

LA MODERNIDAD PROMETEICA: DE LA “OBRA DE ARTE TOTAL” A LOS TOTALITARISMOS

Data recepción: 2016/01/30

Data aceptación: 2016/08/27

Contacto autora: nietoyustaconstanza@gmail.com

Constanza Nieto Yusta

Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

En los versos de los primeros románticos alemanes, el poeta se perfila como la figura responsable de guiar a la humanidad hacia un mundo renovado artística y políticamente. En este sentido ha de comprenderse la formulación de «Gesamtkunstwerk» realizada por Richard Wagner: la «obra de arte total» sería la síntesis definitiva de todas las artes y, más aún, de la naturaleza y la cultura, de la política y la creación, de la vida y el arte. Esta misión prometeica de generar un nuevo credo y un nuevo horizonte redentor adecuado para la modernidad desbordó el contexto del Romanticismo alemán para resonar con fuerza en el siglo XX: algunas de las principales vanguardias históricas y, principalmente, los totalitarismos que inundaron la Europa de entreguerras no fueron sino continuaciones de la necesidad totalizadora nacida en el Romanticismo.

Palabras clave: Modernidad, Romanticismo, Goethe, Richard Wagner, *Gesamtkunstwerk*, Totalitarismo

ABSTRACT

The verses of the early German Romantics define the poet as a figure responsible for guiding humanity towards the artistic and political renewal of the world. It is in this sense that we should understand Richard Wagner's concept of Gesamtkunstwerk, the "total work of art" a definitive synthesis of the arts as a whole, and, in an even broader sense, of nature and culture, politics and creation, and life and art. This Promethean mission to create a new credo for the modern world and a new redemptive outlook fully suited to modernity took hold in German Romanticism and achieved full resonance in the 20th century. Some of history's leading avant-garde movements and the totalitarian regimes so prevalent in Europe between the wars were continuations of the totalitarian need that emerged from Romanticism.

Keywords: Modernism, Romanticism, Goethe, Richard Wagner, Gesamtkunstwerk, Totalitarianism

Tal y como relata Hesíodo, Prometeo, hijo de Jápeto, el hermano de Cronos, y de la Oceánida Climene, desafió en varias ocasiones a los dioses. No quedando contento con haber engañado una primera vez a Zeus –a quien ofreció las peores partes de un buey sacrificado en su honor, los huesos, para quedarse con todo lo que co-

rrespondía a los dioses (la carne y las vísceras)–, Prometeo volvió a arremeter contra Zeus, desafiando el castigo que éste había impuesto a toda la humanidad a raíz del engaño sufrido con el buey: la supresión del fuego en el mundo de los hombres. Prometeo, que en este segundo desacato trajo de vuelta el fuego a los mortales, fue

castigado definitivamente por Zeus: «al astuto Prometeo el dios lo ató al centro de una columna con penosos e indisolubles lazos, y le envió un águila de anchas alas que le royera el hígado inmortal, recreciendo por la noche la parte del hígado que el ave aliabierta devorara en todo el día.»¹ Pero los desafíos que Prometeo llevó a cabo contra la autoridad de los dioses tuvieron consecuencias que fueron más allá del castigo individual impuesto al Titán: Zeus decidió también castigar a la humanidad modelando a la primera mujer, Pandora, origen de todas las enfermedades y desgracias que a partir de entonces serían las compañeras infatigables de los hombres. Prometeo, por tanto, desencadenó que el mundo cambiase de régimen: sus actos pusieron fin a la Edad de Oro y dieron paso a una nueva historia del mundo expulsada de los beneficios idílicos de los tiempos originarios. «Por consiguiente», nos relata Hesíodo, «desde aquel día innumerables desdichas reinan entre los hombres y están llenos de males la Tierra y el mar.»²

Pero, mientras Pandora pasó a la memoria de los hombres como la gran responsable de los males que poblaron el mundo, Prometeo fue, en cambio, recordado como uno de los grandes benefactores de la Humanidad: su (re)conquista del fuego fue el paso definitivo en la conquista de la *tekné* y, en consecuencia, de la técnica que, ligada a la luz del conocimiento, conduce irremediablemente al progreso. Esta visión del Titán como el padre de las ciencias y de las artes es la que aparece en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, donde el mismo Prometeo reivindica orgulloso ante el Océano su papel determinante en el progreso de los hombres:

En un principio, [los hombres] aunque tenían visión, nada veían, y, a pesar de que oían, no oían nada, sino que, igual que fantasmas de un sueño, durante su vida dilatada, todo lo iban amasando al azar.

No conocían las casas de adobes cocidos al sol, ni tampoco el trabajo de la madera, sino que habitaban bajo la tierra, como las ágiles hormigas, en el fondo de grutas sin sol.

No tenían ninguna señal para saber que era el invierno, ni de la florida primavera, ni para poner en seguro los frutos del fértil estío. Todo lo hacían sin conocimiento, hasta que yo les enseñé los ortos y ocasos de las estrellas, cosa difícil de conocer. También el número, destacada invención, descubri

para ellos, y la unión de las letras en la escritura, donde se encierra la memoria de todo, artesana que es madre de las Musas. Uncí el primero en el yugo a las bestias que se someten a la collera y a las personas, con el fin de que substituyeran a los mortales en los trabajos más fatigosos y enganché al carro el caballo obediente a la brida, lujoso ornato de la opulencia. Y los carros de los navegantes que, dotados con alas de lino, surcan errantes el mar, ningún otro que yo los inventó.³

De modo que Prometeo robó el fuego para iluminar y despertar al mundo: proporcionó al hombre la capacidad de ver y de oír, el conocimiento con el que *dar forma* a sus vidas. Nació así la arquitectura, la comprensión del fulgor de los astros, la astronomía, las matemáticas, la escritura, la ganadería, la navegación y otros tantos saberes como la medicina, la metalurgia y la adivinación: gracias al fuego, Prometeo emancipó a la Humanidad, poniendo en sus manos conocimiento, la ciencia, la técnica y las artes.

*

Fue esta visión de Prometeo la que resurgió con fuerza durante el Romanticismo. De nada le sirvió a Esquilo dejar claro que, pese a todos los beneficios que el robo del fuego había traído a los hombres, este robo no era sino un acto reprochable en tanto resultado de esa desmesura furiosa o *hybris* que llevaba a los hombres a querer sobrepasar los límites que les habían impuesto los dioses. La recuperación romántica de Prometeo encajaba a la perfección en un tiempo que, como bien ha señalado Václav Cerny, mostró desde sus orígenes una clara propensión al titanismo.⁴ Puesto que los titanes antiguos se habían caracterizado por sus constantes desafíos a los designios celestes —y no sólo hemos de pensar en Prometeo pues la lista de insurrecciones titánicas es amplia o más bien congénita: Cronos expulsó del trono a su padre Urano y lo mismo hicieron con Cronos sus hijos, Zeus, Hades y Poseidón—, ¿cómo no iba a sentirse el Romanticismo, un movimiento hijo de la Revolución Francesa, marcado por el individualismo y la revuelta, la encarnación del titanismo moderno? Si el *Paraíso perdido* de John Milton ya había sentado el gran precedente al transformar a Satán en el primer gran rebelde ante la normativa divina, los nuevos tiempos tendrían que contar con un héroe análogo aunque más adecuado al espíritu moderno. Bajo el

prisma romántico, el orgullo y la desmesura del Prometeo retratado por los antiguos quedaron justificados por el excelso fin que motivó sus actos: la rebelión contra los designios divinos y su consecuente puesta en marcha de la conciencia de emancipación y de civilización del hombre.

*

Aunque dos de las paradas obligatorias en la construcción romántica de Prometeo suelen ser el *Prometeo liberado* de Shelley (1818) y el *Prometeo* de Edgar Quinet (1838)⁵, nosotros centraremos nuestras reflexiones en el movimiento *Sturm und Drang*: fue en su seno donde se gestaron algunas de las ideas más tempranas del mito prometeico que más adelante recogió y llevó al paroxismo el concepto wagneriano de «obra de arte total».

En esta «tormenta e ímpetu», donde nacieron algunos de los pilares del posterior Romanticismo—los conceptos de naturaleza y de genio, y la reivindicación de una nueva mitología adecuada para el hombre moderno—, estuvo inmerso un joven Goethe que ya desde sus primeros escritos formuló los términos en los que debía producirse el amanecer de la modernidad que había nacido con la llegada del siglo XVIII. Así se observa en una de sus *Misceláneas* que, lejos de su apariencia de refrán popular, puede considerarse el germen de los postulados estéticos que el poeta alemán puso poco después en marcha con otros escritos: «Quien prevé es dueño del día».⁶ Si recordamos que etimológicamente Prometeo procede de la unión de *pro* (antes), y *mitis* (pensamiento, sabiduría, invención) y, por tanto, comprendemos que Prometeo es aquel que piensa, conoce e inventa con anticipación—el que predice, el que prevé—, adivinamos entonces las razones por las que Goethe encontró en el Titán la encarnación misma del día hacia el que aspiraba elevarse el hombre moderno. De ahí que en sólo dos años, entre 1773 y 1774, el poeta alemán dedicase a Prometeo una pequeña pieza dramática y una oda, obras que desde el mismo instante de su publicación se convirtieron no sólo en el prolegómeno de su posterior posicionamiento estético sino en el punto de partida de buena parte de las creencias románticas sobre la necesaria y sagrada unión entre el arte y la vida.

Los *Prometeos* de Goethe causaron una profunda impresión sobre sus contemporáneos e inauguraron el perfil moderno que obtendría el Titán a partir de ese momento. Goethe decidió remodelar el mito de Prometeo partiendo de una de las interpretaciones del mito más controvertidas, aquella que ya había sido desarrollada plenamente por escritores del siglo II d.C. como el sirio Luciano de Samósata pero que habían quedado ensombrecidas ante el poder trágico de los relatos de Hesíodo y Esquilo: la versión que relataba cómo Prometeo modeló, a partir del barro, a la raza de los hombres, hasta entonces inexistente en un mundo gobernado única y exclusivamente por el linaje celestial.⁷ Claro está: para alguien como Goethe, convenido de que «quien empieza a arrancarle sus secretos a la Naturaleza siente una ansia invencible de su más digno intérprete, el arte»⁸, el mito de Prometeo debía sustentarse casi de forma exclusiva en este episodio que desvelaba su talante creador. No obstante, Goethe quiso darle una vuelta de tuerca a las lecturas que, como las de Luciano de Samósata, habían dejado entrever que el acto de creación de los hombres por parte de Prometeo acabó por beneficiar a los dioses al ser estos hombres finalmente los responsables del levantamiento de altares y templos y de la ofrenda de sacrificios en su honor. Lejos de ser culpable por haber desafiado a los dioses y por haber puesto fin a los idílicos tiempos en la que no existía conflicto alguno entre el cielo y la tierra; y lejos, también de haber beneficiado a los dioses con la creación de la raza humana, el Prometeo de Goethe se concibió precisamente como el comienzo de una nueva Edad de Oro para el hombre. Desafiando al cielo, Prometeo decidió ser el artífice de su propio destino poblando la tierra con una nueva raza hecha a su imagen y semejanza.⁹ De este modo, Prometeo, identificado con el hombre, se hacía portavoz de su autonomía creadora y asumía la eternidad que le concedía su rol como Creador; pero también, su estirpe, los hombres, heredarían las pulsiones de su padre: la conciencia y voluntad prometeicas. «¡Realizadas veo aquí en figura corpórea mis anhelos todos! ¡Mi espíritu repartido en miles de porciones e íntegramente al par en mis directos hijos!»¹⁰, clama el Prometeo de Goethe. Rodeado por las figurillas de

barro que acaba de modelar y que constituyen no sólo una nueva raza contrapuesta a la raza divina sino, ante todo, la prueba irrefutable de que no sólo los dioses poseen en sus manos la eternidad inherente a la Creación, Prometeo sentencia: «Yo soy tan perdurable como ellos. ¡Eternos somos todos!»¹¹

Pero el Prometeo de Goethe no sólo puso en circulación la identificación de la Creación, del Artista, con el Titán: tal y como ha señalado Raymond Trousson, Goethe retrató a un Prometeo que, además de Creador, era Legislador e, incluso, Trabajador. Fue en la primera obra que el poeta alemán dedicó al Titán, la pieza teatral de 1773, donde Prometeo alternaba su rol de Creador de los hombres con el papel de Legislador de la vida de la nueva raza traída al mundo.¹² En cambio, la identificación de Prometeo con la figura del Trabajador no fue desarrollada por Goethe hasta 1807, año en el que, tras ser invitado a participar en la recién fundada revista vienesa de nombre *Prometeo*, publicó la pieza teatral *La vuelta de Pandora*. En ella, Prometeo aparecía retratado en contraposición a su hermano Epimeteo. Frente a Epimeteo, cuyo nombre significa «el que piensa tarde», un hombre ocioso y soñador, Prometeo refulgía por su carácter laborioso e incansable, por la iniciativa y diligencia emprendedora propia del trabajador. Este Prometeo Trabajador, tal y como nos muestra las palabras que Goethe puso en sus labios, también tenía en sus manos la capacidad de acabar con la noche e instalar el amanecer, el nuevo día:

*¡Oh llama de esta antorcha, anticipándote madrugadora a la estrella matinal, erguida en las manos paternas, anuncias el día antes de que amanezca! Culto te sea rendido como a un dios. Pues toda aplicación, lo más digno de varonil estima es matinal, y solo ese esfuerzo nos concede sustento y bienestar por toda la jornada y pleno goce de las cansadas horas. Por eso yo, removiendo el sagrado tesoro del vespertino rescoldo, y reanimándolo en nuevo ardiente impulso, vierto una luz anticipada sobre mi esforzado e industrioso pueblo. Así, a voces os llamo ya, a vosotros, ¡oh domeñadores del bronce! Alzad ligeros vuestros recios brazos, a fin de que marcando la cadencia de un danzante coro a sonoro golpe de martillo, pronto tengamos dispuesto para múltiples usos el fundido metal.*¹³

Así arengaba Prometeo a los herreros, y del mismo modo se dirigiría a los labradores y a los pastores y, principalmente, a los guerreros, aquellos que en su canto van proclamando su eterno impulso hacia adelante y su capacidad de limpiar todo a su paso y a los que Prometeo considera el «prieto enjambre de seres que siempre está dispuesto tanto para hacer daño como para prestar ayuda» a la raza de los hombres que, bajo su amparo, van labrando su vida.¹⁴

El Prometeo de Goethe, por tanto, se convertía en la antorcha que la humanidad debía seguir en el camino hacia su regeneración: bajo la luz de la creación, de la capacidad de legislar y de la fuerza del trabajo, el hombre estaba preparado para labrar su propio destino. De este modo se sentó el gran precedente que seguirían los poetas, escritores y filósofos que, pocos años después, consolidaron de forma definitiva el Romanticismo alemán. El mismo Herder, miembro fundacional junto con Goethe del *Sturm und Drang*, continuó la lectura de Goethe en su *Prometeo encadenado* de 1802, aunque aplicando en él todos los postulados que ya había vertido en *Del nuevo uso de la mitología* (1767): a sus ojos, Prometeo encarnaba la promesa del progreso histórico y de su perfeccionamiento orgánico bajo las pulsiones creadoras inherentes a todos y cada uno de los pueblos, unas pulsiones que, como no podía ser de otro modo, se encontraban latentes y esperando a ser reactivadas de cara a los nuevos tiempos.¹⁵

Con esta reivindicación del poder prometeico encerrado en la nueva mitología que requería el cosmos moderno, Herder materializaba toda una serie de cuestiones puestas en marcha por sus contemporáneos unos años antes. El fracaso de la Revolución Francesa bajo el Terror llevó al Romanticismo alemán a buscar nuevas soluciones para los aires de cambio que recorrían Europa. Y fue en la *poiesis* y en el mito donde se encontraron las claves para la renovación política: la revolución, tal y como la concibió el Romanticismo alemán, debía de ser, ante todo, estética. Los poetas pasaron, así, al primer plano de la historia: «Estamos encargados de una misión: la de formar la tierra»¹⁶ sentenció Novalis, pseudónimo de Friedrich von Hardenberg que,

precisamente, significaba «el que construye el nuevo país». La fuerza poética del hombre, imbuída de la luz creadora, pasaba a ser el mecanicismo con el que desvelar la potencia de la Naturaleza y con el que generar una nueva mitología que, por su carácter tanto racional como poético, pudiese erigirse en una maestra para la Humanidad más adecuada que la Filosofía o la Historia.¹⁷ Así lo proclamaron Schiller, Hölderlin y Hegel en 1795 en el escrito que conocemos como «El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán»:

... la verdad y la bondad sólo están hermanadas en la belleza. [...] la poesía obtiene con ello una dignidad superior, vuelve a ser lo que fue al comienzo: maestra de la humanidad, pues no queda ya filosofía ni historia, únicamente el aire poético sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes. Al mismo tiempo escuchamos muy a menudo que la gran multitud tiene que tener una religión accesible a los sentidos. No sólo la gran multitud: también el filósofo la necesita. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: eso es lo que necesitamos. [...] tenemos que tener una nueva mitología, pero esa mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que hacerse una mitología de la razón. Mientras las ideas no las hagamos estéticas, es decir, mitológicas, no tendrán interés para el pueblo; y a la inversa, el filósofo tendrá que avergonzarse de la mitología mientras ésta no sea racional.¹⁸

*

Guiado por la luz de la poesía, fue Richard Wagner quien puso en marcha sus pulsiones prometeicas autoproclamándose el único creador de su raza, de su tierra y de su destino. Gran admirador de Goethe —no en vano dedicó uno de sus conciertos, aunque finalmente quedó inconcluso, al *Fausto*—, Wagner parecía materializar el potencial redentor que el poeta alemán había señalado tanto en la poesía como en la música. Aunque Goethe intuía que el mundo moderno se encontraba en una situación de desencantamiento casi irreversible —«Es el mundo una campana cascada; hace ruido, pero no suena»¹⁹, dejó sentenciado en una de sus máximas—, la música, considerada la arte más digna de todas por ser pura forma y sustancia, poseía la capacidad de volver a ennoblecer la vida de forma mucho más efectiva que cualquier otra manifestación artística.²⁰

Hijo de un policía y de una panadera, Wagner formó parte activa en las revoluciones de 1848 y 1849. Amigo de Bakunin, el compositor se involucró de lleno en los acontecimientos escribiendo panfletos revolucionarios, animando con sus discursos a las masas e, incluso, participando directamente en la organización de una de las rebeliones aportando granadas... La política aparecía, por entonces, a Wagner, al igual que apareció a sus contemporáneos románticos, como el modo exclusivo con el que transformar el horizonte alemán. Pero pronto, con el fracaso de la revolución, Wagner comprendió lo que Schiller y Novalis ya habían detectado tiempo antes: el arte debía encargarse de realizar lo que no había podido cumplir la política revolucionaria. La redención sería artística o no sería. Y fue justo en este contexto, en 1849, cuando Richard Wagner se decide a escribir toda una serie de textos en los que quedó formulado el concepto de «Gesamtkunstwerk»: *La obra de arte del futuro* y *El arte del futuro. Sobre el principio del comunismo*. En ellos es donde el compositor formuló sus teorías acerca del poder prometeico de la música, poder que él mismo se iba a encargar de arrebatar a los dioses para traerlo de vuelta a los hombres, considerados ahora bajo su condición de pueblo.

Para Wagner, el Estado y el arte modernos eran el resultado nefasto de dos dominios: el dominio de la ciencia y el dominio de la moda. Sometidos a sus imperativos, política y creación habían discurrido por los caminos del racionalismo y de la arbitrariedad, empantanando y limitando la comprensión y comunión del hombre con la naturaleza y, en consecuencia, con la vida. El pueblo había quedado de este modo, y a pesar de haber estado en boca de todos a lo largo del siglo, depauperado, alienado, separado de las fuerzas que le son propias, atomizado en un individualismo que anunciaba su aniquilación. Con los ojos puestos en el modelo ateniense, donde Religión, Arte y Estado sonaban al unísono, Wagner buscó recuperar la salud del pueblo, su potencial creador y universal, mediante la reinstauración del sentido comunitario.

El pueblo es la quintaesencia de todos los que sienten una urgencia comunitaria [...] los que puedan sentir que sólo en la satisfacción común alcanzarán la propia y por consiguiente empeñen

*su fuerza vital mancomunada para satisfacer esa urgencia que han reconocido como común; pues sólo la urgencia que lleva al extremo es la verdadera [...] y sólo el pueblo actúa por necesidad, y por ende de un modo irresistible, triunfante, únicamente verdadero.*²¹

Según Wagner, el pueblo era la comunidad movida por una urgencia común: la pulsión por realizar su condición mítica de colectividad indisociable. Con el imperio de la razón, señala Wagner, el pueblo se ha visto despojado de sus fuerzas vitales necesarias, más aún: de la mano de los hombres racionales, de los «inteligentes», se ha dicho actuar en nombre del pueblo y para el pueblo cuando, en realidad, todas estas acciones han usurpado su verdadero papel protagonista en el nacimiento, desarrollo y construcción de todas las instituciones gloriosas de la humanidad, el lenguaje, la religión, el Estado.

*Vosotros, los inteligentes, no sois por tanto los inventores, sino el pueblo, pues la necesidad lo impulsa a la invención; todas las grandes invenciones son logros del pueblo; por el contrario, las invenciones de la inteligencia son sólo explotaciones, derivaciones o bien fragmentaciones, mutilaciones, de las grandes invenciones del pueblo. No sois vosotros sino el pueblo quien ha inventado el lenguaje; vosotros no habéis hecho sino corromper su belleza sensible, quebrantar su fuerza, perder su sentido interno, para poder investigar otra vez, trabajosamente, lo ya perdido. No sois vosotros los inventores de la religión, sino el pueblo; vosotros habéis desvirtuado su expresión interna, transformando el cielo en un infierno, que hizo de la verdad revelada una mentira. No sois vosotros los inventores del Estado, sino el pueblo; vosotros lo habéis llevado de unión natural entre indigentes iguales a unión antinatural bajo coacción de indigentes desiguales; de contrato para el bienestar y protección del conjunto, a un malvado medio de preservación de los privilegiados; de suave y flexible tejido que cubría el dichoso movimiento del cuerpo humano, a ser sólo rígida armadura de hierro, convertido en adorno de una armería de museo. No dais vosotros al pueblo de vivir, sino por el contrario, él a ustedes; no dais vosotros al pueblo sus pensamientos, sino él a ustedes; por lo tanto no queráis enseñar al pueblo, sino dejaos enseñar por él.*²²

De modo que para Wagner, el pueblo se había visto despojado de todos los poderes que le correspondían: la religión, el Estado, incluso el

lenguaje, habían pasado a descansar en las manos de unos pocos hombres privilegiados que, como nuevos dioses, se atribuían de forma exclusiva todas las invenciones y logros de la humanidad. El pueblo, por tanto, debía reclamar lo que era suyo por derecho y sería gracias a la urgencia comunitaria, una especie de impulso prometeico colectivo, como los hombres recuperarían las armas con las que transformar el mundo para retornarlo, en el futuro, al estado originario donde naturaleza y artificio, acción y contemplación, razón e instinto descansaban en una vida sin fisuras, en la Vida entendida con mayúsculas. Y el modo de poner en marcha este proceso, ya lo intuimos, se encontraba en lo que Wagner denominó «Gesamtkunstwerk», la «obra de arte total»:

*Debemos hacer pues del arte helénico el arte humano en general; revocar las condiciones bajo las que fue sólo helénico y no arte de todos los hombres [...] debemos ensanchar este ropaje de la particular religión helénica, convertirlo en lazo de unión con las religión del futuro, la de la universalidad, para poder formarnos ya ahora una representación adecuada de la obra de arte del futuro. [...] La obra de arte es la religión vivamente representada; pero las religiones no las inventan los artistas, sólo nacen de los pueblos.*²³

Remitiéndose a la autoridad eterna del mundo clásico, el concepto de «obra de arte total» se proyectaba hacia adelante en el tiempo, siendo el producto de la religión del futuro creada por el movimiento del pueblo hacia su urgencia comunitaria, a saber, lo que Wagner denomina «la obra de arte del futuro»: la obra representante de la mitología colectiva, de la *totalidad* del pueblo y de la universalidad de la naturaleza humana; la obra en la que no palparían las pulsiones creadoras individuales sino las pulsiones de un único y titánico creador, legislador y trabajador, el pueblo. La obra de arte del futuro era, pues, al igual que el pueblo, condición y destino de la realización humana, el lazo sagrado con el que orquestar la gran sinfonía del mundo y donde todos los rasgos de individualidad quedarían subyugados bajo el imperativo del todo. Así lo dejó claro Wagner: «La gran obra de arte total, la que deberá abarcar todos los géneros del arte, a los que en cierta medida, en tanto medios, utilizará, aniquilará, en favor de alcanzar la meta

común a todos ellos, esto es la representación incondicionada e inmediata de la completa naturaleza humana, esta gran obra de arte total no la reconoce como la posible acción de un individuo, sino pensable necesariamente como la obra conjunta de los hombres del futuro.»²⁴ La «obra de arte total», entendida como la máxima expresión de la colectividad convertida en sentir religioso, difuminaba los límites entre naturaleza y creación: tal y como ha señalado Éric Michaud, en ella, en la «Gesamtkunstwerk», «es la vida misma del pueblo la que se confunde enteramente con la obra de arte de la que es origen, instrumento y fin.»²⁵ He ahí lo que Wagner entendía por comunismo: el pueblo era la única obra de arte verdadera y, a la vez, su propio modelador y demiurgo.²⁶

Y puesto que el pueblo se encontraba esperando a ser modelado para alcanzar su estatus de comunidad sagrada y poder, así, esculpir su futuro, alguien debía ponerse manos a la obra. Para elaborar la obra de arte total, todas las artes debían reunirse y cantar al unísono en un sólo cuerpo palpitante. Las tres artes originarias, el arte de la danza, el arte del sonido y el arte de la poesía, debían hermanarse tal y como se hermanaba el género humano. Y si bien el panorama creador de su siglo era, a sus ojos, desalentador, Wagner contaba con un gran precedente de la tarea prometeica que se había propuesto continuar y llevar a su máxima realización: Beethoven. Beethoven, que en 1801 había creado precisamente una obra titulada *Las criaturas de Prometeo*, había comprendido «la inmensa capacidad de la música instrumental para expresar los poderosos impulsos y exigencias primordiales»²⁷, otorgando a los sonidos de sus sinfonías el poder de la danza y de la poesía, logrando así generar un lenguaje universal con el que dar nueva forma a sus oyentes, los hombres del futuro. Así lo señala Wagner al analizar la Sexta Sinfonía o la *Pastoral*:

¡Sin embargo esos dichosos bailarines no eran otra cosa que sonidos, sonidos que representaban e imitaban a seres humanos! Como un segundo Prometeo, que con arcilla diera forma a hombres, Beethoven intentó darles forma con sonidos. Pero el ser humano, imagen viva de Zeus, dador de vida, debe ser creado no con arcilla o sonidos, sino con ambas materias por igual. Si las creaciones

de Prometeo se presentaban sólo a la vista, las de Beethoven sólo al oído. Más sólo donde la vista y el oído se aseguran recíprocamente su aparición está presente por entero el ser humano artístico.

¿Pero dónde encontró Beethoven esos seres humanos a los que más allá del elemento de la música hubiera querido tender la mano? [...] ¡Ay, de ninguna parte llegó un Prometeo en su ayuda, que le mostrase tales seres humanos! Debíó ponerse él mismo en marcha para recién entonces descubrir los seres humanos del futuro.»²⁸

Beethoven, por tanto, no quiso esperar la llegada de un Prometeo que modelase a los hombres adecuados para recibir su nuevo evangelio redentor del arte del futuro: él mismo decidió asumir la tarea anteriormente reservada al Titán haciendo de su música las herramientas con las que desbastar y pulir la materia artística latente, pero aún no aprovechada, de sus oyentes, el público, los hombres modernos. El arrojo y valor del individuo creador —el genio romántico que decide acometer su misión heroica pese a los inconvenientes sociales, culturales y artísticos de su tiempo—, había sido prefigurado por Beethoven²⁹ y grande era por ello a los ojos de Wagner: Beethoven, encarnación de la naturaleza del artista individual, fue capaz de «aportar materia a la masa artística por configurar»³⁰. Pero su tarea había quedado imperfecta al apelar únicamente al oído: «Más sólo donde la vista y el oído se aseguran recíprocamente su aparición está presente por entero el ser humano artístico». Wagner tomó, por tanto el relevo: su «obra de arte total» labraría no sólo el oído de los hombres del futuro sino que, también, esculpiría ante sus ojos las imágenes de los nuevos mitos, su poesía, su lenguaje, su armonía total.

Así lo expuso Wagner en *El arte del futuro*, donde una de las ideas fundamentales era la comprensión del hombre como escultor de sí mismo, es decir como un ser que se consideraba su «propio objeto y materia artística»: «sólo ese ser humano que ya desde sí y para sí ha creado la obra de arte inmediatamente humana [...] está por ende en condiciones de comprenderse y transmitirse a sí mismo artísticamente» siendo «también [...] capaz por lo tanto de representarse a la naturaleza de modo artístico».³¹ Un hombre que, por tanto, podemos tildar de prometeico pues al comprenderse como materia artística

concibe la naturaleza, en todas sus vertientes, como una realidad susceptible de devenir una obra de arte, la más grande de todas. Esa era la gran tarea de la *poiesis* moderna para Wagner: el hombre escultor de sí mismo debía insuflar de vida a las artes y convertirlas en el gran drama, en la gran ópera con la que volver a hacer sonar al mundo, devenido, así, una obra de arte viva, lo que Wagner designaba como la «verdadera plástica».³²

*

El teatro que Wagner construyó en Bayreuth en 1876 como receptáculo de sus teorías y como nuevo templo en el que poder escenificar los poderes redentores de los dramas constitutivos del ciclo de *El anillo del Nibelungo* fue la culminación arquitectónica de todo su proyecto, el nuevo lugar de peregrinaje para todos los fieles que confiasen en la conversión dramática que prometían las quince horas de representación de la tetralogía. No obstante, la orientación de las teorías, tanto políticas como musicales, del compositor había cambiado drásticamente ya tiempo antes. La publicación en 1850 de su ensayo *El judaísmo y la música* desveló el agresivo antisemitismo del compositor, para el que los judíos se presentaban como los parásitos, como los gusanos responsables de la enfermedad alemana. Y a lo largo de los años en los que se vio inmerso en el faraónico proyecto de Bayreuth —unos años que no fueron otros que los de Bismarck, para quien la política era «el arte de lo posible»³³— este germanismo exacerbado supuso la modificación de su primera concepción de la obra de arte del futuro. Las pretensiones anteriores de alcanzar una «Gesamtkunstwerk» universal, para todos los pueblos del mundo considerados como un solo pueblo, dio paso a la construcción de este arte del futuro de un modo más realista, en una parcela más manejable en tanto reducida, esto es, no con miras al espíritu universal sino en base al espíritu alemán y, por ende, como una manifestación exclusiva para la nación alemana. De ahí que la fuente de inspiración del ciclo *El anillo* fuese el pasado medieval alemán y las leyendas nórdicas: del modelo de Rienzi Wagner pasó a la épica de Sigfrido y las Walkirias, un modelo con el que Alemania podría reconectar con su pasado para lanzarse

definitivamente a la conquista del futuro, inaugurando así un nuevo comienzo.

No obstante, y a pesar de los proyectos wagnerianos, el nuevo comienzo soñado tuvo que esperar hasta el siglo XX para poder ser constatado no sólo como una realidad imparablesino, ante todo, como una de las condiciones básicas de la misma modernidad.³⁴ La Primera Guerra Mundial supuso un antes y un después en la historia de Europa: algunos como Maurice Barrés declararon el mismo día del estallido de la guerra, el 3 de agosto de 1914, que el mundo moderno se encontraba ante «un día sagrado» al asistirse al «nacimiento de un nuevo mundo»³⁵; otros como Ernst Jünger, con la experiencia de haber vivido las «tempestades de acero» de la guerra desde sus líneas de batalla, analizó cómo la Primera Guerra Mundial instauró la «movilización total»: el estado de alianza definitiva entre la guerra y el progreso, un estado en el que la existencia quedaba sometida a la energía y la aceleración propias no sólo de un mundo industrializado sino, ante todo, de un mundo poblado por nuevos talleres de Vulcano. Un mundo moderno habitado por una nueva figura prometeica, portavoz del fuego y de la industria: el trabajador.³⁶

La situación de Alemania tras perder la Primera Guerra Mundial supuso que la modernidad prometeica gestada desde el primer Romanticismo encontrase el contexto más propicio para su realización: la figura de Prometeo así como la «Gesamtkunstwerk» wagneriana como síntesis definitiva de las pulsiones prometeicas románticas resultaron dos de los pilares perfectos para un Tercer Reich dirigido a la reconstrucción *total* de la nación y de la raza alemana. Si recordamos una de las secuencias más impactantes de *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, constatamos cómo en 1933, año de los Congresos de Nüremberg que motivaron el rodaje del filme, Hitler ya había erigido en el maestro constructor de una Alemania que renacería como la más grande y definitiva «Gesamtkunstwerk»³⁷: el pueblo alemán al que se dirigían las palabras del Führer quedaba encarnado por un ejército de trabajadores que, como soñara Novalis, estaba encargado de reconstruir la tierra alemana y que, como analizó Jünger, respondía al estado

de «movilización total» de un mundo sumido en los nuevos talleres de Vulcano nacidos de la comunión entre guerra, técnica e industria. Si pensamos, a su vez, en algunas de las imágenes más representativas del Tercer Reich, de nuevo aflora la figura de Prometeo como símbolo de la misión redentora en la que Hitler había embarcado a Alemania: el *Portador de antorcha* de Willy Meyer (1936) o el *Prometeo* de Arno Breker (1938), por citar sólo las dos más conocidas, no fueron sino la materialización de las reflexiones del propio Hitler en *Mein Kampf* (1925) donde el hombre ario quedó definido como «el Prometeo de la Humanidad»³⁸

Hitler se encargaría de hacer realidad la misión prometeica que se asignaron los poetas románticos y que Wagner materializó en su ambicioso proyecto de «obra de arte total» prometeica: robar el fuego a los dioses para moldear en barro nuevas criaturas, una nueva raza de hombres, la raza de los hombres nuevos con los que soñaba Hitler, en consonancia con la idea de «hombre nuevo» que pobló toda la Europa de entreguerras. Así lo declaró, con contundencia, en su discurso del 14 de septiembre de 1935:

*No deseamos otra cosa de nuestra juventud alemana que aquello que hizo de ella el pasado. A nuestros ojos, el joven alemán del futuro debe ser vital y hábil, rápido como el galgo, resistente como el cuero y duro como el acero de Krupp. Para que nuestro pueblo no desaparezca bajo los síntomas de la degeneración de nuestro tiempo, debemos generar un hombre nuevo.*³⁹

En eso consistió el Tercer Reich, tal y como lo dejó claro Rudolf Hess: «el nacionalsocialismo no es otra cosa que la biología aplicada»⁴⁰. Adolf Hitler se autoproclamó el gran arquitecto del mundo alemán, el chamán capaz de extirpar la enfermedad y la degeneración del cuerpo del Estado, el creador *poiético* que pondría a bailar al cosmos bajo sus implacables órdenes: sus discursos, tal y como se aprecia en la serie de fotografías tomadas por Heinrich Hoffman a finales de los años veinte, no fueron meras puestas en

escena en las que el tono vehemente, el gesto y el saludo operaban como meros instrumentos retóricos sino la comunión extática, delirante, pavorosa, con el poder sagrado de los dioses, con su fuego creador, ahora extirpado del cielo para imponer su potencial en el mundo de los hombres en las manos del nuevo Prometeo. Hitler, tal y como quedó retratado en las viñetas de Garvens de 1933, se había propuesto ser el «escultor de Alemania», aquel que superase el carácter pusilánime del Romanticismo e instaurase un Romanticismo capaz de mirar a los problemas sin compasión y directamente a los ojos; aquel que, dando el golpe definitivo sobre la mesa, lograrse poner orden a la masa caótica y enredada del pueblo y la convirtiéndose en un solo cuerpo, el cuerpo del Leviatán, el organismo único y total, aunque en este caso, sometidos a los dictados del cuerpo bello, el cuerpo de la raza aria.

El Tercer Reich se erigió, por tanto, en el gran representante de las teorías wagnerianas de la «obra de arte total», en la corporación de esos hombres con los que soñaba Wagner, «los hombres como modeladores artísticos a partir de los materiales naturales»⁴¹. Más sofisticada fue, en cambio, la «obra de arte total» que se llevó a cabo con Stalin. La maquinaria rusa, su «movilización total», tuvo un desarrollo que, en sintonía con esa omnipresencia de la burocracia con la que escritores como Dostoievski nos caracterizaron a la Rusia de los años precedentes, terminó por instaurar la realidad de la gran «Gesamtkunstwerk» que fue el bolchevismo staliniano. Tal y como ha mostrado Boris Groys, Stalin también estuvo imbuido por el mal prometeico propio de la modernidad: la «obra de arte total Stalin» se construyó sobre la consagración de Stalin como un nuevo demiurgo y la reivindicación de la urgente llegada de un hombre nuevo, vigoroso, atlético pero también trabajador, proletario, al servicio de la construcción de la nueva tierra rusa.⁴²

NOTAS

¹ Hesiodo, *Teogonía*, en Hesiodo, *Los trabajos y los días. La Teogonía. El escudo de Heracles*, Barcelona, Editorial Iberia, 1972, p. 113.

² *Op. cit.*, p. 47. El mito de Pandora está relatado en *Los trabajos y los días*, véase *Op. cit.*, pp. 45-47.

³ Esquilo, *Prometeo encadenado*, Madrid, Gredos, 2010, p. 59, versos 447-469.

⁴ La idea del titanismo romántico fue desarrollada de forma temprana en el estudio de Václav Cerny *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, Editions Orbis, 1935.

⁵ En lo que respecta al Prometeo de Shelley, véase Jean Perrin, «Le Prométhée shelleyen en perspective», *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, núm. 35, 1992, pp. 129-134. Para la génesis y evolución de Prometeo durante el Romanticismo, véase Antoine Thivel, «Prométhée, personnage romantique», *Le Romantisme et la Grèce. Actes du 4ème colloque de la Villa Kérylos*, Cahiers de la Villa Kérylos, 4, 1994, pp. 14-27.

⁶ Se trata de la reflexión número 910 de su *Miscelánea. Máximas y reflexiones* en Johann Wolfgang von Goethe, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987, vol. I, p. 425.

⁷ Luciano de Samósata escribió en el siglo II d. C. un *Prometeo* que, para muchos estudiosos, debe considerarse próximo, dado su género, tema y periodo de publicación, a los *Diálogos de los dioses* por los que el poeta sirio es conocido. Este *Prometeo* muestra al Titán explicando detalladamente cómo fue su acto de creación de la raza humana y cómo este acto fue más beneficioso que perjudicial para los dioses: véase Luciano, *Obras I. Prometeo*, Madrid, Editorial Gredos, 1996, pp. 7, 8 y 9, 11, 12 y 14.

⁸ Se trata de la miscelánea 201. Johann Wolfgang von Goethe. *Op. cit.*, p. 353.

⁹ Véase Johann Wolfgang von Goethe, *Op. cit.*, vol. III, 1987, p. 1905; y para comparar con la oda, véase el volumen I de las *Obras completas*, pp.

1006-1007. No obstante, aunque existen similitudes entre la pieza dramática y la oda, autores como Hans Blumemberg han señalado que fue en la oda donde Goethe alcanzó un mayor radicalismo en sus planteamientos sobre Prometeo como Creador: al hacer desaparecer a Minerva en la oda, Prometeo ya no requiere de nada ajeno a él para insuflar de vida las figurillas de los hombres que ha modelado. Véase Hans Blumemberg, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 487-488.

¹⁰ Son palabras pertenecientes a la pieza dramática. Véase Johann Wolfgang von Goethe, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. III, 1987, p. 1900.

¹¹ *Op. cit.*, p. 1901.

¹² Véase Johann Wolfgang von Goethe, *Op. cit.*, vol. III, 1987, pp. 1902-1903. Para un análisis del paso del Prometeo Creador-Artista del primer acto al Prometeo Legislador del segundo, véase Raymond Trousson, *Op. cit.*, pp. 326-327.

¹³ Johann Wolfgang Goethe, *Op. cit.*, pp. 904-905.

¹⁴ Las palabras de Prometeo en relación con los guerreros se encuentran en *Op. cit.*, p. 917 y 919. Para ver los cantos de los guerreros, véase *Op. cit.*, pp. 918-919.

¹⁵ Hans Blumenberg, *Op. cit.*, p. 416 y ss. Véase también Lluís Duch «La interpretación del mito en Johann Gottfried Herder (1744-1803) en Ll. Duch, M. Lavaniegos, G. Muzzio, A. Ortiz-Osés, B. Solares, M. Steenbock y A. Yáñez, *Mito y Romanticismo*, México, U.N.A.M., 2012, pp. 144-150.

¹⁶ Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Gérmenes o fragmentos*, México, El Clavo ardiendo-Editorial Séneca, 2006, p. 56.

¹⁷ Véase Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 58-59.

¹⁸ Citado en Günther Pöltner, «La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte», *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 30, 2003, p. 171.

¹⁹ Se trata de la máxima número 193: Johann Wolfgang von Goethe, *Op. cit.*, vol. I, p. 353.

²⁰ Estas ideas de Goethe se observan en las máximas 486 y 487: *Op. cit.*, p. 384. En lo que se refiere al carácter redentor de la poesía, véanse las máximas 383, 385, 507, 510.

²¹ Richard Wagner, «La obra de arte del futuro» en *El arte del futuro*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, p. 24.

²² *Op. cit.*, pp. 28-29.

²³ *Op. cit.*, p. 38.

²⁴ *Op. cit.*, p. 36.

²⁵ Éric Michaud, «Œuvre d'art totale et totalitarisme» en VV. AA., *L'Œuvre d'art totale*, París, Gallimard, 2003, p. 37.

²⁶ Es en el apartado quinto de *La obra de arte del futuro*, «El artista del futuro», donde aparecen estas reflexiones. Véase Richard Wagner, *Op. cit.*, p. 143.

²⁷ *Op. cit.*, p. 66.

²⁸ *Op. cit.*, pp. 69-70.

²⁹ *Op. cit.*, p. 72.

³⁰ *Op. cit.*, p. 75.

³¹ «El ser humano, es su propio objeto y materia artística» es el título de uno de los apartados de *El arte del futuro*. La cita se encuentra en este mismo escrito, en un apartado posterior titulado «El ser humano como modelador artístico a partir de materiales naturales»: *Op. cit.*, p. 99.

³² *Op. cit.*, p. 115.

³³ Se trata de una frase de Ernst Jünger, citada en «The Total mobilisation» en WOLIN, Richard, *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*, MIT Press, 1993, p. 126.

³⁴ Para esta «reconexión hacia adelante» en relación con el fascismo, véase Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2010, pp. 356-360.

³⁵ Citado en Roger Griffin, *Op. cit.*, p. 221.

³⁶ Para la idea de «movilización total», véase Ernst Jünger, «The Total mobilisation» en Richard Wolin, *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*, MIT Press, 1993, p. 119-139, y para el análisis de la figura del trabajador, Ernst Jünger, *El trabajador. Dominio y figura*, Barcelona, Tusquets, 1990.

³⁷ Para profundizar en las ideas de Hitler como artifice de la gran «Gesam-

mtkunstwerk» alemana véase Frederic Spotts, *Hitler y el poder de la estética*, Madrid, Machado Libros, 2011, concretamente los capítulos «El wagnerita perfecto» y «El maestro constructor», pp. 279-329 y 383-492, respectivamente.

³⁸ Citado en Éric Michaud, *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 126. En el libro de Michaud aparecen otros ejemplos significativos de los ecos de

Prometeo en las artes visuales nazis: el proyecto de cartel diseñado por Hitler en 1919 con una mano portando una antorcha y titulado «¡Hágase la luz!», o el cartel para el Día del arte alemán (1938), ilustrado con un atleta, de nuevo, portando una antorcha.

³⁹ Citado en Jean Clair, «La masse et la puissance. L'âge des dictatures. De l'homme sans qualités au travailleur» en Jean Clair (dir.), *Les années 1930. La*

fabrique de «l'homme nouveau», París, Éditions Gallimard, 2008, p. 47. Traducción propia.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Esta idea se desarrolla en uno de los apartados de *El arte del futuro*. Véase Richard Wagner, *Op. cit.*, p. 99 y ss.

⁴² Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, Madrid, Pre-Textos, 2008.