

**Amaltea. Revista de mitocrítica**

ISSN-e: 1989-1709

<http://dx.doi.org/10.5209/AMAL.54525> EDICIONES
COMPLUTENSE

De niña a laurel (o de cómo convertirse en árbol): Daphne de Richard Strauss y Joseph Gregor

Manuel Antonio Díaz Gito¹

Recibido 28 de noviembre de 2016 / Aceptado 05 de mayo de 2017 / Publicado 15 de octubre de 2017

Resumen. Segunda parte de un artículo dividido en dos que analiza la profunda reinterpretación que del mito de Dafne llevaron a cabo, a partir del relato alternativo de Partenio de Nicea más que del relato canónico de Ovidio, Richard Strauss y su libretista Joseph Gregor en su versión operística *Daphne* (1938). El objetivo final es someter a examen la declaración expresa de Strauss sobre el significado de su nueva ópera y si a través de la manipulación del argumento mítico los autores lograron alcanzar su objetivo.

Palabras clave: Mito de Dafne; Richard Strauss; Joseph Gregor; Partenio de Nicea; Ovidio.

[en] From Girl to Laurel Tree (or How to Become a Tree): *Daphne* by Richard Strauss and Joseph Gregor

Abstract. Second part of a two-section article that analyses the extensive reinterpretation of Daphne's myth in the opera *Daphne* (1938) by composer Richard Strauss and librettist Joseph Gregor, who used the version of the myth by Parthenius of Nicaea better than that by Ovid. Its ultimate aim is to examine Strauss' statement about his new opera's meaning and if the authors managed to achieve their objective by means of manipulating the mythical storyline.

Keywords: Daphne's myth, Richard Strauss, Joseph Gregor, Parthenius of Nicaea, Ovid.

Sumario. 1. Introducción. 2. Dafne, en un mundo raro. 2.1. De niña a laurel. 2.2. Cambiar para no cambiar (la paradoja de la metamorfosis). O de cómo convertirse en laurel. 2.3. «¡Cántame una canción más poderosa que los cánticos de los hombres!». 3. Conclusión: ¿Fracaso de dafne? 4. A modo de epílogo. Triunfo de *Daphne*. 5. Obras citadas.

Cómo citar: Díaz Gito, M. A. (2017). De niña a laurel (o de cómo convertirse en árbol): *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 9, 2017, 65-81.

¹ Universidad de Cádiz
manuel.diazgito@uca.es
<http://orcid.org/0000-0002-9229-6640>

1. Introducción

Tal y como anticipaba en la conclusiones de la primera parte de este trabajo², una vez tomada por Richard Strauss la decisión de volver a traer a escena el mito de Dafne en una ópera del siglo XX, la elección por parte de su libretista Joseph Gregor de la versión mítica de Partenio de Nicea frente a la de Ovidio como punto de partida del drama operístico me parece un gran acierto: *a priori* la versión de Partenio, además de que aportaba mayor novedad por su escasa divulgación respecto al cuento ovidiano, podía lograr una más profunda empatía con la sensibilidad del hombre contemporáneo por su mayor complejidad narrativa y por su enfoque más cercano y humano. Muy afortunadas son también, en mi opinión, las innovaciones efectuadas por Strauss y Gregor en el relato básico de Partenio, tanto en la línea argumental como en la estructura del drama (entre las más importantes destacaría la adecuación a las unidades aristotélicas, el escenario bucólico y ritual/festivo, el tránsito lumínico desde el atardecer a la noche cerrada, los cambios sustanciales en la interacción de los personajes y la invención del personaje de Gea como contrapeso al de su esposo Peneo); igualmente novedoso es el armazón conceptual sobre el que se sostiene la trama, construido a partir de pares binarios por oposición (Gea / Peneo; Leucipo / Apolo, etc.).

En sentido contrario, entre las principales deficiencias que, a mi juicio, presenta el libreto contaría, en primer lugar, las inconsistencias argumentales del personaje de Leucipo, sobre las que no insistiré. Pero, muy especialmente destacaría como una falla sustancial en la idea dramaturgica el hecho de que en el texto de Gregor los elementos dionisiaco y apolíneo, que, como factores armónicamente opuestos estaban llamados a ser pilares fundamentales de la arquitectura argumental niestzcheniana de la trama, se confunden ambos en una apariencia superficial de lo dionisiaco, contaminado por el agujijón erótico.

En todo caso, al circunscribirse aquella primera parte de este estudio al análisis del trasfondo mítico y de los personajes satélites que evolucionan en torno a Dafne, las conclusiones solo podían ser provisionales. Del análisis del tratamiento del personaje y el carácter de la nueva Dafne straussiana, asunto del que me ocupo ahora y con el que se completa este estudio, dependerá la valoración definitiva del texto literario que debía sostener ideológicamente la ópera *Daphne* (1938) de Richard Strauss y Joseph Gregor.

* Este artículo y su primera parte, aparecida en *Amaltea. Revista de mitocrítica* 8 (2016), 23-43, con el título de “Bailando con Dioniso: el mito de Leucipo y *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor”, se han beneficiado de la financiación del Proyecto de Investigación FFI2015-64490-P (MINECO/FEDER) de la DGICYT y de la Red Internacional de Excelencia “*Europa Renascens*. Biblioteca Digital de Humanismo y Tradición Clásica (España y Portugal)” (FFI2015-69200-REDT). Por otro lado, este trabajo en dos partes sigue a otro que por su carácter introductorio se recomienda leer previamente, “Dafne de entreguerras. *Daphne* (1938) de Richard Strauss en medio de la vorágine nazi” (cf. *Obras citadas*); en este último me ocupé fundamentalmente de las razones que pudieron llevar a Joseph Gregor a proponerle un tema como el mito de Dafne a Strauss y las de este para aceptarlo en medio de las turbulencias de la Alemania nacionalsocialista.

² He destacado ya desde el título de este trabajo, junto con el del músico, el nombre de su libretista Joseph Gregor, porque me propongo analizar la obra desde el ámbito que me compete, literariamente y a la luz de la tradición clásica. Citaré pasajes del libreto según la traducción española de José Luis Roviaro disponible en: <http://kareol.es/obras/dafne/dafne.htm> [visitado 03/05/2017].

2. Dafne, en un mundo raro

2.1. De niña a laurel

El foco de la ópera homónima de Richard Strauss está concentrado casi exclusivamente sobre la figura de su protagonista Dafne. Dibujada como una niña en edad núbil, es decir, madura para su iniciación sexual, en la concepción de Strauss-Gregor aparece característicamente asexualada³ y provista de una rara personalidad afín a la naturaleza vegetal. Es una Dafne radicalmente diferente de las numerosas Dafnes que la precedieron en las variadas facetas del arte y, especialmente, en la historia del drama lírico (cf. Cotello). No es una ninfa agreste de cabello al viento, libre, experta cazadora y dinámica, defensora de su integridad sexual, dueña hasta en la plegaria final de un destino que, si bien forzada por las acuciantes circunstancias, ella todavía alcanza a elegir. Aunque por su belleza y arteramente Apolo finge confundirla con Ártemis, Dafne no es un trasunto de la diosa cazadora: más bien es un ser ingenuo de la naturaleza, más cercano a la náyade o, mejor, a la hamadriade o ninfa arbórea en la que acabará convertida. Ahora es acentuadamente infantil (por su aspecto, pero también por su personalidad, discurso y reacciones: en ello insisten las acotaciones escénicas), una niña extraña a ojos de todos por su íntima fraternidad con el mundo natural: un espécimen único en su entorno, abocado a un mundo raro al que no pertenece y no comprende, de donde surge su conflicto existencial. Y, sobre todo, la Dafne de Strauss-Gregor no elegirá su destino, aunque lo acatará sumisamente cuando llegue su hora.

Índice de la extrema reconfiguración a que ha sometido el mito el libretista de Strauss es que el tema del atentado contra la virginidad, que es consustancial al mito clásico de Dafne –quien, como Santa Inés en el martirologio cristiano,⁴ no es sino una heroína de la castidad– es soslayado casi por completo: aunque la imaginería en torno a la ‘flor de virginidad’ es antigua⁵ y fue reinterpretada por los

³ Incluso en su acercamiento a Leucipo disfrazado de mujer faltan las connotaciones léxicas que sí se aprecian en los relatos de Partenio o Pausanias.

⁴ Las concomitancias entre los relatos de ambas jóvenes no son pocas. En el relato de San Ambrosio las heroicas palabras de la niña virgen mártir (de doce años) ante el verdugo (“*Et haec sponsi iniuria est expectare placituram. Qui me sibi prior elegit accipiet. Quid, percussor, moraris? Pereat corpus, quod amari potest oculis quibus nolo*”; «Ofensa para mi esposo es esperar que yo guste. Me tendrá quien en primer lugar me eligió. ¿A qué esperas, verdugo? Que perezca este cuerpo que resulta amable a ojos de quien no quiero») recuerdan a las de Dafne de Ovidio ante el acoso de Apolo (*Met.* 1.545-546, “*fer, pater,*” inquit “*opem! si flumina numen habetis, qua nimium placui, mutando perde figuram!*” «¡Ayúdame, padre!, –grita–. Si los dioses de los ríos tenéis poder alguno, haz que pierda transformándolo este aspecto por cuya culpa he gustado en demasía»). Por otro lado, en la tradición recogida por Jacobus de Voragine (*Legenda aurea* 24.1), a Santa Inés, como a Dafne las ramas, le crece milagrosamente pelo por todo su cuerpo, cuando la conducen al lupanar para ser prostituida. En cuanto a la imaginería nupcial presente en el relato ovidiano de Dafne, Fray Luis de Granada, en su *Retórica Eclesiástica*, 2, s. v. *epifonema*, alaba el uso de este tropo por San Ambrosio en el caso de Santa Inés y dice de ella: «ninguna novia iría tan deprisa al tálamo como ella al suplicio» (*Hymnus de S. Agnete* atribuido a San Ambrosio, 5-6: *Matura martyrio fuit / matura nondum nuptiis*).

⁵ Sobre el concepto de virginidad en Grecia, Sissa 73-86. La imagen del *flos castus* y de su integridad frente a su destrucción aparece en el segundo epitalamio de Catulo (62.39-47), que pudo inspirarse en varios pasajes de poetas griegos (Safo, frag. 105 Lobel-Page; Eurípides, *Hipólito* 73-81; Sófocles, *Traquinias* 144-152,...). En el aria de Dafne al amado día hay resabios de esta imagen, cuando dice (justo antes de aludir a las miradas de deseo de los hombres y sus agresivas canciones soeces):

Padres de la Iglesia en relación a María, Gregor obvia trascendiéndolo el tema de la castidad, que nunca es explícito. El drama de Dafne es no poder invocar el amparo de su madre, quien, según una de las leyendas míticas, había abierto su telúrico seno para rescatarla en su hora de agonía, ni aferrarse a su regazo protector (como, según la tradición nupcial, hacían las novias pudorosas ante el acoso del novio ardiente en el momento de la *deductio*: Serrano Cueto 156-161), pues es Gea quien empuja a su hija hacia el sagrado deber del matrimonio. El drama de Dafne es no poder invocar el auxilio divino de su padre Peneo, que ahora carece del poder de un dios e ignora a su hija. Pero más que un rechazo explícito del sexo, en esta rara niña encontramos una aversión al mundo de los adultos o, todavía más, una ingénita incomprensión del mundo de los humanos: es solo que, en el caso de la joven que alcanza la pubertad estos ámbitos, el de los humanos y el de los adultos, están indisolublemente asociados al sexo y al matrimonio. Cuando todo y todos a su alrededor pretenden conducirla hacia el oportuno rito de paso a la mujer adulta favoreciendo su desfloración, la niña solo ansía su propia ‘floración’.

Desde su primera aparición en escena el perfil psicológico de Dafne se muestra ya diseñado de una pieza: frente al violento mundo de los hombres, ella declara su amor por el sol y su hermandad con plantas y árboles en el aria inicial al «amado día» (*O bleib, geliebter Tag!*). Así lo rubrica al abrazar y besar el «amado árbol» (*O geliebter Baum!*), anticipando un motivo habitualmente unido a su relato con el que se solía cerrar este (*Ov. Met.* 1.553-556): Apolo ha abrazado y besado el árbol amado en la última escena de este drama a lo largo de los siglos en multitud de especímenes artísticos, literarios y figurativos, incluidos los operísticos. Gregor es consciente de ello y evita deliberadamente repetir el *locus communis* invirtiendo el orden y el protagonista de la acción: en su lugar, hace que sea Dafne y no Apolo, quien, al principio de la obra y no al final, evoque el gesto del abrazo al árbol amado. Lo cual al libretista le sirve tanto para definir de un firme trazo inicial lo esencial del nuevo carácter de su heroína, una niña de la naturaleza, como para dejar expedito el camino para acomodar un final alternativo y novedoso para su obra, de exclusivo lucimiento para su protagonista, como veremos. Aunque a Dafne el lenguaje humano le parece extraño e incomprensible, pide al árbol que le cante una «canción más poderosa que la de los hombres», como si el lenguaje de las plantas le fuera, en cambio, más familiar. Al final de su historia, será ella quien, convertida en planta, entone la canción que anhelaba.

Este raro *ethos* de la nueva Dafne, en mi opinión, puede tener cierto arraigo en los presupuestos de la Filosofía de la Naturaleza. Surgida entre los pensadores presocráticos y desarrollada por estoicos y epicúreos y por ciertas figuras de la tradición mística cristiana y del Renacimiento italiano, la *Naturphilosophen* alcanza una nueva eclosión en Alemania a partir de la obra de Goethe y de

¿Por qué, querido padre,
has convocado hoy a los que,
con sus rudos pies dañan el prado,
y con sus insaciables rebaños
destruyen el césped?
¡Con sus encallecidas manos quiebran ramas
y enturbian el agua de mi querida hermana,
la fuente!

Nietzsche (Parkes 167). Y no hay que olvidar que, junto con Goethe, el autor de *Zarathustra* es uno de los referentes filosóficos del maestro bávaro, sea cual sea el nivel de conocimiento de su pensamiento al que llegara a acceder (Youmans 83-113).

Es obvio que la ópera *Daphne*, concebida expresamente por Strauss como un escenario de encuentro agónico y artísticamente fecundo entre las potencias dionisiaca y apolínea, remite a los rasgos más distintivos de la estética de Nietzsche.⁶ Sin embargo, no he visto señalado que también el carácter idiosincrásico de su protagonista parece entroncar con ciertas ideas sobre el vínculo entre humanidad y cosmos de la etapa final del pensamiento del filósofo alemán.⁷ Estas ideas se fueron desarrollando a partir de unas primeras menciones de Nietzsche a un profundo sentimiento de íntima unión con el mundo natural. Por ejemplo, Parkes (169) recuerda la mística impresión que sintiera Nietzsche frente a su primera contemplación del espectáculo grandilocuente de los Alpes, ante el que quedaría rendido de por vida: «Esta naturaleza me es íntima y familiar, vinculada por la sangre e incluso más que eso»: Dafne, que afirma, entre otras expresiones similares, «Estoy fraternalmente unida / a la divinidad del árbol», podría asumir con naturalidad ese mismo sentimiento de afinidad con la naturaleza. En fin, ya en torno a 1886, estas ideas preliminares acerca de la relación del filósofo con la naturaleza se habían articulado en reflexiones acerca de la divinidad del cosmos en términos de panteísmo dionisiaco. Al final, como resume Parkes (168),

[...] Su punto de vista de última hora, basado en una reverencia por la naturaleza, en último término enigmática, de las cosas, aboga por una lealtad a la tierra al tiempo que por una reverencia y una afirmación de la ‘inocencia’ de los fenómenos naturales [...].

Pues bien, si traemos a colación algunas de las citas de distintas obras del filósofo recogidas por Parkes (182), se hará evidente cierto aire de similitud con los rasgos definitorios del carácter de la Dafne straussiana. Según Nietzsche, una de las maneras al alcance del hombre para la comprensión de la Totalidad es «volverse pequeño» y «tan cercano a las flores, las hierbas y las mariposas como lo es un niño» (de *El viajero y su sombra* 51), lo cual casi delinea el perfil psicológico de la joven protagonista de la ópera de Strauss. Parkes, que ha analizado cómo toda la obra de Nietzsche «está plagada de sugerencias acerca de cómo efectuar la participación del hombre *en el alma vegetal*» (las cursivas son mías), señala que el filósofo indica otro medio para alcanzar esa comprensión totalizadora del mundo: volviéndose a lo inorgánico, convirtiéndose en piedra: «Lentamente, lentamente endurecerse como una piedra preciosa y finalmente yacer allí quieto y para disfrute de la eternidad» (de *Amanecer* 541). También Dafne, seducida por el dios solar, se compara en un momento de la ópera con una piedra tendida al sol:

⁶ Sobre la concepción estética de Nietzsche, algo que escapa al objetivo de mi trabajo, he leído fundamentalmente los capítulos correspondientes del libro de Santiago Guervós (43-182 y 183-284). En la primera parte de mi estudio, ya me he ocupado del ambiente dionisiaco de la ópera y de los personajes de Leucipo y Apolo como trasuntos del espíritu dionisiaco y apolíneo respectivamente.

⁷ Desarrollo esta idea acerca de Dafne como figura ‘cuasinietscheana’ a partir de las reflexiones de Parkes sobre Nietzsche como filósofo ecológico (cf. *et* Canterla 53-58).

Quien quiera que seas, ¡oh, poderoso señor!
 así como las piedras del río
 no se ocultan a la mirada del sol,
 ¡tampoco yo me esconderé de ti!

La metamorfosis de la niña en vegetal en la ópera straussiana parecería, pues, un paso intermedio anterior a este extremo recurso de transformación mineral.

Por tanto, Dafne ama la naturaleza de un modo absoluto y alienante. Infantilmente cada día teme el momento en que esta escapa a su vista, la noche. Pero más le asusta la hora, también nocturna, en que tendrá que renunciar definitivamente a su querida naturaleza mediante la ceremonia del matrimonio y su incorporación como miembro adulto de la sociedad. Para ello se prepara la inminente fiesta, aderezada con todo tipo de parafernalia sexual. Pero la esencial disconformidad con el mundo dionisíaco y afrodisíaco que rodea a Dafne (miradas masculinas de deseo, canciones soeces, lenguaje extraño, rudeza de modales, agresiones a la naturaleza) surge de su anhelo de pertenecer de un modo más pleno al mundo natural y vegetal que le es consustancial.

Pues, en efecto, el mundo ajeno al medio natural, el mundo de los humanos y todo lo que contiene, le parece «extraño». El adjetivo ‘extraño’ (en alemán, *fremd*) se convierte –casi exclusivamente en labios de Dafne⁸– en *leitmotiv* que resume el exacto y aislado lugar desde el que contempla el mundo: extraños son los hombres, extraño su lenguaje, la fiesta le es extraña (cuatro veces lo repite, en una ocasión en epanadiplosis), Leucipo, que había sido, de niño, su compañero de juegos, acaba convirtiéndose en un extraño (dos veces se lo recrimina) y Apolo, el extranjero que logra cautivar momentáneamente su interés, es el más extraño de todos (otras dos). La joven de la fiesta (Leucipo disfrazado) y el recién llegado pastor (Apolo disfrazado) son «extranjeros» (*fremde*, del mismo étimo que *fremd*). El mejor ejemplo de lo que digo lo suministra este pasaje en el que aparece el vocablo *fremd* repetido cinco veces, cuatro de ellas en anáfora:

Extraña es la fiesta para mí...
 extraña y misteriosa.
 Extraño es Leukippos,
 extraño es el mundo
 oscuro y vacío.
 Sin embargo tú...
 ¡Eres el más extraño de todos!

Cuando cae la noche, Dioniso, aclamado como el dios del vino, en unánime complicidad con Afrodita, preside la velada y excita los sentidos a través del ritual: el olor de la carne, el aroma de la vid en flor, el tintineo de las copas, el sabor del vino, el frenesí del baile del sátiro-Macho cabrío, los cuerpos semidesnudos, la

⁸ De las 18 ocasiones en que aparece el adjetivo *fremd* –en grado positivo (12 casos), en grado comparativo (*fremder*, 2 casos), superlativo (*fremdeste*, un caso), además de los 3 casos de *fremde*–, en 15 de ellas es Dafne quien lo usa. En cambio, cuando se quiere expresar el sentido de ‘extrañeza’ en boca de alguien que no es Dafne se suele usar un sinónimo, *seltsam* (de siete ocurrencias, Dafne solo usa este término una vez).

danza báquica general del tíaso dionisiaco. Confundida por la extraña joven que tanto se le parece (Leucipo) y empujada por su madre y las criadas,⁹ Dafne acepta con recelo mojar sus labios en la copa de vino que le ofrece y danzar con la desconocida. Confiesa que lo hace

Sólo porque te me pareces
como una hermana,
como si yo misma,
por la voluntad de los dioses
hubiera surgido de la fuente...

Es decir, el «alma gemela» que solía encontrar Dafne en la ‘danzarina’ fuente («¡Por ti reconozco / a la danzarina fuente, / mi alma gemela, [...]»), así lo anticipaba en el aria inicial al amado día) parece presentársele como por ensalmo para invitarla a ‘danzar’ y ella, incauta, creyendo reconocer a un ser afín, la abrazará, como Narciso a su propia imagen reflejada en el agua. Y con el mismo resultado decepcionante. Pero frente al baile sensual y desenfadado que había iniciado el enmascarado sátiro y que contagia a la danza bacanal que se generaliza seguidamente, las dos jóvenes danzan –señala la acotación escénica– «hieráticamente» (*hieratischer*): Dafne, a pesar de todo, no se rinde al dios de la naturaleza salvaje y nocturna,¹⁰ porque el suyo es el goce buscado de una naturaleza plácida y solar.

En definitiva, el amor entre Dafne y sus pretendientes resultará imposible porque ella necesita la luz solar de la divina naturaleza, mientras que estos se hayan consumidos por la llama de una pasión erótica y humana que hasta a los dioses los rebaja al nivel de mortales («¿Somos aún dioses? / ¿O hemos seguido, quizás, los impulsos / de los corazones humanos?»), confesará Apolo en el momento de su arrepentimiento).

Otro motivo que tiene una importancia capital en el texto de Gregor es el tema de lo tangible, lo que se puede tocar o lo que te toca. Dafne, que en su primera aparición abrazó tiernamente el árbol querido, más tarde consigue arreglárselas para esquivar el contacto con el elemento nupcial-humano (el vestido, las joyas: lo civilizador). Las misteriosas criadas, casi como un doble corifeo en modo fatalmente profético, insisten en esta falta de contacto entre el vestido y las joyas y el cuerpo intacto de Dafne:

Primera sirvienta:
¡Tú, humilde vestido,
nunca más abrazarás
su dulce secreto!
¡Nunca más estarás

Segunda sirvienta:
Vosotras, humildes joyas,
nunca más os posaréis
sobre su delicado pecho;
nunca más adornaréis

⁹ Leucipo llama a las risueñas criadas «fantasmas lujuriosos» y «extrañas siervas del amor»; ellas niegan ser sirvientas, sino «las ansias etéreas de una luz superior» («como la espuma de las olas»): es obvio que todo sugiere el universo de Afrodita.

¹⁰ Parece un contrapunto deliberado a las danzas paroxísticas de Salomé y Electra en sus respectivas óperas homónimas: la danza de los siete velos conducirá a Salomé a su propia ruina; a Electra la sorprende la muerte en el clímax del frenesí.

sobre su blanquísimo cuello!

sus magníficos cabellos.

Pero aunque Dafne logra salir airosa de esta primera escaramuza frente al elemento nupcial, luego, víctima de los sucesivos engaños, fracasará al intentar eludir el contacto con lo dionisiaco y con lo apolíneo. Veámoslo.

La tentativa de seducción de Apolo se realiza mediante la palabra, es decir, mediante la promesa de la hierogamia celeste con la que el dios intenta elevar – hacia arriba–, al cielo, el espíritu de la joven. Así comienza el parlamento de seducción de Apolo, que acabará, decepcionantemente para Dafne, en el abrazo y el beso forzados:

¡Muy por encima de sus amigos,
los árboles,
volará Dafne en el carro de fuego!
¡Ella será la novia de un dios
y derramará el esplendor de su belleza
sobre todo el mundo!

En cambio, la seducción de Leucipo, disfrazado de mujer y cuya voz de tenor hubiera desvelado el engaño, por fuerza ha de ser muda y gestual: se efectúa mediante la bebida del vino y la danza ritual, con las que arrastra –hacia abajo– a Dafne al contacto con lo terreno. Recordemos las palabras de Gea invitando a su hija a aceptar la copa que le ofrece ‘la joven’ Leucipo:

¡Bebe, hija mía!
¡Esto surgió de la tierra,
es vino de la tierra!
La tierra lo ha bendecido,
de la tierra viene
¡y a la tierra debe volver!

Los dos intentos de seducción, aunque fracasados ambos en su objetivo erótico, sí consiguen establecer el contacto, la comunicación (a través del abrazo y el beso robado, con el dios solar y celeste; a través de la bebida del vino y la danza sagrada, con el dios nocturno y ctónico). En la concepción ideológica que anima la versión operística de Strauss, el contacto fecundador entre el elemento natural y humano, por un lado, y, por el otro, las potencias dionisiaca y apolínea –los elementos, contrarios pero complementarios y armónicamente unidos, de lo artístico– es imprescindible para que se opere la síntesis simbólica que tomará cuerpo en el resultado de la metamorfosis. Esto es, fundamentalmente, la base de la teoría estética de Nietzsche, asumida expresamente por Strauss en carta a Gregor como médula de su proyecto operístico.¹¹ Por eso, creo, falta, en cambio, el tradicional motivo del abrazo de Apolo al árbol del laurel: esta deliberada omisión quiere denotar que la Dafne que ahora renace en forma vegetal será mucho más que

¹¹ De 8 de marzo de 1936. Cf. Díaz Gito, 2016, 36-31.

el árbol emblemático de Apolo, pues trae consigo un mensaje trascendente de alcance universal para toda la humanidad.

En un relato fundamentado en dicotomías opuestas, Dafne, tras sus sucesivas decepciones con Leucipo (como hombre y como ‘mujer’) y con Apolo (como ‘humano’ y como dios), doblemente frustrada en su anhelo de encontrar una verdadera alma gemela (una hermana, un hermano) ni entre los humanos, ni en la esfera de los dioses, quedará –ahora ya definitivamente– aislada en la soledad y en la alienación que ya había anunciado en su primera intervención (cuando dijo «Todo me es extraño, / estoy tan sola...»).

La muerte de un inocente, Leucipo, a cargo de Apolo en la versión operística, precipita la toma de conciencia de Dafne –también, como vimos,¹² la del propio dios–: por medio de esta suerte de anagnórisis, en cuanto que se pasa de una situación de incompreensión a otra de concienciación de la realidad («*Ahora sé, al fin, / lo que has sufrido*»), culmina su escasa evolución psicológica: con el dramático fin de su inocencia Dafne adquiere la relativa madurez que la hace apta para el trascendental metabolismo que, mediante la muerte y resurrección de su cuerpo, habrá de operarse inmediatamente. Llegado este crítico momento, Dafne dará cumplimiento al rito de paso que todos esperaban de ella. Pero será su propio rito de paso: en cierto modo, su pubertad acaba abriéndose su natural camino, solo que en lugar de desarrollar los atributos femeninos de una mujer adulta adoptará la figura de un árbol.

La criatura edénica que temía ser expulsada del jardín de su infancia acabará ingresando para siempre en el paraíso natural que le es propio.

2.2. Cambiar para no cambiar (la paradoja de la metamorfosis). O de cómo convertirse en laurel

Tardíamente arrepentida ante la muerte de Leucipo, de la que se autoinculpa entre lamentos en su monólogo ante el cadáver de su amigo,¹³ Dafne suscita la compasión de Apolo. En esta versión del mito, frente a los relatos tradicionales, es el propio Apolo quien, como consecuencia de su arrepentimiento ante el drama que su pasión ha provocado, propicia la metamorfosis de Dafne en laurel. Como vemos, Gregor de nuevo hace alarde de originalidad: en las versiones antiguas del mito esta función la desempeñaba el padre de Dafne o su madre, o bien el todopoderoso soberano de los dioses, pero siempre en atención a la súplica expresa de la ninfa acosada sexualmente, dueña, por tanto, en último término de su destino. Ahora el desencadenante de la transmutación de Dafne es Apolo, conmovido ante el reconocimiento de la inocencia de la joven –esta se limita a prometer permanecer junto al cadáver, pero no formula el deseo de perder su figura humana– y la de su amigo muerto. Solo entonces despierta Apolo del trance dionisiaco en que se hallaba sumido y actúa como el dios de la razón y la serenidad que es, disponiéndolo todo para restablecer el justo orden natural: en un gesto de expiación

¹² Cf. epígrafe «2.4.2. Suplantando a Dioniso: Apolo», en Díaz Gito, 2016, 39-41.

¹³ Se autoinculpa por no haber sabido entender a tiempo el amor de Leucipo y por no haberlo auxiliado, transida por el aura de Apolo, en el trance de su muerte, y también se acusa de un acto de *hybris* al haber aspirado a un amor divino, en vez del que le ofrecía su amigo de la infancia. Nada más lejos de la versión original, en la que es Dafne quien junto con sus compañeras mata, o al menos lo intenta, al joven tras descubrir su engaño.

por el mal provocado invoca los poderes de su hermano Dioniso y de su padre Zeus, para que cada uno resuelva a modo de *deus ex machina* el desenlace y respectivamente concedan el honor de la inmortalidad a las inocentes víctimas de su iracunda flecha.¹⁴ Por tanto, en este monólogo conclusivo de Apolo se amalgaman el contenido de la plegaria de Dafne y el del parlamento de Febo con los que acababa el relato tradicional ovidiano. Y así también podría haber terminado la obra musical. Pero Strauss-Gregor todavía nos reservan otra novedad, la más contundente, para su versión operística: una escena final en la que la protagonista entona el aria de clausura de la obra en medio de una hierofanía¹⁵ que representa su muerte y resurrección, casi un himno para celebrar su comunión con la Naturaleza imperecedera.

Llegados a este punto, conviene no perder de vista el concepto de metamorfosis que Strauss había aprendido de Hugo von Hofmannsthal, poeta exquisito e iluminador con cuya complicidad había engendrado sus mejores óperas:¹⁶

[...] La metamorfosis es la vida de la Vida: es, propiamente hablando, el misterio de la Naturaleza considerada en su acto creador: todo aquello que persiste en sí mismo acaba paralizándose y muriendo. Quien quiere vivir debe sobrepasarse más allá de sí mismo y debe metamorfosearse: debe olvidar. No obstante: toda la dignidad humana está ligada también a la perseverancia de la identidad, al rechazo del olvido, a la fidelidad. [...]. Esa es una de las contradicciones más insondables sobre cuyo abismo se bate la idea del Ser. [...]. Es eso la metamorfosis, prodigio entre todos los prodigios, auténtico misterio de Amor.

Daphne, la ópera reconfigurada hasta lo irreconocible por obra de Strauss durante más de dos años a partir de aquel primer esbozo dramáticamente inútil que le enviara Gregor en el verano de 1935,¹⁷ parece rediseñada con arreglo al espíritu de este manifiesto poético. Cuando Dafne se transforma en laurel, más que dejar de ser lo que es mediante la adquisición de una fisonomía vegetal, se convierte en lo que ella es por naturaleza, es decir, en lo que esencialmente ya era desde antes de su transformación: se desprende de las características de su fisonomía humana —«las olvida»— para revelar, «perseverando en su identidad», su verdadero ser, una criatura surgida de la naturaleza. En ella lo humano resultaba accesorio, porque su espíritu es, desde el principio y hasta siempre, vegetal: hasta entonces había sido un ser vegetal atrapado en el cuerpo de una niña, de ahí su sentimiento de desarraigo respecto del mundo de los hombres. Por eso sostengo que la Dafne straussiana consuma la apoteosis de su metamorfosis de un modo

¹⁴ Apolo dice que su flecha no solo ha matado a Leucipo sino que también ha abatido a Dafne. Por otro lado, sobre el modelo mítico de Ganímedes, el pastor frigio raptado por Zeus para cumplir el servicio de copero en el banquete de los dioses, Gregor inventa el deseo expreso de Apolo de que Dioniso compense a este otro pastor elevándolo al cielo como eterno flautista del simposio olímpico.

¹⁵ Empleo la palabra en su acepción más amplia de «algo que manifiesta lo sagrado» (Eliade 21: de esta obra también me han sido muy esclarecedores los cap. «VIII. La vegetación, símbolos y ritos de la renovación» (donde trata por extenso la simbología mítica del árbol) y «IX. La agricultura y los cultos de fertilidad».

¹⁶ Una versión francesa, de la que he traducido la cita de arriba, de su carta a Strauss sobre el mito de Ariadna puede consultarse en la red: <http://jmomusique.skynetblogs.be/archive/2009/01/13/lettre-a-richard-strauss.html> [visitado 03/05/2017].

¹⁷ Un resumen de la tortuosa historia compositiva del libreto de *Daphne* puede consultarse en el epígrafe «5. Un apunte sobre la fortuna de la ópera *Daphne* de Strauss» en Díaz Gito, 2015, 77-79.

paradójico: durante el proceso de transformación no sufren el menor menoscabo los atributos definitorios de su esencia tal y como se muestran prefijados desde la primera escena. Cambia para no cambiar. Fórmula que con igual validez podría enunciarse de este otro modo: no cambia, mientras cambia. Lo que en el mito original era una historia de renuncia y sacrificio es ahora una historia de realización, de cumplimiento, de liberación.

Del doble fracaso de Dioniso y Apolo en sus accesos eróticos y de la muerte del inocente surge el milagro de una Dafne renacida, alcanzada osmóticamente por el espíritu dionisiaco y por el espíritu apolíneo y, en cierto modo, ‘divinizada’ por Zeus en forma del perenne laurel, que ahora será, significará mucho más que la planta fetiche de Apolo. De su destrucción y de su perennidad surgirá para aleccionamiento del mundo lo creativo imperecedero. Solo así puede convertirse en encarnadura del espíritu de la creación artística, de la gloria y del amor humanos.

2.3. «¡Cántame una canción más poderosa que los cánticos de los hombres!»

Así llegamos al memorable final de la ópera, de una impresionante belleza escénica y musical, en el que la metamorfosis, más sonora que física, más auditiva que visual, desvela la profunda verdad mítica que atesora la obra. Todo el mérito de este hallazgo dramático ha de imputársele a Strauss que, pese a la miope resistencia de Gregor, insistió en concentrar el protagonismo único de la última escena en Dafne y solo Dafne.¹⁸

En el texto operístico ha desaparecido la pomenorizada descripción del proceso de transformación de la joven en árbol que desde el relato ovidiano era el clímax de las narrativas anteriores, tanto literarias como figurativas, y que en escena era difícil de representar¹⁹ si no se recurría a un mensajero o testigo que narrase el extraordinario suceso que ocurría fuera de escena (también falta, ya se ha dicho, el abrazo del dios al árbol amado). En su lugar el misterio de la metamorfosis se resuelve mediante una transmutación: se produce la ocultación de Dafne en la oscuridad nocturna y su inmediata reaparición en forma de árbol, mientras que es la permanencia ininterrumpida de su voz la que, al tiempo que asegura la secuencia de identidades, sufre el proceso de metamorfosis hasta diluirse en música de la naturaleza.

En el relato canónico de Ovidio, Dafne, tras su plegaria y una vez mutada en laurel, enmudecía para siempre, apenas capaz de asentir con el movimiento de la copa del árbol al monólogo final de Apolo, el verdadero protagonista del relato

¹⁸ El final preferido por el libretista (y que revela el abismo de concepción poética existente entre el escritor y el músico) consistía en la aparatosa entrada de un coro, tras la metamorfosis de Dafne, para celebrar su alabanza y apoteosis (Gilliam 41-44).

¹⁹ En el arte la célebre escultura barroca de Bernini es la cita por antonomasia de esta preferencia, pero ya en la Antigüedad Luciano de Samósata recoge el dato de que los pintores de su época (s. II. d.C.) solían escoger el momento de la metamorfosis de Dafne para su representación (cf. *Relatos verídicos* 1.8, «de igual manera que nuestros pintores representan a Dafne convirtiéndose en árbol al sujetarla Apolo»). De hecho, una litografía de un lienzo del pintor romántico Théodore Chassériau (1819-1856), *Apollon et Dafné* (1846, Museo del Louvre), que reproduce justo este momento, sugirió la idea del tema de Dafne a Gregor (cf. Díaz Gito, 2015, p. 66). Por otro lado, ya Horacio advertía contra la falta de credibilidad en la representación dramática de este tipo de escenas (HOR. *ars*, 185-188; cf. Díaz Gito, 2015, p. 79, n. 34).

encargado de explicar didácticamente el sentido etiológico y simbólico del mito. En cambio, en el drama operístico, esfumado el dios, los autores dejan a Dafne sola en escena, casi a oscuras en mitad de una noche de luna llena (la ‘hora bruja’, mágica, del folclore europeo), repentinamente inmóvil, como presa de un encantamiento. Entonces, la niña canta. Canta una «canción más poderosa que la de los hombres», la de su abrazo con la sagrada Naturaleza, mientras se nutre dulcemente de las raíces de la tierra (desde abajo) y dirige sus ramas a la más pura luz lunar (hacia arriba), como queriendo agigantar su verticalidad para, mediante el contacto –de nuevo, lo tangible–, hacer posible la comunicación entre las esferas de lo celeste y lo terreno:

Dafne:

¡Ya voy... ya voy...
 mis verdes hermanos!...
 ¡Dulcemente penetra en mí
 la savia de la tierra!
 ¡Hacia ti van,
 mis hojas y ramas,
 purísima luz!

Se da así cumplimiento al oráculo premonitorio de Gea: «[...] un día los dioses te marcarán el camino de regreso y volverás de nuevo a la tierra!». En la oscuridad, la niña se va mutando en un árbol que comienza a ser iluminado por la luz de la luna llena. Y es ‘la voz’ del brillante laurel, emergiendo de lo oscuro, la que acaba la canción que había emprendido la niña:

La voz de Dafne

¡Apolo! ¡Hermano!
 Toma... el gorjeo... de mis pájaros.
 Viento... viento.
 ¡Juega conmigo!
 Pájaros dichosos,
 vivid en mí...
 Hombres... amigos...
 Ved en mí... el ejemplo
 del amor eterno...

Se cierra así el ciclo que se inició en el himno a la naturaleza entonado por Dafne al principio de la obra, aquella íntima declaración de amor a la luz del día en la que también había confesado su extrañeza ante el mundo de los humanos. El discurso de Dafne, a medida que esta se transforma en árbol y aquel se diluye en pura melodía de la naturaleza, se torna más inconexo, más lingüísticamente desarticulado: casi despojado de adjetivos, esencialmente sustantivo, preñado de un sentido que culmina en la sublime belleza incorpórea de las notas finales del ‘murmullo-voz’ del ‘árbol-Dafne’, surgido del canto de los pájaros y del viento

entre las ramas.²⁰ La simbiosis teóricamente perfecta entre texto y música que está en el origen del *dramma per musica* se decanta aquí por la victoria incontestable de la música: el discurso, la palabra, experimenta su propia metamorfosis desapareciendo paulatinamente en las notas de la partitura, en los melismas de la voz. En esta despedida, que también es saludo, desde su nuevo estatus vegetal, a Dafne ahora le bastan muy pocas palabras para aceptar el anhelo que anidaba en su pecho y para reconocer a los hombres, extraños antes, ahora por fin, como sus amigos.

Sus últimas palabras recorren el camino que va desde la esfera celeste hasta llegar a la fraternidad de los hombres, pasando por el arco que une a dioses y mortales, la música de la naturaleza (el gorjeo de los pájaros, el rumor del viento entre los árboles). El mensaje que trae tiene como destinatario al hombre: el nuevo ser recién surgido proclama su deseo de convertirse en icono de un amor eterno.²¹ Son las últimas palabras que se oirán en la obra: el amor sensual precederá ha sido vencido y ha quedado trascendido por un amor espiritual imperecedero. Pero ¿a qué amor se refiere la ninfa? Posiblemente a todas las variedades del sentimiento amoroso que desarrolla el curso de la obra. El amor de Leucipo hacia ella, que la niña alcanza a comprender en toda su extensión solo en el momento de la muerte de su joven amigo. El amor de Apolo, eterno por ser el primero y estar basado en la no consumación de su pasión y cimentado en la penitencia de la renuncia y en la redención de su culpa. Y el amor de Dafne que abraza la naturaleza entera, que toma cuerpo en la epifanía mística de su transformación en árbol, acariciado eternamente por la luz solar.

De ahí la genialidad de Strauss al imponerle al libretista un final para la obra que dejaba a Dafne dueña de la escena («¡solo el árbol habla!», insistía), gloriosa, al fin, en su absoluta soledad: única presencia en la oscuridad de la noche, iluminada por la luz de la luna, al fin, desde su virginidad vegetalizada se ‘desvela’ a sí misma ante el mundo y, como una novia muerta el día de su boda, transforma su propio funeral, su propio epitalamio en un himno de resurrección, una canción de triunfo universal dirigida a la humanidad y con un único argumento: la naturaleza sublimada por el amor al arte.

Desde el palco escénico, sus palabras, alumbradas por la música tanto como por la luz focal, apuntan a la audiencia, a la humanidad fascinada por el poder del arte: por efecto de la comunión dramática del sacrificio o, más bien, la entrega de Dafne, ahora nosotros dejamos de ver en el nuevo árbol recién creado el «insensible tronco» que era lo único que era capaz de ver Leucipo y, como Dafne, «fraternalmente unidos a la divinidad de los árboles» somos ya capaces de escuchar con naturalidad la canción más poderosa que nos regala el árbol con espíritu de mujer, la sacerdotisa, la intermediaria.²²

²⁰ La imagen pudo haberla sugerido el mito de Siringe, tan parecido al de Dafne: se dice que, una vez transformada en caña para escapar al acoso sexual de Pan, los soplos del viento vibrando en su interior emitieron un sonido tenue y parecido a un lamento (Ov. *Met.* 1.705-708, [...] *cum prensam sibi iam Syringa putaret, / corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres, / dumque ibi suspirat, motos in harundine uentos / effecisse sonum tenuem similemque querenti*).

²¹ También los ancianos y piadosos Baucis y Filemón se convierten en árboles vecinos como símbolo de amor eterno (Ov. *Met.* 8.611-724).

²² Otras tradiciones antiguas hacen de Dafne un ser más que humano, un *médium* entre las esferas celeste y humana. En un pasaje de Pausanias (10.5.5), se dice que era una oréade –una ninfa de la montaña– y una

Frente a otras metamorfosis vinculadas al ciclo mitológico de Apolo, reducibles a meros relatos etiológicos de flores y árboles, el resultado de la mutación de Dafne, delegada en la más alta autoridad olímpica, al conciliar una parte física –corpórea– con un elemento simbólico –que diríamos ‘espiritual’–, origina una planta plena de ‘significado’, es decir, portadora de un mensaje trascendente que ella encarna y que ella misma transmite. La voz de Dafne es entonces la de una ninfa de los árboles, una hamadriade. Como había predicho Apolo:

¡Así pues, fúndete
 en el árbol Dafne...
 en el laurel divino
 y yo sabré otorgarle
 el más alto honor!
 ¡Dafne, así transformada,
 servirás como sacerdotisa
 al eterno hermano,
 Febo Apolo!

En fin, si como sostiene Canterla (56), al explicar el concepto romántico de naturaleza,

[...] no es solo que la naturaleza sea un símbolo cuyo sentido oculto hay que interpretar; es que esa dualidad de la misma, sensible e inteligible a la vez, solo puede venir expresada en un lenguaje simbólico y metafórico: el poético. Y solo algunos privilegiados son capaces de acceder a ese lenguaje. Son los inspirados, los artistas, los genios, los verdaderos visionarios de las nuevas mitologías.

3. Conclusiones. ¿Fracaso de *Daphne*?

Del escaso éxito, matizado en los últimos tiempos, de *Daphne* de Strauss desde su *première* en 1938 se han dado diferentes razones, tanto coyunturales, como de tipo musical y técnico (Díaz Gito, 2015, 77-79). También debieron tener su peso las dificultades de empatía dramática de un libreto centrado en el personaje de una extraña niña más afín al mundo vegetal que a sus congéneres humanos.

Como hemos visto, Gregor-Strauss sometieron a una profunda metamorfosis el mito de Dafne²³ fundamentada en una serie de bipolaridades: la inmutabilidad cambiante de la esencia (lo que he llamado la metamorfosis ‘paradójica’) frente a

sacerdotisa del oráculo de Delfos, cuando se suponía que este, antes que a Apolo, estaba consagrado a Gea. Según noticia transmitida por Diodoro (4.66), es hija de Tiresias, más conocida con el nombre de Manto, entregada como obsequio de guerra a Apolo y convertida por este en sibila de su oráculo. También en el libreto de Gregor se apunta a este carácter especial, pues cuando Dafne sale a recibir a Apolo, la acotación señala que aparece en medio de una neblina e iluminada por una luz, lo que da pie a que el dios finja confundirla con Ártemis. Incluso su ‘doble’ en la fiesta –Leucipo vestido con sus ropas de gala– provoca que los pastores se pregunten si es una «criatura celestial». Véanse también las palabras de Apolo a continuación citadas en el texto.

²³ En resumidas cuentas, el relato de Partenio cuenta 192 palabras (el de Ovidio unas 800) y tres personajes, mientras que en el libreto operístico hay más de 5300 palabras que se reparten cinco personajes principales y seis secundarios.

la inconsistencia de lo aparente (la máscara, el disfraz), el enfrentamiento entre naturaleza y cultura o civilización, entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre la pasiva inocencia asexual y la pulsión de la pasión erótica, la luz frente a la oscuridad. Estructural y musicalmente el aria final de triunfo en la noche cierra una composición en anillo que responde como contrapunto, a modo de eco, al aria inicial de alabanza al amado día, sirviendo de núcleo de la obra el ceremonial dionisiaco enmarcado por las escenas de seducción y seguido del momento crucial de muerte y anagnórisis. En cuanto a los personajes, las principales dualidades son: Leucipo / Dafne; Apolo / Dafne; Leucipo / Apolo; Gea / Peneo.

Sin embargo, la clasificación genérica que reza tras el título de la obra, ‘tragedia bucólica’ (*bukolische Tragödie*), casi una *contradictio in terminis*, es una etiqueta que le viene algo grande (al menos, era un cometido demasiado ambicioso para las limitadas fuerzas poéticas de su libretista: Zoppelli 10-18): la Dafne de Gregor podría haber tenido entidad como protagonista de una novela psicológica romántica o como tema de un poema lírico, pero le falta talla ‘heroica’ para ser la conductora de una tragedia o una ópera seria; basta compararla con otros personajes indelebles de Strauss como Salomé o Electra, con los que, por otra parte, la comparación es inevitable. Quizás por culpa de la rara personalidad de su absoluta protagonista y las debilidades del personaje de Leucipo la evolución dramática de la trama no termina de sostenerse. Se resiente de ello, lastrada por esta falta de empatía, la catarsis trágica, que debía originarse a través de un acertado juego de espejos (cuando el espectador *contempla* a Apolo sentirse culpablemente arrepentido mientras el dios *contempla* a la inocente Dafne sentirse culpablemente arrepentida mientras la niña *contempla* la muerte de un inocente Leucipo). Y este fracaso de la catarsis sucede pese al drama final, sobre todo si, como hace Gregor, se prescinde de temas con potencialidad trágica como el de la violencia del intento de violación y el de la inmolación voluntaria de Dafne y se hace de la protagonista un carácter pasivo con el que el espectador difícilmente puede identificarse. En el libreto, Dafne ha dejado de ser una personalidad individual arquetípica, reconocible y con potencialidad trágica (la joven virgen celosa de su castidad hasta la autoinmolación) para convertirse en expresión de una vaga idea filosófica o esencialmente lírica, la encarnación del sentimiento panteísta de la naturaleza.

En definitiva, parece que la ambiciosa intención de Strauss (hacer de su *Daphne* un símbolo de la eterna obra de arte a través de la síntesis de las potencias armónicamente contrarias de lo creativo) no llegó a plasmarse fidedignamente en la dramaturgia dictada por el libreto a pesar de los esfuerzos realizados en sus sucesivas reelaboraciones.²⁴ Como adelanté en la primera parte de este trabajo, en el texto de Gregor los elementos dionisiaco y apolíneo se confunden y difuminan en una mera apariencia de lo dionisiaco. Una apariencia que se manifiesta más en lo accesorio y superficial (en la fiesta y el ritual, en el disfraz y la máscara) que en lo que debiera haber sido fundamental: un mejor diseño de los perfiles psicológicos de los personajes principales masculinos (Leucipo/Dioniso frente al Apolo suplantador de su divino hermano). Más allá de las plausibles pretensiones de los autores, me parece que los impulsos que animan las acciones y reacciones de tanto

²⁴ O precisamente por culpa de tanta injerencia externa en el trabajo del libretista. Además de Strauss, forzaron cambios en la redacción del texto su anterior libretista, Stefan Zweig, y músicos de confianza de Strauss como Lothar Wallerstein y Clemens Krauss (Gilliam 35-44).

uno como el otro en escena responden más a los que movían a los embargados por el ánimo erótico de los relatos tradicionales de Partenio y Ovidio que los que deberían haber caracterizado diferenciadamente a cada uno de los dos polos de la dialéctica de apolíneo y dionisiaco según la idea avanzada por Strauss sobre el significado último de su obra.

Si la ópera teóricamente debe mostrar un equilibrio perfecto entre poesía, música, danza y escenografía, Strauss parece concebirla con una hegemonía de la música. El texto debía ser una especie de armazón ideológico donde hacer brillar el esplendor de la música como el arte absoluto. Así se lo hacía saber en carta a Gregor de marzo de 1936 (Gillespie 251): su libreto debía contener el texto mínimo necesario para la trama, el cuerpo de una idea principal que sostenga el alma musical del drama lírico. Y Gregor se afanó por seguir sus directrices: la estructura de la obra es simple y lineal –no hay episodios, ni subargumentos ni complicaciones de la intriga dramática–. Sin embargo, en mi opinión, el desenlace de la obra peca de cierta ambigüedad respecto del objetivo principal marcado por los autores. La idea medular de la ópera expresada por Strauss debía ser la concepción de la protagonista, caracterizada por su ingenuidad, pureza, integridad y plena identificación con la naturaleza, como un símbolo de la eternidad de la obra de arte (lo que, en cierto modo, la conecta con la tradición medieval que había renovado una costumbre antigua en la ceremonia de los *poetae laureati*). Pero en su aria final Apolo declaraba al laurel emblema propio y de la gloria eterna al alcance de los mejores mortales, en consonancia con la tradición ovidiana. Mientras que Dafne, en sus postreras palabras, se confiesa encarnación del amor eterno, lo que la liga con un fecundísimo legado literario que arranca en la obra poética de Petrarca en torno a su amor más allá de la muerte por Laura. Parece que *Daphne* de Strauss-Gregor pretende, sin conseguirlo plenamente, injertar en una rica amalgama estos tres significados simbólicos del divino árbol: la trascendencia artística, la gloria militar y civil y la sublimación amorosa.

En definitiva, aunque la Alemania de los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial era el lugar y el tiempo para el compromiso político de los grandes intelectuales, el más internacional de los músicos alemanes del momento, en razón de su avanzada edad, sus circunstancias familiares o su carácter –no quiero pensar que por simpatía con el régimen nacionalsocialista–, quizás no se atrevió a añadir que lo que hubiera podido significar su *Daphne* era lo eterno de la obra de arte... y su esencial pureza, su inmaculabilidad ante la injerencia o el contagio ideológico o político. Quizás, en un intento imposible de desviar la mirada del sombrío presente, prefiriera, como el anciano Peneo, el eterno soñador, recordar que un día él también compartió la mesa dorada de los dioses...

4. A modo de epílogo. Triunfo de *Daphne*

Antes de acabar quisiera traer unas palabras de la psicóloga norteamericana, experta en mitología y folclore, Clarissa Pinkola Estés sobre el significado sagrado de la música y los sonidos de la naturaleza. Palabras que quizás nos ayuden a arrojar nueva luz sobre el sentido del gesto final de *Daphne* de Richard Strauss:

[...] En casi todas las culturas, los dioses entregan canciones a los hombres y les dicen que su empleo evocará la presencia de las divinidades en cualquier momento, les traerá las cosas que necesitan y transformará o desterrará las que no quieren. De esta manera, la entrega de un canto es un acto de compasión que permite a los seres humanos evocar a los dioses y las grandes fuerzas en los círculos humanos. El canto es una modalidad especial de lenguaje que permite alcanzar cosas que la voz hablada no podría. Desde tiempos inmemoriales el canto, como el tambor, se ha utilizado para crear una conciencia no ordinaria, un estado de hipnosis o un estado de plegaria. La conciencia de todos los seres humanos y de muchos animales se puede alterar mediante el sonido. Ciertos sonidos, como el goteo de un grifo o el insistente claxon de un automóvil, pueden provocar ansiedad e incluso irritación. Otros sonidos, como el rumor del océano o el aullido del viento entre los árboles, nos pueden llenar de sentimientos satisfactorios. El sonido sordo –como el de unas pisadas– hace que una serpiente experimente una tensión negativa. Pero un suave canto puede hacerla bailar [...].

Mujeres que corren con los lobos, 132

De *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor quedará la feliz conjunción de idea, palabra y música que integra la emocionante escena de clausura con la metamorfosis del árbol que brota del espíritu de una niña. Y quedará la canción de la que la hamadriade, *médium* entre dioses y hombres, nos hace entrega para recordarnos que la obra de arte, cuando quiere ser eterna, surge de la semilla de la embriaguez y del sueño, abrigada en la mente del hombre. Y quedará la hermosa música que la hace verdad. Mito renacido. Nuevo mito.²⁵

5. Referencias bibliográficas

- Canterla, Cinta (1997). “Naturaleza y símbolo en la estética romántica”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 4-5: 53-58.
- Cotello, Beatriz (2004). “Metamorfosis de Dafne en la historia de la ópera”. *Circe de clásicos y modernos* 9: 101-121.
- Díaz Gito, Manuel Antonio (2015). “Dafne de entreguerras. *Daphne* (1938) de Richard Strauss en medio de la vorágine nazi”. *Calamus Renascens. Revista de Tradición Clásica* 16: 61-80.
- (2016). “Bailando con Dioniso: el mito de Leucipo y *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor”. *Amaltea. Revista de mitocrítica* 8: 23-43. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/AMAL.51761>
- Eliade, Mircea (1978). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Biblioteca Era.

²⁵ Escrita la partitura doce años antes del fallecimiento de un compositor que estuvo consagrado a la tarea de su vida hasta el final de sus días, esos apenas doce minutos de inspirada música son el mejor testamento artístico de uno de los grandes genios del arte del siglo XX. Bryan Gilliam, el gran especialista en la obra del compositor alemán, cuenta cómo en el verano de 1949, a los 85 años de edad y meses antes de su fallecimiento, durante la filmación de un documental sobre su vida, se le pidió a Strauss que interpretase al piano un fragmento favorito de alguna de sus numerosas obras. La pieza elegida fue la música de la escena final de metamorfosis de *Daphne*, la misma que su familia le oyó tocar una y otra vez casi exclusivamente durante el último año de su vida (Gilliam 33).

- Gillespie, Susan (1992). "Selections from the Strauss-Gregor Correspondence: The Genesis of *Daphne*". Bryan Gilliam (ed.). *Richard Strauss and His World*. Princeton, New Jersey; Princeton University Press: 237-270.
- Gilliam, Bryan (1992). "Daphne's Transformation". *Idem* (ed.). *Richard Strauss and His World*. Princeton, New Jersey; Princeton University Press: 33-66.
- Parkes, Graham (1999). "Staying Loyal to the Earth: Nietzsche as an Ecological Thinker". John Lippitt (ed.). *Nietzsche's Futures*. London: MacMillan Press Ltd.: 167-188.
- Pinkola Estés, Clarissa (1998). *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y cuentos del arquetipo de la Mujer Salvaje*. Barcelona: Ediciones B.
- Santiago Guervós, Luis E. de (2004). "Estética de la música" y "La estética dionisiaca". *Idem. Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Editorial Trotta: 43-182 y 183-284.
- Serrano Cueto, Antonio (2003). "La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 23.1: 153-170.
- Sissa, Giulia (1990). *Greek Virginity*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press.
- Youmans, Charles (2005). "Strauss's Nietzsche". *Idem. Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The Philosophical Roots of Musical Modernism*. Indiana: Bloomington-Indiana University Press: 83-113.
- Zoppelli, Luca (2004-2005). "La corteccia e l'arabesco. Apollo, Dioniso e il ritorno di Dafne allo spirito della musica". Michele Girarid (ed.). *La Fenice prima dell'Opera 8 (Richard Strauss. Daphne)*. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice di Venezia: 9-32.