Wagner y sus trabajos llamado, *el drama musical*, que pronto se volvió el libro más importante de éste género en Francia. Schuré hablaba de la crítica de Wagner al materialismo y a las ganancias de los funcionarios del teatro, ya que al igual que Wagner él veía la civilización de la industria como algo que estaba cegando la creatividad en las artes.

Después de 1870 el Wagnerismo francés creció bajo una influencia de escritores quienes se unieron al movimiento con intereses profesionales. En comparación a 1850s y 1860s, el movimiento estaba ahora mucho menos influenciado por amateurs refinados, y más por personas que trataban de encontrar algo a través de sus escritos. Los escritores jóvenes que iban al frente de los wagnerianos tomaron ventaja del movimiento para hacer sus nombres conocidos.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p.158.

Los artistas de otras áreas empezaron cada vez más a disminuir su relación con éste, más hubo sin embargo algunos pintores que contribuyeron con las ilustraciones de *revue wagnérienne* pero mostrando menos relación con el wagnerismo que sus predecesores. Los escritores que estaban dominando el movimiento wagneriano no estaban del todo conformes con muchos de los fundamentos. Así que por un lado había aquellos que eran leales al poeta francés Mallarmé (1842-98) y a los poetas simbolistas, (simbolismo: movimiento literario y artístico, segunda mitad siglo XIX, que muestra hostilidad hacia la civilización moderna) y por el otro, estaban los escritores que tenían intereses literarios y musicales, y que se resistían a la imposición del simbolismo sobre los escritos de Wagner. “El escritor francés Joris Karl Huysman (1848-1907) escribió la novela *A rebours* y la publicó en 1884, un año después de la muerte de Wagner, ligando con esto al compositor con el nuevo movimiento artístico de *decadencia*.”<sup>13</sup> La novela hablaba de un joven duque, *des Essenties*, que abrumado por la mediocridad del mundo burgués decide alejarse y satisfacer sus sentidos. *Decadencia* se convierte en un término descriptivo de esta nueva actitud mostrada en los trabajos de aquellos que se inspiraron en el duque *des Essenties*, como el pintor francés Moreau (1826-1898), los poetas Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé y Wagner. Según Turbow: “anteriormente artistas y escritores tenían que esforzarse y refugiarse en sus propios mundos, y ahora disfrutaban de sus preferencias como el duque *des Essenties*.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p.159.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p.159.

El impacto de Wagner sobre su época se consolidó por la creación de una nueva publicación, *revue wagnérienne*, hecha para esparcir las ideas políticas y filosóficas del compositor. Estaba fundada por jóvenes wagnerianos que creían en la consistencia de sus ideas con los nuevos pensamientos conmovedores de las artes. Esta revista se publicaba cada mes, listando los conciertos de sus obras y producciones de ópera en Francia y en el extranjero, reseñas de sus nuevos libros, reportes de sus actividades en otras ciudades, y discusiones de lo nuevo sobre el movimiento wagneriano. *Le revue wagnérienne* además cubría con detalle las batallas contra la prensa Parisina, y las controversias que surgían al montar las producciones de Wagner en el teatro de la ópera.

El diario tenía varios grupos que lo apoyaban, pero el círculo de Mallarmé era el que más dominaba la revista y la controversia sobre el Wagnerismo francés. La mayoría de ellos eran jóvenes poetas que apenas habían llegado a París, ninguno a excepción de Mallarmé, se había establecido de una manera fuerte antes de que la revista se fundara. Hasta entonces, el wagnerismo había funcionado para ellos como una forma de darse a conocer, los editores de la revista fueron bastante abiertos como para imprimir una carta en la cual argumentaban que: “el amor por Wagner se había convertido en una ocupación, una profesión (...).”<sup>15</sup>

Mallarmé era como el maestro de los jóvenes escritores, representaba el pilar de ambos, Simbolismo y Wagnerismo. Los músicos, al igual que los poetas, según comenta Turbow, “insistían que la concepción del arte de

---

<sup>15</sup> Gerald Turbow, Wagnerism in European culture and politics. Ithaca & London: Cornell University Press, 1984, p. 165.

Wagner, toda su filosofía, y su pensamiento en sí, eran el origen simbolista.”<sup>16</sup> Muchas personas de la revista apoyaban esta idea, hubo dos números que mostraban diecisiete sonetos compuestos por varios poetas simbolistas rindiendo homenaje a Wagner. Un artículo del escritor Wyzewa en 1886 sobre el wagnerismo y la poesía contemporánea formulaba las bases del simbolismo, Wyzewa llamaba a Mallarmé “sinfonista y poeta Wagneriano, y decía que era un auténtico poeta francés porque sabía como unir poesía con música.”

Turbow dice acerca del poema de Mallarmé *hommage*, que apareció en un número de la revista en 1886 que: ‘hablaba acerca del realismo y el naturalismo, que podían ser remplazados por la profunda verdad del Simbolismo revelada por el dios Richard Wagner, el poema mostraba la típica cualidad de los simbolistas: impenetrabilidad.’<sup>17</sup> En sí, el poema era muy oscuro y provocó la humillación de muchos escritores.

La afinidad de la revista con el simbolismo tuvo origen histórico en el trabajo de Baudelaire, ya que encontró similitudes en el pensamiento de Wagner acerca de la creación de una síntesis en las artes, y su propia idea, establecida en el poema *correspondances*, donde habla de cómo nuestros sentidos responden en un lenguaje natural que está en símbolos, a las verdades unidas al mundo del espíritu. Inevitablemente *correspondances*, se convirtió en el manifiesto simbolista.

Este tipo de wagnerismo no armonizaba totalmente con lo convencional, con la rama musical del movimiento. En la época de Baudelaire los músicos

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 162.

amateurs y profesionales entre los wagnerianos ya habían tenido mucho de artistas literarios avant-garde, especialmente los parnasianos. *La revue wagnérienne* también ofrecía artículos filosóficos relacionados al misticismo e idealismo que se extendía debajo del movimiento y pensamiento de Wagner. El wagnerismo francés había empezado a partirse como resultado de las tensiones y divisiones internas.

En 1886 Lamoreaux atacó a la *revue wagnérienne* por la decadencia de su estilo y por los problemas que le causaron al llevar a cabo la producción de *Lohengrin* (ópera romántica en tres actos), después de tantas controversias la excitación que antes había animado al movimiento wagneriano se estaba apagando. Alfred Ernst escribió en 1888: “desde el punto de vista del arte wagneriano el período heroico se ha terminado, y admirar a Wagner se ha vuelto banal.”<sup>18</sup> El nombre de Wagner pesaba fuertemente en las casas de ópera, en 1891 *Lohengrin* entró de forma permanente en el repertorio de la ópera de París, y *Tannhäuser* regresó con gran éxito en 1895.

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 163.

