

El último maestro del Romanticismo. Richard Wagner y su obra según Paul Walter Jacob

Federico Gastón Ramírez (*Universidad Nacional de La Plata*)

Introducción

Paul Walter Jacob nació en Duisburgo en 1905, en una familia de clase media y orígenes judíos. Tras cursar estudios musicales en Maguncia y Berlín, inició una considerable carrera en el ámbito teatral: entre 1926 y 1933, trabajó en la capital alemana, Coblenza, Lubeca, Wuppertal y Essen como director teatral, actor, director de ópera y opereta, al tiempo que también publicó numerosos 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 Países Bajos, Francia, Luxemburgo, Checoslovaquia y, finalmente, Argentina. Jacob llegó a Buenos Aires en 1939, ciudad en la que vivió durante la década siguiente y en la que 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 —las asociaciones *Vorwärts* y *Das andere Deutschland*— y, dentro de ese campo, fundamentalmente con los proyectos culturales y editoriales desarrollados por Ernesto Alemann: el Colegio Pestalozzi, la Asociación Cultural Pestalozzi y el periódico *Argentinisches Tageblatt* (Friedmann 2010b). Además de su labor como director coral, conferencista y crítico musical, también fue importante el papel de Jacob como fundador y director de la *Deutsche Freie Bühne*, compañía teatral que representaba obras prohibidas por el régimen nazi (Kelz 2019). Hasta su regreso a Alemania en 1949, esas actividades se combinaron con su trabajo como ensayista y autor de varios libros —tanto en español como en alemán— publicados en editoriales como Claridad, Cosmopolita, Júpiter y Peuser.

Este capítulo analiza la biografía de Richard Wagner que Jacob publicó por primera vez en 1946. La elección de la figura no resultaba casual, en vistas de la utilización propagandística que el nazismo había realizado de la

obra y legado del compositor alemán (Sala Rose 2003; Wagner, von Berg y Maintz 2018). En primer lugar, el capítulo examina el vínculo que Jacob estableció entre la vida y la producción artística de Wagner. Seguidamente se analiza la forma en que el autor consideró y caracterizó la obra del compositor y su lugar en la historia del arte. Por último, se plantean algunas ideas en torno al lectorado que puede imaginarse como destinatario potencial de esta biografía y al lugar de este libro en el entorno discursivo más amplio sobre Wagner en Buenos Aires durante la década de 1940. De esta manera, se muestra que la biografía wagneriana de Jacob permite vislumbrar cómo se retoman ciertos discursos, presentes ya en la Alemania de Weimar y vinculados a figuras representativas de la vanguardia, para producir sentidos sobre el compositor y su obra en el ámbito porteño en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la lucha contra el nazismo.

La vida a partir de la obra

Wagner y su obra, la biografía que Jacob publicó en 1946 bajo el sello editorial Peuser está dividida en seis partes. Al comienzo, el prefacio escrito por el director de orquesta Fritz Busch —también exiliado tras el acceso del nazismo al poder y figura clave en las representaciones porteñas de la obra wagneriana— es sucedido por la introducción del propio Jacob y, después, por un primer texto de extensión considerable que estudia la vida del compositor. Más adelante, un exhaustivo análisis de cada una de las obras dramático-musicales de Wagner ocupa la mayor parte del libro. Entre esos dos grandes textos, el autor presenta un breve ensayo titulado “El desarrollo de Wagner y su teoría del arte” que funciona como anticipo de las ideas plasmadas luego en el escrito “Ricardo Wagner, el romántico”, que cierra la biografía y representa el núcleo de la interpretación de Jacob. Finalmente, la última parte consiste en un catálogo de las obras artísticas, teóricas y autobiográficas wagnerianas, una selección de literatura secundaria sobre Wagner y sus dramas musicales, y un índice alfabético de nombres y títulos de obras.

El análisis de la vida de Wagner efectuado por Jacob sigue un orden cronológico, en principio, bastante tradicional. Subdividido en apartados que cubren la totalidad de la trayectoria biográfica del compositor, desde su nacimiento en Leipzig en 1813 hasta su fallecimiento en Venecia setenta años más tarde, el relato abarca los hechos fundamentales de la vida personal y artística de Wagner. En esta narrativa se destacan sobre todo los

momentos de composición y estreno de sus principales dramas musicales. Siguiendo una práctica habitual en este tipo de relatos, 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 que considera las vivencias de Wagner como moldeadas por un elemento externo y superior —la “voluntad expresiva”— que conduce la vida para que el compositor pueda desarrollar su recorrido artístico. En este sentido, para Jacob (1950, 54) existe una “necesidad de vital importancia”, un “delirio creador, único en su especie” (141) que funciona como impulso para la obra wagneriana, da forma a sus vivencias y conlleva de este modo una articulación dialéctica entre arte y vida. La base de esta idea reside en la concepción que Jacob posee de Wagner como exponente de los ideales estéticos del Romanticismo, en tanto el objetivo último del compositor es 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 Dresde. Tras haber finalizado en la ciudad sajona la composición de *Lohengrin*, obra que cierra su primer periodo 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 periodo— 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, 597, la cursiva es mía).

Esta forma de pensar la vida a partir de la obra del compositor, no obstante, no es original de Jacob. Aquí, el autor retoma una interpretación elaborada por el crítico musical Paul Bekker en una biografía de Wagner publicada en 1924 que impactó en el mundo cultural de la República de Weimar (Fay 2020). Bekker es el único autor citado en el texto “La vida de Ricardo Wagner” de Jacob, precisamente en el momento clave que sigue a la composición de *Lohengrin* y una de las primeras veces en que se plantea que Wagner obliga “al curso de su vida exterior a procurarse el renovado impulso necesario para su obra” (1950, 53). Según Eichhorn (2002), la biografía wagneriana de Bekker supuso una ruptura en la tradición biográfica musical proveniente del siglo XIX debido a esta idea según la cual la necesidad de expresión artística juega un papel preponderante en la creación de las experiencias requeridas para que esa voluntad expresiva se plasme de forma artística. Bekker era una figura importante en el mundo cultural de la República de Weimar, tanto por su rol como crítico musical en la *Frankfurter Zeitung* como por su actividad como gestor cultural en teatros de ciudades del interior alemán y autor de varios libros sobre sociología de la música (Nielsen 2018), pero —hasta donde ha sido posible corroborar— su biografía de Wagner nunca fue traducida al español. De este modo, Paul Walter Jacob funciona como un personaje clave en la recepción porteña de las ideas de un autor con el cual tenía muchos puntos en común: sus orígenes judíos, su cercanía con planteos estéticos de vanguardia y, asimismo, su experiencia del exilio.

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 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 inició 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*, repudiadas más tarde por el propio Wagner— 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 y, sostiene Jacob, recién con la composición de las obras originales wagnerianas llegó a su fin esa subordinación de la parte musical. Tímidamente aún en *El holandés errante*, pero sobre todo a partir de *Tannhäuser*, 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 en tanto 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 de la acción dramática. 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, 53).

Esa “melodía infinita” estaba construida a partir de pequeñas unidades denominadas “motivo-guía” (*Leitmotiv*). También en este punto Jacob reconoce cómo Wagner retoma y transforma un elemento musical proveniente de la tradición previa: el “motivo de recordación” (*Erinnerungsmotiv*) propio de las óperas contemporáneas a la Revolución francesa y utilizado luego, entre otros, por Carl Maria von Weber y Hector Berlioz. 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. De esta manera, en sus obras dramático-musicales, Wagner amplió, combinó, repitió y rearticuló estos motivos-guía de una forma completamente novedosa cuyo objetivo era lograr que la orquesta pudiera “comentar musicalmente e interpretar psíquicamente la acción que se desarrolla en el escenario” (Jacob 1950, 48). Así, se construye un lenguaje musical continuo e ininterrumpido que responde pura y exclusivamente al concepto dramático que domina cada obra, en la cual la música pasa a desempeñar la función que cumplía el coro en la

tragedia griega antigua: la orquesta “interpreta, explica, subraya, enlaza, recuerda y presente” (Jacob 1950, 528).

Esta referencia al drama antiguo permite al autor colocar 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 Christoph Willibald 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, lo que le permite caracterizar al compositor como fiel exponente del Romanticismo. De acuerdo con Jacob —que retoma nuevamente ideas sostenidas por Bekker (Lörke 2011; Eichhorn 2002)—, 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*]. *Tristán* representa para Jacob la más perfecta realización de este objetivo, en tanto allí resulta posible “ver los sonidos, oír las apariciones” (1950, 289). 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” (143).

Finalmente, una cuestión importante para Jacob es que —a diferencia del criterio del propio Wagner, pero en sintonía una vez más con los planteos de Bekker (Eichhorn 2002)—, la obra del compositor no implicaba el inicio de una nueva tendencia artística, sino un cierre, una culminación. La “obra de arte integral” wagneriana conllevaba la articulación de todas las artes individuales y por esto constituía el punto final, la concreción del proyecto romántico del siglo XIX. De este modo, la obra de Wagner permanecía, según Jacob, estrechamente ligada a su época, caracterizada por la búsqueda de la fusión entre las artes; pero esto también suponía que la producción dramático-musical wagneriana se había vuelto parte de la historia, en tanto el Romanticismo ya no representaba la tendencia estética predominante en la sociedad contemporánea. El Romanticismo —y, por extensión, la propia obra de Wagner— remiten, según la mirada de Jacob,

al pasado, ya que la sensibilidad artística, la comprensión del sonido, del espacio y del tiempo, y los propios estilos de vida habían cambiado respecto al siglo XIX. A pesar de esto, Jacob está lejos de argumentar que los dramas wagnerianos fueran un objeto de museo. Como figura cumbre del arte romántico, a su juicio Wagner tiene mucho para brindar aún a la sociedad del siglo XX; corresponde, en todo caso, a la interpretación que guía cada nueva puesta en escena de los dramas wagnerianos la tarea de destacar las ideas y elementos propios de su tiempo que pueden seguir interpelando a la sociedad contemporánea. El objetivo final consiste, en definitiva, en ofrecer una “vívida y actualizada representación de la obra” del compositor (Jacob 1950, 613).

Escribir sobre Wagner en Buenos Aires: público lector y contexto discursivo

Esa perdurable vigencia de la obra wagneriana justifica, entonces, la publicación de esta biografía. Ya en el prefacio —fechado en 1945—, Busch esgrime la idea de que no solo el público porteño o argentino, sino también el latinoamericano en su conjunto busca conocer plenamente la obra de Wagner. Ese “intenso [...] deseo de un amplio sector del público” por comprender los dramas musicales wagnerianos también es destacado por el propio Jacob (1950, 12) en su introducción —escrita originalmente a fines de 1943—, lo que explica su objetivo de contribuir al conocimiento de la vida, obra y teoría artística de un compositor con un rol destacado en el repertorio operístico. Este objetivo se tensiona, sin embargo, con la explicación que el autor brinda del proceso de incorporación de los dramas wagnerianos al canon operístico. Para Jacob, la producción wagneriana, que había constituido una profunda y verdadera transformación del teatro musical, había terminado por ser asimilada al patrimonio cultural de la burguesía, en contraposición a su esencia original. En esta idea de que el “teatro [musical] supo asimilar [...] la obra wagneriana a su inevitable rutina y a su organización comercial” (Jacob 1950, 610) —elaborada por el autor entre, al menos, 1943 y 1946— resuenan los planteos que por aquellos mismos años sostenían Adorno y Horkheimer (2007) en torno al concepto de “industria cultural”.

Más allá de estas consideraciones, conviene también prestar atención, siguiendo a Chartier (1994), a otra serie de marcas presentes en el texto mismo y en el libro como objeto impreso que inciden en la producción

de sentidos y que brindan indicios sobre el lectorado imaginado como su potencial destinatario. En este sentido, el volumen —de unas 640 páginas— se presenta en una edición en tapa dura, con una cubierta en la que los datos principales (título, autor y editorial) están acompañados por un retrato de Wagner que ocupa el centro de la portada y que, en la segunda edición de 1950, presenta al compositor rodeado por un altar de velas. A su vez, en una de las solapas de la cubierta —que brinda una sinopsis del libro— se señala a Wagner como una figura destacada del arte occidental, a la par de Miguel Ángel y Shakespeare, y se postula que esta biografía permitirá tanto al “entendido” como al “no iniciado” recorrer su vida y obra. En sintonía con esto, la solapa restante publicita otras biografías de figuras clave de la cultura, la política y la historia occidentales editadas o prontas a editar bajo el mismo sello. De este modo, el libro coloca a Wagner como una personalidad clave de la cultura de Occidente, cuya obra merece ser objeto de estudio y admiración por parte de un lector “culto”. Asimismo, el volumen incluye un apéndice de ejemplos musicales que nutren el análisis que realiza el autor de las obras dramático-musicales de Wagner. Estos ejemplos, que consisten en la reproducción de la partitura de los principales *Leitmotive* y de fragmentos destacados de los dramas musicales wagnerianos, así como diversos elementos presentes en el propio texto de Jacob —indicaciones de *tempo* en otros idiomas o comentarios sobre la dinámica tonal de cada obra— suponen también la construcción de un potencial lector con ciertos conocimientos de lenguaje musical.

Por otra parte, para entender el lugar de esta biografía en el contexto discursivo sobre Wagner en Buenos Aires a comienzos del siglo xx, pueden considerarse dos planteos formulados por el autor. En primer término, al analizar el libreto de *El anillo del Nibelungo*, Jacob señala que, por las características de la aliteración alemana utilizada por Wagner en la construcción de los versos, “la traducción de sus textos a otros idiomas resulta sumamente difícil por no decir imposible” (1950, 528). Esta referencia cobra relevancia al tener en cuenta que, hasta la llegada a Buenos Aires en la década de 1930 de Fritz Busch y de su colega Erich Kleiber —otra figura que abandonó Alemania por su oposición al nazismo—, los dramas wagnerianos se habían representado en la ciudad en su enorme mayoría en italiano. De esta manera, en la capital argentina históricamente se había visto comprometida una de las dimensiones —el lenguaje— que, en conjunto con la música y el teatro, Jacob considera fundamentales para la

completa realización del objetivo de integración de todas las artes propio del drama musical wagneriano.

En segundo lugar, Jacob adopta una posición discursiva al explicar el antisemitismo wagneriano. Según su interpretación, los ensayos teóricos de Wagner —especialmente el texto antisemita *El judaísmo en la música* [*Das Judenthum 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, no puede negar el antisemitismo del compositor, por lo cual recurre nuevamente a Bekker y 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 “Círculo de Bayreuth” conformado, entre otros, por Cosima —esposa de Wagner— y los reconocidos antisemitas Houston Stewart Chamberlain y Hans von Wolzogen. De este modo, el 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” (Jacob 1950, 616) que terminaron por convertir a Wagner en “propiedad y patrimonio de propaganda de un reducido círculo adversario al progreso” (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 se habían adherido al Tercer Reich y que se expresaban, por ejemplo, a través de publicaciones como la *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, Wagner se convertía en una figura de 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 desarrollada por distintos discursos sociales alrededor de un objeto —en este caso, Wagner y sus obras— con el fin de adquirir legitimidad e imponer una interpretación.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo se analizó el trabajo que el artista e intelectual Paul Walter Jacob dedicó al estudio de la vida y la producción artística del compositor Richard Wagner en un libro publicado 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.

Asimismo, el capítulo presentó algunas ideas en torno al lectorado imaginado como potencial destinatario de la biografía y al lugar de ese trabajo en el contexto discursivo más amplio sobre Wagner en Buenos Aires durante la década de 1940. Sobre el primer punto, se mostró que la obra de Jacob representaba un intento por instituir al compositor alemán como una figura relevante en la historia y la cultura de Occidente, cuya obra —tras haberse incorporado al repertorio operístico internacional— debía ser explicada a un lector caracterizado como “culto”. Respecto a la inserción de esta biografía en el contexto discursivo sobre el compositor en la capital argentina, 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, para construir, de ese modo, otras significaciones de “lo alemán”.

Se señaló asimismo la importancia que, para la interpretación de la vida y la obra wagnerianas realizada por Jacob, tuvieron las ideas formuladas por Paul Bekker. Más allá de compartir con él ciertas posturas estéticas —los dos fueron reconocidos partidarios y defensores de la denominada “Nueva Música”—, Jacob encontró en este autor a una figura destacada del ámbito musical de su época y, sobre todo, un discurso que podía emplear en la disputa por la hegemonía discursiva alrededor de la figura de Wagner. Aunque no dejaba de señalar el vínculo entre la obra del compositor y la sociedad en la que fue creada, marcada por el Romanticismo como proyecto estético, Jacob recurrió a Bekker para destacar especialmente la faceta del compositor como artista individual. Por tanto, las ideas bekkerianas en torno al carácter expresivo de la música romántica, la preponderancia de la “voluntad expresiva” en el devenir de la obra wagneriana y al rol secundario —más vinculado a una función artístico-representacional antes que político-ideológica— del antisemitismo del compositor sirvieron para que Jacob elaborara una imagen de Wagner como realizador del Romanticismo que desestimaba las caracterizaciones del compositor como “profeta” o fundador de una supuesta filosofía, ideología o religión wagneriana de tintes nacionalistas y antisemitas. De forma un tanto paradójica, esta elaboración de un retrato de Wagner que ponía el acento en una faceta artística “despolitizada” o “desideologizada”, o que por lo menos reducía los elementos políticos e ideológicos del pensamiento y la obra wagnerianas a un segundo plano, permitía que en su trabajo Jacob elogiara también la obra que dedicó a los dramas musicales wagnerianos —consistente exclusivamente en un análisis musicológico formal— un autor como Alfred Lorenz, defensor de una perspectiva artística conservadora y plenamente comprometido con la ideología nacionalsocialista (McClatchie 1998).

En función de lo desarrollado en el transcurso de este capítulo, 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. Además, el trabajo de Jacob constituye 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 de la *Deutsche La Plata Zeitung*. Asimismo, esta biografía plantea también un tema de marcada actualidad en torno a la relación entre la obra y el pensamiento político-ideológico de un artista y, sobre todo, respecto a la posibilidad o no de considerar las partes de esa relación como compartimientos distintos y separados. De esta manera, 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

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. 2007 [1947]. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Angenot, Marc. 2010. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chartier, Roger. 1994. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Eichhorn, Andreas. 2002. *Paul Bekker — Facetten eines kritischen Geistes*. Hildesheim: Olms.
- Fay, Brendan. 2020. “Wagner under Weimar”. En *Classical Music in Weimar Germany: Culture and Politics Before the Third Reich*, editado por Brendan Fay, 121-146. London: Bloomsbury Academic.
- Friedmann, Germán. 2010a. “Los alemanes antinazis de la Argentina y el mito de las dos aldeas”. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea* 77, n.º 1: 205-226.
- Friedmann, Germán. 2010b. *Alemanes antinazis en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Glocer, Silvia y Robert Kelz. 2015. *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Jacob, P. Walter. 1950 [1946]. *Wagner y su obra*. Buenos Aires: Peuser.
- Kelz, Robert. 2019. *Competing Germanies: Nazi, Antifascist, and Jewish Theatre in German Argentina, 1933-1965*. Ithaca: Cornell University Press.
- Laberenz, Lennart. 2006. *Vom Kaiser zum Führer — Deutschsprachige Nationalismuskurse in Buenos Aires 1918-1933*. München: Grin.
- Lörke, Tim. 2011. “Ideenmusik: Thomas Mann, Paul Bekker und ein politisierter Wagner”. *Wagnerspectrum* 7, n.º 2: 65-93.
- McClatchie, Stephen. 1998. *Analyzing Wagner’s Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester Press.
- Nielsen, Nanette. 2018. *Paul Bekker’s Musical Ethics*. London: Routledge.
- Sala Rose, Rosa. 2003. “Wagner”. En *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, 408-415. Barcelona: Acanalado.

Trapp, Frithjof. 2005. *Zwischen Schönberg und Wagner — Musikerexil 1933-1949: das Beispiel P. Walter Jacob*. Leipzig: Henschel.

Wagner, Katharina, Holger von Berg y Marie Luise Maintz, eds. 2018. *Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen*. Kassel: Bärenreiter.