



El máximo exponente del Romanticismo musical. Richard Wagner y su obra según Paul Walter Jacob*

Federico G. Ramírez

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de La Plata*

Paul Walter Jacob nació en Duisburg, Alemania, en 1905, en una familia de clase media y orígenes judíos. Tras cursar estudios musicales en Mainz y Berlín, inició una considerable carrera en el ámbito teatral: entre 1926 y 1933, trabajó en la capital y otras ciudades alemanas como director teatral, actor, director de ópera y opereta, al tiempo que también publicó varios artículos como periodista. Con el ascenso del nazismo al poder, Jacob se volvió objeto de ataques que culminaron con su despido y, a partir de ese momento, comenzó un derrotero como exiliado que lo condujo a vivir y trabajar en varios países europeos y, finalmente, a la Argentina. Jacob llegó a Buenos Aires en 1939, donde desarrolló una intensa actividad artística, cultural y política (Glocer y Kelz, 2015; Trapp, 2005). Tempranamente se vinculó con representantes del campo antifascista local de habla alemana y, fundamentalmente, con los proyectos culturales y editoriales desarrollados por Ernesto Alemann, como el periódico *Argentinisches Tageblatt* (Friedmann, 2010b). Hasta su regreso a Alemania en 1949, además de trabajar como director teatral y coral, conferencista y crítico musical, se desempeñó también como ensayista y autor de varios libros –tanto en español como en alemán– publicados en editoriales como Claridad, Cosmopolita, Júpiter y Peuser.

En 1946, Jacob publicó una biografía de Richard Wagner en la que venía trabajando desde hacía varios años. La elección de la figura no resultaba casual, dada la utilización propagandística que el nazismo había realizado de la obra y del legado del compositor alemán (Sala Rose, 2003; Wagner, von Berg y Maintz, 2018). Este trabajo aborda algunos aspectos de esa biografía: en especial, el vínculo que Jacob estableció entre la vida y la producción artística de Wagner, así como la forma en que consideró y caracterizó la obra del compositor y su lugar en la historia del arte. También se plantean algunas ideas preliminares en torno al

* Este trabajo se inserta en un proyecto de investigación en el marco del Doctorado en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina (UNLP-Universidad de Rostock). Una primera versión de las ideas aquí presentadas aparecerá próximamente en un libro, coordinado por Nicolás Welschinger, Clara Ruvituso y Christian Pfeiffer, que reúne las investigaciones desarrolladas y en desarrollo dentro del programa del Doctorado.



lugar de este libro en el entorno discursivo más amplio sobre Wagner durante la década de 1940 en Buenos Aires.

La vida a partir de la obra

El análisis de la vida de Wagner efectuado por Jacob sigue un orden cronológico, en principio, bastante tradicional. Subdividido en apartados que cubren toda la trayectoria biográfica del compositor, desde su nacimiento en Leipzig en 1813 hasta su fallecimiento en Venecia setenta años más tarde, el relato destaca sobre todo los momentos de composición y estreno de sus principales dramas musicales. Siguiendo una práctica habitual en este tipo de narrativa, Jacob muestra que las obras wagnerianas presentan elementos o están construidas alrededor de experiencias personales del compositor. Por mencionar dos ejemplos harto conocidos, el autor relata cómo, tras huir de Riga acosado por las deudas, el atribulado viaje por el mar del Norte que realizó Wagner sirvió de inspiración para componer *El holandés errante* [*Der fliegende Holländer*]; y, asimismo, cómo el desarrollo argumental de *Tristán e Isolda* [*Tristan und Isolde*] no puede escindirse de la relación extramatrimonial que en ese momento el compositor sostenía con Mathilde Wesendock.

Sin embargo, en el análisis pronto va cobrando fuerza otra idea, a partir de la cual la obra del compositor no es resultado de su experiencia personal, sino de un elemento externo y superior –que llama la “voluntad expresiva”– que conduce la vida del compositor para que este pueda desarrollar su recorrido artístico. En este sentido, para Jacob (1950, p. 54) existe una “necesidad de vital importancia”, un “delirio creador, único en su especie” (p. 141) que funciona como impulso para la obra wagneriana, que da forma a las vivencias del compositor y conlleva de este modo una articulación dialéctica entre arte y vida. Según Jacob, el objetivo último de Wagner era imbuir sus obras de arte con sus propias experiencias vitales. Esta necesidad fundamental de expresar el Yo explica por qué ciertos eventos se vuelven imprescindibles para que el artista pueda seguir desarrollando su obra. En el caso particular de Wagner, Jacob reconoce uno de estos acontecimientos fundamentales en la partida del compositor al exilio luego de haber participado en la Revolución de 1849 en Dresden. Tras haber finalizado en la ciudad sajona la composición de *Lohengrin*, obra que cierra su primer período de creación original, Wagner emprende el camino del exilio que se convierte en el terreno fértil para la reflexión teórica –*Arte y Revolución* [*Die Kunst und die Revolution*], *La obra de arte del futuro* [*Das Kunstwerk der Zukunft*] y *Ópera y drama* [*Oper und Drama*], los ensayos teórico-estéticos del compositor, son escritos en ese período– y, sobre todo, para la



concepción y composición de los que, según Jacob, son los más grandes dramas musicales wagnerianos: *Tristán*, *Los maestros cantores de Nuremberg* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] y parte de su tetralogía *El anillo del Nibelungo* [*Der Ring des Nibelungen*]. De este modo, el biógrafo muestra a lo largo del relato cómo la necesidad expresiva de Wagner crea las propias condiciones en su vida que permitieron la continuidad y perfeccionamiento de su obra, de manera tal que, en definitiva, el compositor alemán “transporta lo artístico a la vida y lo vivido al arte, construye y transforma la materia según sus vivencias y *arranca a la vida las vivencias que necesita* para la realización de su obra creadora” (Jacob, 1950, p. 597, el resaltado es mío).

Wagner, el realizador del Romanticismo

Tras analizar la trayectoria vital del compositor, Jacob dedica la mayor parte de su libro a estudiar en detalle la obra wagneriana y a ofrecer una interpretación de su lugar en el marco general de la historia del arte. Considera a Wagner como la figura cúlmine del proyecto estético del Romanticismo, tendiente a la fusión de todas las artes, gracias a una serie de desarrollos que caracterizan su obra: el paso del “número” musical a la “melodía infinita”, el perfeccionamiento de la técnica del “motivo-guía” (*Leitmotiv*) y la creación de una nueva forma artística, el drama musical.

De acuerdo con Jacob, Wagner había iniciado su carrera como compositor imitando las tradiciones musicales vigentes en su época. Sus primeras óperas –*Las hadas* [*Die Feen*], *La prohibición de amar* [*Das Liebesverbot*] y *Rienzi*– se correspondían respectivamente con la estética de la ópera romántica alemana, la tradición lírica francesa e italiana y, por último, el modelo de la *grand opéra* francesa. En estas tradiciones, la música funcionaba como acompañamiento del drama que sucedía en escena. Según Jacob, paulatinamente, el compositor abandonó la estructura en números cerrados característica de aquellas tradiciones y subdividió sus obras en “escenas” dramáticas. Para el biógrafo, se trató de un cambio fundamental, porque esa nueva división constituía un principio basado en la acción continua e ininterrumpida de la música, que dejaba así de ser un acompañamiento para convertirse en parte constitutiva del drama. De este modo, “los ‘números’ y las tradicionales formas musicales (...) se disuelven cada vez más en la fluida ‘melodía infinita’ (...) que nace de la acción complementándola y comentándola en forma sonora” (Jacob, 1950, p. 53).

Esa “melodía infinita” estaba construida a partir de pequeñas unidades denominadas “motivo-guía” (*Leitmotiv*). Cada uno de los *Leitmotive* que componen las obras wagnerianas



remite a una idea, personaje, concepto o situación dramática que contribuye para que el oyente-espectador comprenda lo que sucede en el drama, incluso aquello que no está puesto en palabras. Para Jacob, Wagner amplió, combinó, repitió y rearticuló estos motivos-guía de una forma completamente novedosa para lograr que la orquesta pudiera “comentar musicalmente e interpretar psíquicamente la acción que se desarrolla en el escenario” (1950, p. 48). Así, el compositor construyó un lenguaje musical continuo e ininterrumpido que responde pura y exclusivamente al concepto dramático que domina cada obra, en la cual la orquesta “interpreta, explica, subraya, enlaza, recuerda y presiente” (Jacob, 1950, p. 528).

El autor coloca entonces a Wagner como el eslabón romántico de una genealogía de reformadores del teatro musical, al mismo nivel que los creadores de la ópera en la Florencia renacentista o que Gluck, el transformador del género durante el siglo XVIII. En la renovada articulación entre drama y música efectuada por Wagner, Jacob encuentra el origen de un nuevo estilo artístico, característico del drama musical wagneriano. Allí, el biógrafo reconoce una simbiosis entre lenguaje, música y teatro que tiene como fin último plasmar la “voluntad de expresión” del compositor, a quien caracteriza como exponente del Romanticismo. De acuerdo con Jacob, la característica distintiva de la música romántica es su carácter expresivo, es decir, su intención de comunicar, de servir como canal de expresión de una personalidad creadora. En sus dramas musicales, Wagner había logrado expresar su voluntad artística a partir de la combinación y fusión de las diferentes artes, creando así una “obra de arte integral” [*Gesamtkunstwerk*]. De esta manera, el drama wagneriano cumple el ideal de integrar indistintamente todas las artes, unidas gracias a la voluntad artística del compositor, convirtiéndose así en la realización plena, en “la expresión más elevada, perfecta y acabada del Romanticismo” (Jacob, 1950, p. 143).

No obstante, además de poseer una “voluntad expresiva”, en la interpretación de Jacob Wagner aparece también como portador de un “genio creativo” que resulta fundamental para concretar el ideal romántico de reunión de todas las artes. En ese sentido, se puede entrever en el trabajo de Jacob la convivencia de elementos más cercanos a una estética expresionista con otros propios de una concepción romántica de la historia de la música. Aunque Jacob fue un defensor de las nuevas formas musicales que rompieron con el paradigma del Romanticismo desde finales del siglo XIX, el énfasis que su biografía wagneriana coloca en la idea de “genio individual” lo acerca a ese mismo paradigma romántico. Como lo ha demostrado la musicología crítica desde finales del siglo pasado, el propio origen y desarrollo de la musicología estuvo profundamente atravesado por la consagración de un canon de obras musicales creadas durante el siglo XIX y enmarcadas en el Romanticismo, compuestas



además por artistas considerados parte de la tradición musical germana. Esa consagración se logró, por otro lado, gracias al trabajo de numerosos intelectuales y críticos que se reconocían a sí mismos como parte de la gran área cultural alemana. La idea de que la música austroalemana era superior y tenía un carácter universal fue una operación discursiva e ideológica que les permitió a quienes se identificaban como alemanes sentirse parte de una comunidad, vincularse con una nación que durante gran parte de su historia no estuvo organizada en un único Estado (Applegate, 1992; Applegate y Potter, 2002; Bonds, 2014). De este modo, la música alemana y sus supuestas cualidades distintivas (su universalidad, superioridad y “genialidad”) jugaron un papel fundamental en la definición y redefinición de “lo alemán”, una cuestión importante para entender, al menos en parte, por qué –como se verá en el próximo apartado– Jacob continuó ligado a una interpretación romántica de la historia de la música.

Escribir sobre Wagner en Buenos Aires

Para entender el lugar de esta biografía en el contexto discursivo sobre Wagner en Buenos Aires a comienzos del siglo XX, se puede considerar la explicación que Jacob realizó del antisemitismo wagneriano. Según su interpretación, los ensayos teóricos de Wagner –en especial el texto antisemita *El judaísmo en la música* [*Das Judentum in der Musik*]– deben considerarse como obras secundarias del compositor. Insiste en que lo más importante es reconocer en Wagner a un hombre de teatro, dedicado exclusivamente al objetivo romántico de fusión de las artes a través de sus dramas musicales, antes que a un filósofo o político. No obstante, como no puede negar el antisemitismo del compositor, ensaya una explicación que subordina lo político-ideológico a lo artístico: no debe considerarse al antisemitismo wagneriano como una propuesta política, sino entender que “lo judío” cumple en su obra la función de representar la disonancia musical. Para Jacob resulta más importante destacar que cualquier atisbo de filosofía, ideología o religión wagnerianas no guarda relación alguna con el pensamiento del compositor, sino con los intereses del llamado “Círculo de Bayreuth” conformado por reconocidos antisemitas ligados a Wagner. Para Jacob, ese conjunto nucleado en Bayreuth funciona como un grupo ajeno al verdadero proyecto artístico wagneriano al que “siguieron todos los devotos reaccionarios panegíricos y los defensores de un culto (...) nacional-chauvinista” (1950, p. 616) que terminaron por convertir a Wagner en “propiedad y patrimonio de propaganda de un reducido círculo adversario al progreso” (p. 617).



Estas referencias colocan claramente a Jacob en el escenario de lucha por los sentidos alrededor de la figura y la producción wagnerianas durante la década de 1940. Como ya fue mencionado previamente, en Alemania Wagner había sido objeto de una apropiación selectiva por parte del régimen nazi, que utilizaba sus obras como instrumento de propaganda (Sala Rose, 2003; Wagner, von Berg y Maintz, 2018), y en Buenos Aires existían sectores de la comunidad germanoparlante que habían adherido al Tercer Reich y que se expresaban, por ejemplo, a través de publicaciones como el *Deutsche La Plata Zeitung* (Laberenz, 2006). En ese contexto, la imagen “despolitizada” de Wagner que brindaba la obra de Jacob cumplía, no obstante, una función política. Sin plantear la existencia de “dos aldeas” separadas completamente (Friedmann, 2010a), el trabajo y los vínculos de Jacob dan cuenta del accionar en la capital argentina de actores opuestos al nacionalsocialismo que buscaban construir otras definiciones de “lo alemán” y revestir a personalidades clave de la cultura germánica con significaciones distintas a las promovidas por el régimen nazi. En este escenario, las caracterizaciones de la música alemana y de un compositor como Wagner adquirirían especial relevancia. De manera tal que la biografía wagneriana de Jacob puede ser considerada como una contribución importante en lo que Angenot (2010) define como “lucha por la hegemonía discursiva”, esto es, la disputa entre distintos discursos sociales alrededor de un objeto –en este caso, Wagner y sus obras, pero también la definición de “lo alemán”– con el fin de adquirir legitimidad e imponer una interpretación.

A manera de cierre

A lo largo de este trabajo se analizaron algunos aspectos de la biografía que el artista e intelectual Paul Walter Jacob dedicó al compositor Richard Wagner, publicada por primera vez en Buenos Aires en 1946. Se mostró la manera en que el biógrafo interpretó la vida del compositor a partir de su obra y el lugar de relevancia que asignó a los dramas musicales wagnerianos en la historia del arte. El núcleo central del planteo del autor consistía en reconocer en Wagner al realizador pleno del proyecto artístico del Romanticismo. En tanto la música romántica era, a criterio de Jacob, música que buscaba plasmar la “voluntad expresiva” del compositor, entendía el derrotero biográfico de Wagner como una serie de acontecimientos concatenados que permitieron que esa “voluntad de expresión” pudiera dar lugar y concretarse en el desarrollo de una nueva forma artística –el drama musical wagneriano– que, a su vez, cumplía con el objetivo romántico de integración de todas las artes individuales. Sin embargo, esa interpretación de corte expresionista convivía en el



trabajo de Jacob con elementos propios de una tradición vinculada estrechamente con el propio Romanticismo, que se manifiesta, por ejemplo, en la concepción de Wagner como un “genio creativo” individual.

Por otra parte, también se demostró que la biografía publicada por Jacob representa una fuente de gran relevancia para el análisis de la disputa discursiva en torno a la figura y la producción artística de Wagner en Buenos Aires, en un contexto marcado por el ejercicio del poder por parte del nacionalsocialismo en Alemania y, posteriormente, por la Segunda Guerra Mundial. En ese sentido, se sostuvo –a partir del análisis del antisemitismo wagneriano realizado por Jacob– que la obra pretendía brindar una imagen de Wagner que resaltaba más los elementos artísticos antes que los político-ideológicos presentes en su obra, una imagen por tanto distinta y contrapuesta a la que por aquellos años había elaborado el nacionalsocialismo; una imagen que tendía a construir, de ese modo, otras significaciones de “lo alemán”.

Por esos motivos, la biografía publicada por Jacob representa una fuente de gran relevancia para el análisis de la disputa discursiva en torno a la figura y la producción artística de Wagner en Buenos Aires y constituye, además, un buen punto de partida para rastrear y analizar la producción y las ideas de otros actores intervinientes en esa disputa discursiva, sus vínculos y sus inserciones institucionales, tanto en la década de 1940 como en el período inmediatamente anterior, especialmente de los grupos presentes en la capital argentina que adhirieron o adoptaron posturas cercanas a las del régimen nazi, como el nucleado alrededor del *Deutsche La Plata Zeitung*. Asimismo, el trabajo de Jacob permite profundizar en las complejidades del vínculo entre arte y política y, especialmente, analizar el rol de los productos culturales en la construcción de las identidades.

Referencias bibliográficas

Fuente primaria

Jacob, P. W. (1950) [1946]. *Wagner y su obra*. Buenos Aires: Peuser.

Bibliografía secundaria

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.



- Applegate, C. (1992). What is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation. *German Studies Review*, 15, 21-32. <https://doi.org/10.2307/1430638>
- Applegate, C., y Potter, P. (eds.) (2002). *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bonds, M. E. (2014). *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Acantilado.
- Friedmann, G. (2010a). Los alemanes antinazis de la Argentina y el mito de las dos aldeas. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 77(1), 205-226. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41326059>
- Friedmann, G. (2010b). *Alemanes antinazis en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Glocer, S., y Kelz, R. (2015). *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Labrenz, L. (2006). *Vom Kaiser zum Führer – Deutschsprachige Nationalismuskurse in Buenos Aires 1918-1933*. Múnich: GRIN Verlag.
- Sala Rose, R. (2003). Wagner. En Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo* (pp. 408-415). Barcelona: Acantilado.
- Trapp, F. (2005). *Zwischen Schönberg und Wagner – Musikerexil 1933-1949: das Beispiel P. Walter Jacob*. Leipzig: Henschel.
- Wagner, K., von Berg, H., y Maintz, M. L. (eds.) (2018). *Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen*. Kassel: Bärenreiter.