

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 16 (NUEVA SERIE) AÑO 2020

TEMA 3-7: TRISTAN UND ISOLDE

TÍTULO: **NOTAS SOBRE EL “TRISTAN E ISOLDA**

AUTOR: *Houston Stewart Chamberlain*

**Publicado en la ‘Revue Wagnèrienne’
número de de febrero 1887**

Exponer bajo la influencia de qué condiciones fue concebida una obra de un artista, es contribuir a la formación de un juicio sano sobre esta obra y su autor; es esto lo que quiero intentar con el *Tristán e Isolda*

I

“Wagner es verdaderamente demasiado buen poeta como para soñar en hacer de sus dramas demostraciones filosóficas”. Franz Liszt

Para poder hacer este estudio libremente, me será preciso primero consagrar algunas páginas a la refutación de una opinión que se ha repetido con tal persistencia, cada autor pidiéndola prestada de unos a otros, de forma que pronto esta opinión se considerará como un hecho reconocido e indiscutible. Se afirma que, en el *Tristán*, Wagner ha querido poner en escena la filosofía de Schopenhauer. Algunos hacen de ello un elogio, otros más numerosos, un reproche. M. Glasenapp dijo: “En la escena de amor del segundo acto las ideas del filósofo han sido expresadas a la perfección en el lenguaje de la poesía y en la música”. M. Schuré que, bajo las impresiones inmediatas de la representación de Munich, había hecho de este drama un análisis que ha quedado como célebre, y en el cual no nombraba nada sobre filosofía (1), ahora Schuré ve la influencia de la filosofía pesimista de Schopenhauer y una ‘fase pagana’ (*“El Drama musical”, 2º edición, II, 293*). M. Jullien nos informa que Wagner “ha hecho de los dos amantes los intérpretes de las escuela filosófica de Schopenhauer” (*“Richard Wagner”, 148*)... y sin embargo esta es una idea que no puede soportar el menor examen. En primer lugar hay algo a remarcar, de una simplicidad casi ingenua. Es incomprendible que estos autores no lo hayan indicado. Es el hecho de que si *Tristán e Isolda* tuvieran realmente la pretensión de enseñarnos la filosofía de Schopenhauer hubiera sido necesario reenviarlos a una escuela para que aprendieran mejor su lección, pues toda su vida, todos sus actos, to-

das sus palabras están en contradicción flagrante con la doctrina del filósofo. Si hubieran sido adeptos a la filosofía de Schopenhauer sabrían dominar las pasiones que les corroen, también sabrían que el amor no es más que una trampa tendida por la naturaleza para la preservación del género a costa del individuo ('El Mundo como Representación', II 638), no se extenderían en lamentos interminables, puesto que su maestro enseña que es preciso soportar los sufrimientos, y sobre todo no reclamarían constantemente la muerte, pues nada es más contrario a los principios y doctrinas de esta escuela de pensamiento. Es preciso esperar la muerte sin miedo, pero sin impaciencia. Schopenhauer dice: "Nada hay más profundamente distinto de la Negación de la voluntad de vivir que el suicidio. El que se suicida quiere la vida, y se lamenta solo de las condiciones especiales que le rodean... Es por no poder dejar de desear que deja de vivir..." (I, 471 y en casi todos los escritos de Schopenhauer). Su doctrina ética es la Resignación, que la llama voluntariamente la Santidad; explica el amor apasionado que lleva a la muerte cuando no puede alcanzar sus deseos, como una aberración, como una falta de equilibrio entre las fuerzas del individuo y la necesidad de perpetuar la especie (II, 636). Los que han estudiado la Metafísica del Amor saben que Schopenhauer relaciona toda manifestación del amor al instinto sexual. Esta es, para él, su crítica, pero al mismo tiempo su justificación. Dos amantes que pierden su tiempo en maldecir el día, cantar a la noche e invocar la muerte, que se sienten separados de las fruslerías de la moral convencional, cuando su deber imperioso sería propagar la especie, es para el filósofo un espectáculo absurdo y esencialmente inmoral. Si Tristán e Isolda son los intérpretes de la moral de Schopenhauer, lo son de forma absurda, lo hemos visto. Es más sencillo y verdadero concluir que no lo son en absoluto.

Se me responderá que los dogmas metafísicos de la escuela son anunciados en todo el texto. Lo voy a contestar directamente. Gasperini, y tras él Jullien y otros, citan la frase de Tristán. "Soy yo mismo el que soy el mundo". Pero ¿eso es de Schopenhauer?. Se podría deducir de cualquier filosofía no dualista, véase Spinoza, Leibnitz, Hume, Pitágoras y los que se quieran. Cuando Cleopatra (en la obra de Shakespeare) escribe: "Todo no es más que nada", ¿Shakespeare ha querido darnos un resumen de la filosofía eleática o predecir la de Berkeley?. Y además Tristán no dice eso, sino que dice: "Cuando mi vista se apague, entonces yo mismo seré el mundo". Esta frase, como las que le preceden y le siguen, tiene un sentido excesivamente vago; es el deseo de la muerte, una necesidad inmensa de disolverse, de fundirse en un todo, de ser envuelto en ese todo, de extenderse hacia el infinito, "de soñar en los inmensurables espacios". Todo esto son sentimientos, no pensamientos lógicos. Las palabras no sabrían como indicarlos más que muy vagamente, y Wagner, con su admirable genio, los ha expresado pues en frases en las cuales el sentido está atenuado en lo posible, mientras que

la música nos hace ver hasta el fondo de las del alma de los dos amantes, haciéndonos sentir lo que ellos sienten (2).

Si Wagner hubiera querido exponer la teoría del mundo de Schopenhauer, hubiera sido preciso que hiciera resaltar con evidencias la oposición entre Voluntad y Representación, y luego que mostrase la Voluntad llegada a ser consciente de sí misma, repudiando la Representación y entrando en la Resignación, en el estado de Santidad. Pero desafío a que se encuentre una sola palabra de todo esto en el *'Tristán'*, a menos que no se empiece por introducirla uno mismo.

Incluso la fraseología no tiene nada que se pueda decir que derive especialmente de Schopenhauer. Esas menciones a la noche y el día, al vacío de la vida, se arrastran desde hace tres mil años en todas las poesías. En Schopenhauer sólo he podido encontrar esta única frase: "La noche es en ella misma majestuosa", y esta frase se encuentra en un fragmento póstumo (Nachlass, 361) (3). Wagner, por el contrario, habla claramente en muchos casos este lenguaje. Se encuentra incluso en sus escritos políticos (por ejemplo obras completas Vol. VIII, 32).

Sería preciso también admitir que Wagner fue al encuentro de sus propias teorías: "En el drama es por el sentimiento que nosotros percibimos –... un tema dramático que hiciera llamada tanto al sentimiento como a la inteligencia sería un tema sin cohesión, nebuloso,... el drama no tiene más que un objetivo, tratar sobre los sentimientos (IV, 97, 246,253)... desde ahora en adelante solamente se abren dos caminos a la poesía: o bien puede abandonar su terreno por el de la abstracción, llegar a ser filosofía, o bien se fundirá con la música... El lenguaje musical no puede ser interpretado según las leyes de la música (VII, 150)... etc."

Se me podría objetar que en este caso especial Wagner ha olvidado sus teorías tan claramente enunciadas, si no encontráramos, en sus propias obras, una prueba concluyente del peligro que hay en querer ver intenciones filosóficas allí donde no hay más que una obra de arte. Es en el *Anillo del Nibelungo*. El poema entero fue terminado en 1852, y la edición que Wagner hizo imprimir para sus amigos es de 1853. Yo la he tenido en mis manos. No presenta comparada con la edición definitiva más que variantes sin importancia, sobre todo de ortografía. Pero está positivamente probado que Wagner no tuvo conocimiento de la filosofía de Schopenhauer hasta el invierno de 1853-54, época en la cual el poeta Herwegh le aportó *'El Mundo como Voluntad y Representación'* (Wolzogen, Bayreuth, 1886, 70). Incluso si Wagner hubiera estudiado a Schopenhauer durante diez años antes de escribir el Ring, yo seguiría rehusando el ver una ilustración de las teorías metafísicas, y habría fácilmente demostrado que se puede deducir una moral diferente a la que profesa el filósofo. Pero hay coincidencias verdaderamente asombrosas. La tragedia entera se desarrolla en torno a la voluntad de Wotan, y Wotan, en la escena culminante de la evocación de Erda, renuncia a la Voluntad,

etc. Notemos también, en '*Jesús de Nazareth*', esta frase, "la negación del universo" (IV, 404), es de 1848-50. ¡Qué suerte de estas fechas!. Pero, no deberían ellas ser una lección saludable para estos críticos que parecen, reconozcámoslo, conocer muy imperfectamente al artista y el filósofo.

Lo que es en efecto repugnante es encontrar en los textos de tantos escritores una tan profunda incomprensión de los principios fundamentales del arte, tal como Wagner los ha enunciado con una claridad maravillosa en sus numerosos escritos. En estos escritos él examina primero el arte bajo todos los puntos de vista posibles, absolutos y contingentes, y luego el mundo –el estado, la religión, la sociedad, etc. - desde el punto de vista exclusivo del artista, dando así una visión completa del mundo, en absoluto filosófica, sino artística. Se puede no aceptar la teoría de Wagner, se puede combatirla, pero aun así primero hay que comprenderla. Es preciso tomar al autor tal como es, simplemente, sin prevenciones. M. Jullien, por ejemplo (4), comienza su estudio sobre *Tristán* diciéndonos: "Su espíritu, llevado por especulaciones filosóficas y hasta entonces imbuido sobretodo de las doctrinas panteístas de Hegel y de Schelling .." (148). Esto es una pura invención. Nunca una persona estuvo menos llamada a ocuparse de la filosofía propiamente dicha. Todo lo que es dominio de las ciencias positivas, todo lo que fuera matemáticas o razonamiento abstracto le repugnaba tanto que el autor de la *Lógica* no ejerció nunca la menor influencia sobre él: Hegel y Wagner son las dos antípodas del género humano. Lo que ha caracterizado el pensamiento de Wagner son los sentimientos. Lo mismo que para el arte no cesó de enseñar que es mediante los sentimientos por los que debe ser percibido, sin el intermediario de la reflexión, de la misma forma que era adversario de todo arte puramente literario, que databa la decadencia humana de la invención de la máquina de imprimir (X, 176) y que extrañaba el tiempo en el que sólo se conocían los poemas por haberlos oído recitar en voz alta, y los dramas sólo viéndolos representar en escena (III,127), de la misma forma toda abstracción especulativa le repugnaba y le parecía inútil. Los problemas políticos y sociales le apasionaban pero solo en tanto que ofrecieran algún tema atrayente, y sobre todo alguna relación con el futuro del arte. "Sólo tendremos un arte el día en el que no se haga más política" decía (IV, 377; VII, 137). Era profundamente religioso, pero toda teología le era antipática en el más alto grado, necesitaba ver con sus ojos a Cristo crucificado y oír con sus orejas el suspiro pausado sobre el Gólgota (Bay, BI 1881, 123).

Lo mismo para la filosofía. Dos filósofos han ejercido influencia sobre él, Feuerbach y Schopenhauer, y los dos solamente en tanto que abandonaban el dominio de la filosofía pura, es decir de la teoría lógica y matemática del mundo. Feuerbach era un soñador, un místico y sobre todo un sensualista. Se busca en vano en su pensamiento un encadenamiento lógico de ideas. Por el contrario nos enseña: "Verdad, realidad, sensualidad, son tres términos idénti-

cos... no hay otra prueba del ser que el amor, que los sentimientos”. Y Wagner nos dice: “Lo que me atrajo de Feuerbach es que este escritor reniega de la filosofía y da a la naturaleza humana una explicación en la cual creí reconocer al hombre ‘artista’ tal como yo mismo lo entendía” (II, 4) Espero que esto sea suficientemente explícito. Feuerbach conservó una profunda influencia en el pensamiento de Wagner.

Y ¿Cuál es la explicación del encanto mágico que operó sobre el Maestro el conocimiento de las obras de Schopenhauer?. M. Jullien nos indica que es “en el estado de aislamiento doloroso y absoluto abatimiento en el que se encontraba en el exilio... cuando se dejó ganar... por una teoría filosófica de lo más des-animadora”. De nuevo esta es una visión de ideas preconcebidas, que no se basan en nada. En primer lugar Wagner no estaba aislado ni desanimado en esta época de 1853-54; y su correspondencia lo prueba.

Además, como dijo Wagner, “qué lamentable extravagancia es considerar como ‘desmoralización’ los resultados de una filosofía que se basa en la moral más perfecta” (X, 329). Por fin, no es la teoría filosófica, en tanto que explicación abstracta del mundo y basada en deducciones lógicas, lo que ‘ganó’ a Wagner, sino la teoría del arte, especialmente la de la música, así como la moral (como se acaba de ver en esta frase citada).

No puedo entrar aquí en un estudio profundo de las relaciones que hay entre el pensamiento de Wagner y el de Schopenhauer; pero si se me permite indicarlo tan brevemente como sea posible, se verá que la influencia del filósofo sobre el artista ha sido muy distinta a la que se le supone vulgarmente. Se verá también cuan osado es el querer ver en *Tristán* lo que no podría ser. Recordaré solo tres cosas. Atribuyendo una parte preponderante a la intuición por oposición al pensamiento lógico, Schopenhauer, como Feuerbach, reniega de la filosofía propiamente dicha. El Arte juega en su sistema un papel importante: “El Arte, dice, tiene el conocimiento de la verdadera esencia del mundo, de las ideas (I, 217) ... resuelve, pero de una forma diferente a la filosofía, el problema de la existencia... En las obras de arte se contiene toda la sabiduría, pero virtualmente o implícitamente... (II, 461,463)”. Y de la Música más especialmente: “Las otras artes no nos muestran más que la sombra, la Música nos revela la esencia de las cosas... La Música es la imagen de la Voluntad misma (I, 303,310)... Ningún otro arte ejerce sobre el hombre una acción tan inmediata, tan profunda, pues nada nos hace penetrar tan profundamente en la esencia misma del mundo (Fragmentos, 373)”. Estos son los mismos pensamientos de Wagner antes ya de haber conocido a Schopenhauer. Y he aquí un ejemplo en “Ópera y Drama”, cuyo manuscrito fue enviado a Dresde el 21 de diciembre de 1851: “La música, en lugar de expresar, como la palabra, lo que no es más que pensamientos, expresa la realidad” (IV, 218). No es pues nada asombroso que Wagner aceptara con entusiasmo esta filosofía, él que siempre en todo tiempo predicaba la suprema importancia del arte. Y poniendo aparte toda cuestión de metafísica, es preciso reconocer que Schopen-

hauer es el primer filósofo que ha presentado una estética satisfactoria del arte, y que ha reconocido a la música el sitio que le pertenece. Y en tercer lugar, fue la moral de Schopenhauer, que debía ser más agradable para Wagner que el imperativo categórico de Kant o que el panteísmo inanimado de Hegel. Schopenhauer hace de la *compasión* la primera virtud: “La compasión es el único motivo de acción verdaderamente moral, el único que no es egoísta” (Ética, 231). Wagner ya había dicho. “Yo nunca me he podido interesar más que por el que sufre” (IV, 377).

Se comprueba que no es en la desmoralización donde hay que buscar la explicación de la influencia que Schopenhauer ejerció sobre Wagner, es otra la explicación. Esta influencia fue profunda, pero tampoco es en lo superficial donde se encontrará su rastro. Se puede resumir esta explicación en que Schopenhauer amplió y precisó el punto de vista de Wagner, y su pensamiento le infundió nuevas fuerzas y una fe alegre e inquebrantable en sí mismo, reafirmando su fe en su misión divina, todopoderosa, de artista. Nunca el Maestro creó tanto ni trabajó tan infatigablemente que durante la época inmediatamente posterior a su estudio de Schopenhauer.

Que se lea la carta del 15 de febrero de 1854 a Fisher, exuberante de actividad alegre y de proyectos imposibles (Allegem. Musikztg., 1885, 240). Reemprendió y acabó rápidamente *El Oro del Rhin*, seguido inmediatamente por *La Walkiria*, y en los intermedios esbozó otros dramas, *Los Vencedores*, *Tristán y Parsifal* (5).

Creo que, para todo espíritu independiente, esta demostración habrá sido concluyente. Los fanáticos pretenden descubrir en los dramas de Wagner religiones, sistemas políticos, filosofías, y creen aumentar su gloria proclamándolo. Otros se amparan en estas ideas para formar la base de sus críticas contra las obras, y nos dan al mismo tiempo sobre la psicología de su autor informaciones que son pura fantasía. Nosotros vemos en Wagner el más noble ejemplo del ‘hombre artista’, y en sus obras, el de las obras de arte. Todas las influencias que pudo tener se traducen en su arte.

Que se me permita, para acabar, el citar esta frase de Schopenhauer: “Es también indigno y tonto el querer explicar los poemas.... reduciéndolos a ser expresión de una verdad abstracta, y pretendiendo que la demostración de esta verdad es su objetivo”.

En un próximo artículo expondré las circunstancias que han especialmente influido en Wagner para la creación del *Tristán e Isolda* (6).

Notas:

(1)- M. Schuré decía de la escena de amor: “Nosotros atravesamos, en este diálogo de Tristán e Isolda, diversos grados sucesivos de esta intensa pasión de la criatura por la criatura,

que confunde todas las dichas, todos los cielos en una admiración mutua... Este himno respira una especie de paz profunda dentro de la pasión infinita”.

(2)- M. Jullien en su segundo libro, muestra hasta qué punto puede llegar una idea preconcebida y superficial. En las palabras de esta escena, que son de un vago admirable, él ve el enunciado preciso de un sistema filosófico. En la música, que es una revelación inundando de luz la vida de estas almas, él ve “una página única” pero “que refleja simplemente los movimientos exteriores de los amantes y su amoroso transporte”.

(3)- A propósito del ‘día’, nos dice que es preciso levantarse a buena hora y no perder la mañana. (Parerga I, 462).

(4) Cito a M. Jullien únicamente porque su libro es el más reciente y porque, aunque reúne numerosos e interesantes documentos, también reúne la mayor parte de las ineptias que se debaten sobre Wagner.

(5)- Hablando de esta época, M. Jullien escribe: “Qué singular ensalada de ideas debían haber en su cerebro” (pag. 115).

(6)- NT: este texto se publicó en el número de diciembre 1887.

Segunda parte:

Revue Wagnérienne de noviembre - diciembre 1887

«Aquel que crece en conocimiento de la ciencia, aumenta su dolor» Eclesiaste.

II

He aquí, primero, algunas fechas necesarias. El poema fue escrito en el verano de 1857 y terminado el mes de septiembre de ese año. La composición se comenzó en octubre de 1857. El boceto para orquesta del primer acto lleva la fecha de 13 de enero de 1858. La partitura de este acto se envió a M. Breitkopf el 3 de abril de 1858. El boceto del segundo acto es del verano de 1858, al menos en parte. En el mes de agosto de ese año Wagner marcha de Zurich definitivamente. Es en Venecia donde termina el segundo acto. El boceto orquestal lleva la fecha de 9 marzo 1859. El primer boceto del tercer acto es también, sin duda, de 1858 y fue terminado en Venecia a finales de septiembre o inicios de octubre de 1858. El boceto orquestal lo terminó en Lucerna, lleva la fecha de 19 de julio de 1859 (1). Wagner necesitó pues dos años justos, desde el verano de 1857 al verano de 1859 para escribir *Tristán*. Du-

rante el primer año habitaba aun en Zurich y no parece que se ausentara más que una sola vez de forma algo prolongada, en París, durante enero y febrero de 1858. Dos tercios del segundo año los pasó ya en Venecia, y el tercero en Lucerna. El poema apareció en 1859, la partitura en 1860. Esto por la obra tal como la poseemos hoy en día. Pero cuando Wagner se puso en ella definitivamente en 1857, ya llevaba largo tiempo que el tema le atraía (VI, 378; y *Works and Mission of my life*, 54). Wolzogen nos dice que un primer boceto del drama data de 1854 o 1855 (Bay. Bl. 1885, 289 y 1886, 73). Esto es bastante probable pero yo no osaría afirmarlo, no teniendo ninguna prueba positiva en la mano. Por el contrario sabemos positivamente que en 1856 este tema le obsesionaba hasta tal punto “que le era difícil desprenderse de ello en su espíritu, para continuar con su trabajo del *Ring*”. Estas son las palabras del propio Maestro a Franz Müller, un muy antiguo amigo (Franz Müller: *Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung*, 1865, p.103), y hay otros testimonios. Insisto sobre este hecho, dado que se encuentran en muchos libros franceses y alemanes indicaciones como esta: “A menudo otra imagen se le presentaba a sus ojos, imponiéndose soberanamente. Dejaba el *Nibelungen* para lanzarse en el *Tristán e Isolda*” (Schuré II, 143). Es importante, tanto para el conocimiento de la obra como el del autor, saber que las cosas no pasaron así en absoluto. Si Wagner hizo este drama tan rápidamente es porque lo llevaba en su espíritu desde hacía muchos años y el tema había llegado a su madurez.

Se puede ver por las fechas que se refieren al Tristán, que esta obra está enteramente en el periodo de su vida en Zurich, pues lo que se hizo en Venecia y Lucerna es solo la realización material de una cosa ya totalmente creada. Es incluso la única obra de Wagner que ha sido concebida y ejecutada enteramente durante este periodo.

Lamento no poder indicar a mis lectores una biografía en la cual encontrarían el relato y la imagen completa de esta vida del Maestro en Zurich, de 1850 a 1859. No conozco ninguna. Algunos, como Schuré, solo han rozado el tema, otros, como Jullien dan una idea totalmente falsa. Y los autores alemanes están demasiado ocupados en las teorías, análisis de los escritos, y, según el caso, en denigrar o admirar, como para darnos lo que nos interesaría tener, una visión clara de este periodo. Y sin embargo es el periodo más importante de todos, es al que debemos el artista al que honramos.

Gracias a la revolución de 1849, Wagner se encontró súbitamente libre de todos los obstáculos que paralizaban el libre desenvolvimiento de su genio personal. En Dresde había llegado a un estado de abatimiento moral terrible, no podía descender más bajo sin ya dejar de ser un artista (IV, 360, 370; VII 163. Glasenapp, Biogr. 232). Y sus dificultades pecuniarias eran enormes (ver por ejemplo las cartas a Krittl del 21 marzo 1847 y 4 enero 1848). En Zurich, gracias a generosos amigos, Wagner se encontró pronto en una posición independiente, que

Associació Wagneriana Apartat Postal 1159 Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

no hacía más que mejorar. Era libre de todo tipo de empleo y podía vivir sólo para su arte. Y dado que gracias a felices circunstancias estaba obligadamente lejos de todo gran teatro, sus ideas sobre la naturaleza del drama y su propia individualidad creadora pudieron madurar lentamente con los años, sin los impedimentos de banales y urgentes realizaciones. No es únicamente eso, en Dresde no solo sus funciones de jefe de orquesta absorbían lo mejor de sus fuerzas, sino que en sus horas de descanso se encontraba rodeado de un círculo de hombres que eran todos muy inferiores a él bajo todos los puntos de vista, y para los que la atmósfera apática y las mezquinas preocupaciones de la pequeña capital eran el elemento natural. En Zurich en cambio se encontró en el centro de un pequeño círculo de sabios y artistas que el exilio u otros azares había reunido. Todos estos hombres estaban muy por encima de la media, tanto por sus conocimientos como por su inteligencia, algunos eran personas de primer orden. Y la mayor parte vivían en un delicioso ocio, en el que pasaban el día ahora en casa de uno, ahora en casa de otro, y, ya sea agrupados en torno a una botella de buen vino o tendidos al borde del lago, discutían sobre religión, filosofía, el porvenir de la humanidad, la ciencia, las artes, el origen de las palabras... Estaba Mommsen, el célebre historiador, profesor hoy en Berlín, los fisiólogos Ludwig y Koëchly, el filósofo Moleschott, un dirigente reconocido de los materialistas científicos, los poetas Herwegh y Keller, el arquitecto Semper, el pintor Kietz, el filólogo Etmüller... este último sobre todo tuvo una influencia notable sobre la escritura en los poemas de Wagner. Era un conocedor fuera de serie de la lengua alemana y sobre todo de su poesía antigua. En 1837 había publicado una traducción de los *Edda* en versos aliterados, después tradujo *Gudrun*, etc. Por ello Wagner estaba muy unido a él. Liszt iba a Zurich a ver a Wagner y tocarle al piano Beethoven y Bach. Bülow y Raffy aportaban los ánimos con su joven entusiasmo. E incluso no faltaba completamente el Teatro, representaciones modélicas de Don Juan se organizaron en el teatro de Zurich, y su *Buque Fantasma* tuvo representaciones muy superiores, según él, a las de Dresde (2). No puedo aquí extenderme sobre el tema pero estas líneas habrán sido suficientes para indicar qué gran impulso al genio de Wagner supuso su estancia en Zurich, y cuán maravillosas eran para una producción artística las condiciones que encontró reunidas allí (3).

El hecho más importante para la historia de la concepción del *Tristán* es que esta obra fue inspirada por el *Anillo del Nibelungo*. No conocemos la fecha exacta de un primer temprano boceto, que el maestro posiblemente hizo en papel, pero lo que sabemos es que debe datar de la época en la que trabajaba en la *Walkiria*. Es el trágico amor de Siegmund y Siglinda el que despertó el primer deseo de poder tratar este tema con todos los desarrollos que comportaba. La analogía en la situación es evidente; es una pasión sin salida que solo puede llevar a la muerte. Cuando, en 1856, Wagner dice a Franz Müller que la idea del *Tristán e Isolda* le obsesiona hasta el punto de casi impedirle trabajar en el Ring, acababa de terminar *La Walki-*

ria. Sin embargo Wagner rechazó la idea y en otoño de 1856 se puso valientemente con *Siegfried*. Pero al llegar al tercer acto, la obsesión debía necesariamente volver a cogerle, y más fuertemente. Pues aquí la analogía se convierte casi en una identidad, sobre todo para un hombre que se ha ocupado tanto de la mitología como Wagner. Simrock, que parte del punto de vista de gran entendido, dice: “La leyenda de Tristán es la que está más íntimamente ligada a la leyenda de Siegfried”. Wagner lo sabía también. Pero él era además poeta, y nos dice: “con un encantamiento de alegría” que se dio cuenta de la identidad de las leyendas, que *Tristán* no es más que una ligera variación, y que podía escribir el drama de la muerte por amor (“der Tod durch Liebesnoth”) sin cambiar, propiamente, el cuadro trazado por su *Ring*, al contrario, que ello conformaría “un acto complementario” (VI, 479).

Creo que difícilmente se encontrarían en el *Tristán e Isolda* de Wagner los rasgos que indicaran, incluso vagamente, estas analogías mitológicas, ¡felizmente!. Lo que importa saber es únicamente la influencia que tuvo el *Ring*, al inspirarle el escribir el *Tristán*.

Pero el *Ring* fue al mismo tiempo una de las causas indirectas del *Tristán*.

Hacia ya unos diez años que Wagner trabajaba de una forma casi continua en esta obra de dimensiones colosales, pues se deben considerar los escritos teóricos de esta época como una parte integrante del *Anillo del Nibelungo*. Ellos sirvieron al artista dándole el claro conocimiento de su objetivo, y le sirvieron para preparar al público a aceptar esta obra tan original. Pero este largo trabajo acabó por engendrar lasitud (Work and Mission, 54). Y además había tan pocas esperanzas de que nunca el Maestro viera en escena la realización de sus sueños, y él sentía tan imperiosamente esa necesidad, no por los demás sino por sí mismo. “A menudo, decía, me reía en voz alta, y reconocía que pasaba mi tiempo en realmente tontas ocupaciones” (VI, 378). Esta necesidad de expandir su música se convirtió en aguda. El 19 de febrero de 1858, por ejemplo, escribió a Fischer: “Es indispensable que me haga fuerte y me reanime escuchando mis obras” (All. Mus. Ztg. 1887, 290). Todo ello le predispuso a crear un drama “de duración ordinaria, con pocos personajes, poca puesta en escena y relativamente fácil”. (VII, 159). Es en efecto cierto que Wagner creía verdaderamente hacer una obra fácil escribiendo el *Tristán*, pues, el 29 de octubre de 1857 escribía a Fischer que la obra que le ocupaba en ese momento “sería fácil de representar”.

Otra cosa vino a animarle en esta intención. Fue el éxito de sus óperas *Tannhäuser* y *Lohengrin*, éxito con el que no había contado, y que ahora, de año en año, se dibujaba más claramente. Esto “le animaba y le reconciliaba”, en cierta medida, con la escena (VII, 159). Es aquí donde aparece un incidente bien conocido, pero del que nunca, que yo sepa, se ha apreciado el valor real. Un señor se presentó en casa de Wagner, de parte del Emperador de Brasil, para pedirle una ópera para Rio de Janeiro. Esta ópera debía ser representada por una compañía italiana. El tema no tuvo continuación práctica (VI, 380).

Pero es preciso leer con cuidado lo que Wagner dice un poco después en la misma página: “Consecuencia de este incidente resultó que me puse a reflexionar sobre la posibilidad de ejecutar una obra para cantantes italianos”. Y además dice: “Esta proposición me influenció bastante vivamente en la concepción del *Tristán*”. Y más abajo: “Creí verdaderamente hacer una ópera para los italianos”. El mismo se burlaba de esta idea, pero más tarde cambió de nuevo de idea y encontró que no hubiera sido tan ridícula (ver la nota de pie de página, VI, 380).

Pero este es un punto muy importante en la génesis del *Tristán*. ¿Cómo podemos desconocer lo que hay en Wagner de profundamente italiano?. Es la concepción misma de sus melodías, la que con su amplitud, su pasión, su devorante sensualidad es esencialmente italiana. Italiana, entiendo en el sentido elevado y noble de la palabra. Raramente se puede decir algo más verdadero que lo que Dorn escribió, ya en 1838: “... sus pies están enraizados en las obras de Beethoven, ...la cabeza oscila entre Bach y Bellini” (Glaserapp, Biogr. I, 73). Y, en verdad, ¡qué efecto prodigioso harían el primer y segundo acto cantados y expresados por italianos que estuvieran a la altura de la tarea!. ¡No me atrevo ni siquiera a pensarlo!

Pero esta concepción del *Tristán* para los italianos ofrece un segundo aspecto aun más interesante. Wagner escribió (VI, 381). “De todo ello me queda un sentimiento bastante mal definido, pero para que mi arte pueda vivir, hubiera tenido que buscar otras condiciones de vida que las que hasta entonces yo había sido obligado a aclimatarme”. Pero, ¿cuáles eran esas condiciones a las cuales hasta entonces había sido obligado?. Evidentemente, a Alemania y los artistas alemanes. De todas las obras del maestro, sin excepción (a partir del *Holandés*), *Tristán* es la única que ha sido concebida sin intención nacional. Es la única obra que no se ha hecho expresamente para Alemania y los alemanes. No es este el lugar para examinar esta cuestión del arte nacional, tan importante para la comprensión de Wagner, y desde luego no quiero insinuar que hubiera hecho mejor de tomar como base nacional Francia, o Italia o cualquier otro país, pues creo lo contrario. Pero basta con conocer un poco a fondo Alemania y sus tristes defectuosidades artísticas, y conocer al mismo tiempo a Wagner que fue en tantos temas el artista menos alemán que se pueda soñar, para pensar que debió ser para él la liberación de una verdadera pesadilla el poder crear una obra sin preocuparse de este excelente pueblo.

Y al mismo tiempo que se quitaba de encima esta pesada cadena, se le indicaba como auditorio un público absolutamente fantástico, irreal, que él podría colmar de todas las cualidades y dar forma a su imagen: ¡un público de brasileños!. ¿Ha tenido nunca artistas tal felicidad?. Se conoce la enorme influencia que Wagner atribuía al público, es decir al público al que el artista ha destinado lo que ha escrito. En un artículo titulado “El público en el tiempo y el espacio” (X, 125 y 136 especialmente), examina esta cuestión. Tomando por ejemplo la *Sinfonía*

nía Dante de Liszt, demuestra como un auditorio que no existe más que en la imaginación del artista puede influenciarle para crear una obra que hubiera sido imposible de hacer si la idea de un público real hubiera influido en su espíritu. Wagner pretende que Liszt, al escribir esta sinfonía, tenía en mente un auditorio compuesto exclusivamente de todos los hombres remarcables que él había conocido en París hacia 1830, poetas, pintores, sabios, etc. ¿Wagner concibió el *Tristan* para un público de brasileños?

Es preciso mencionar que, desde que se supo que el Maestro tenía en mente una obra nueva y 'fácil', ¿tuvo el estímulo de ver acudir a su casa los directores de teatro? (Glaserapp, Biogr. I, 385). No, esto no son más que fruslerías sin importancia.

Por el contrario, me es preciso ahora hablar de un acontecimiento que tuvo para la ejecución del *Tristán* tanta influencia como la tuvieron la concepción del *Ring* y el público no alemán. Desgraciadamente solo puedo indicar el tema de forma bastante vaga, pero aseguro la absoluta veracidad de lo que diré (4).

Fue precisamente en esta época cuando Wagner tuvo una pasión muy fuerte por una mujer, joven y de gran belleza (5). Por más de un aspecto la situación recordaba singularmente la del drama. Y se parecía sobre todo por la violencia inaudita de los sentimientos, y por ese soplo de profundo misticismo que lo elevaba por encima de un sentimiento vulgar y pasajero, y que le hacía tan profundamente, tan irremediablemente trágico. Que se releen el *Tristán* y los que tienen el pensamiento equivocado por los tópicos filosóficos traten de comprender lo que significan estas invocaciones a la Muerte, la única reparadora, y esas maldiciones al Amor. Nuestro Maestro estaba él mismo muy cerca de la 'Muerte por Amor'. La huida a un nuevo país... la creación febril del *Tristán*, es decir del drama que se desarrollaba en su propio corazón... le salvaron la vida. Pero algunas cartas que he podido leer de Wagner en esta época muestran toda la profundidad de sus sufrimientos. Cada cual juzgará la importancia capital de este hecho, al cual no puedo consagrar más que algunas líneas.

Fue en estas condiciones cuando se escribe el *Tristán*. Se leen con interés las páginas (IX, 92 y 93) en las cuales Wagner nos habla de las noches pasadas en su balcón de Venecia. Escribía en ese momento el segundo acto y el boceto del tercero.

III

"He aquí Tristán, que a la tristeza os llevará". 'Tristán, Caballero de la Mesa Redonda'.

Los estudios profundos sobre la literatura antigua y sobre mitología tienen un interés muy discutible cuando se pretende aplicarlos a las obras de Wagner, para explicar o hacer evidentes gracias a ellos bellezas incomprensibles. Nada es, en su esencia, menos wagneriano. Este

Associacio Wagneriana Apartat Postal 1159 Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

drama que debe actuar directamente sobre los sentimientos no pide sabios comentarios. Pero dado que en estas notas no tengo la menor pretensión de explicarlo todo, y que me cuido religiosamente de no tocar la obra en sí misma, contentándome en esclarecer su entorno, puede que se me permita comentar algunas cosas sobre el drama –fábula si se quiere- que Wagner ha construido sobre los datos de ciertos antiguos poemas. Un breve boceto, solo, pero suficiente para mostrar la poderosa originalidad del Maestro.

Tristán no es solo un mito celta, es el mito celta por excelencia (6). Esto es lo que le hace tan distinto de los mitos germánicos, por ejemplo, y también de todas las leyendas formadas por una amalgama de tradiciones teutonas, árabes, pseudo-clásicas, que tan a menudo forman el material de toda la poesía europea, sea oral o escrita. Y dado que esta figura del *Tristán* no tardará en ser incluida en el regazo de las leyendas de la *Mesa Redonda*, éstas ya si impregnadas de orientalismos, que fueron cantadas por los Trovadores y por los Minnesinger, y dado, sobre todo, que los poetas franceses del siglo XII y XIII no tenían en absoluto respeto religioso por las mitologías célticas, que ellos no comprendían en absoluto, y que por el contrario han alterado profundamente lo que quedaba de ellas para ponerlas en sintonía con su época, haciendo de estas venerables divinidades valientes caballeros y bellas princesas. Por todas estas razones, hoy en día no percibimos el mito del *Tristán* más que a través de una espesa niebla. Sin embargo sabemos que *Drystan* (el Fogoso) era una de las tres divinidades del amor, y que se consumía en una pasión sin esperanza por *Essylte* (ver: Davies, *Mithology and Rites of the british Druids*, Londres 1809, y los comentarios de Mone sobre esta obra en un folleto sobre “La Leyenda de *Tristán* y las doctrinas secretas de los druidas”, 1822, Heidelberg). El amor devorador y la sombría desesperación: he aquí el fondo de la fábula. ¿Qué nos importa que ciertas tribus celtas hayan presentado *Tristán* bajo los trazos de un criado que su amo le envía a buscar a la bella pastora que él precisamente ama?. No nos conmovirá menos el fondo de nuestro corazón que el brillante caballero, hijo de rey, en que se convirtió más tarde, quizás nos conmueva aun más.

Los romances de la edad media hicieron de *Tristán* el héroe de mil aventuras. Se encuentra enredado en inextricables intrigas, y cada autor estudiará las anteriores para poder inventar nuevas. Pero esta figura antigua del *Tristán*, el dios o el criado, era tan imponente de simplicidad y de verdad que los fútiles añadidos que esta figura sufrió no llegaron nunca a volverla totalmente desconocida. Siempre se siente algo de misterioso en torno a su persona, como un hombre que no pertenece al mundo en el cual se mueve. Lo que altera considerablemente la fábula es el filtro del amor. Los hombres del siglo XII, más groseros, no habían comprendido el sentido puramente simbólico y místico e hicieron del filtro un objeto de hechizo mágico. Y fue también gracias al espíritu de su tiempo que *Tristán* e *Isolda* se transformaran en los héroes de numerosas aventuras amorosas frívolas y más que libres, tanto es así que el rey

Marke se convierte en un tipo más bien tonto como los de esa numerosa tribu de personajes que hizo la gloria de Molière y La Fontaine. Pero lo que rescata estas frivolidades es precisamente el fondo sombrío y de una inefable melancolía sobre la que, siempre, se dibuja el personaje de Tristán (Isolda queda en un segundo plano). Por una extraña paradoja ¿se convierte en el prototipo de hombre de cultura?. De todos los caballeros él es el más sabio, el más artista, habla varias lenguas, toca todos los instrumentos, escribe poemas y música (7). En una palabra pese a ser un hombre de acción, es un hombre en el cual domina el mundo de la inteligencia y los sentimientos, y que es capaz de poder sentir los sufrimientos más exquisitos. Así dice el viejo romance francés: “A vuestra muerte habéis venido y a la certitud de vuestro nombre. Pues Tristán os llamáis, y en tristezas gastareis vuestra vida”. Sus más célebres canciones eran “El Canto de llorar y El Canto Mortal”.

En toda la leyenda y la mitología no se hubiera podido encontrar un carácter más apto que el de este para ser el héroe de un drama moderno. No hay que forzarlo, sólo es preciso tomarlo tal como es, pues el verdadero drama, en su caso, es siempre interior. Y en cuanto al mundo que le rodea no diferirá mucho del que nos rodea aparte de por los vestidos. Sería preciso sólo remontarse a la fábula druídica para captar bien el fondo, que es solo la expresión de una verdad transcendental y revestirlo del entorno legendario que nos es familiar, quitándose de encima las trivialidades y mal entendidos.

Ahora esto es fácil de verlo, Wagner nos lo ha mostrado. Pero nada en su obra me causa tanta estupefacción admirativa como la que siento delante de la recreación de Tristán. Precisamente, puede ser, porque he leído muchas de las viejas leyendas francesas, inglesas y alemanas. Hay como para admirar dos cosas, y casi contradictorias: la consciencia del verdadero conocimiento con la cual Wagner evidentemente ha estudiado todas las fuentes, y el genio con el cual ha sabido discernir lo que era bueno de tomar en cada una, y lo que era preciso inventar para transfigurar todo y hacerlo aceptable al sentimiento moderno.

No se puede dudar de que Wagner haya leído mucho sobre Tristán, esto se nota en numerosos pequeños detalles que yo no puedo enumerar aquí. Al menos se me permitirá mostrar que conoció las versiones francesas y que de ellas ha sacado muchas cosas. El entorno general y los nombres son tomados del poema alemán de Gottfried de Estrasburgo, pero en diversos puntos esenciales no lo sigue, sino que sigue por el contrario a los poetas franceses. En Gottfried, por ejemplo, es la madre de Isolda la que cura a Tristán herido. En Wagner, como en los franceses, es la hija ella misma. Thomas le Trouvère hace decir a Tristán: “Quant el jadis guari ma plaie” y Wagner dice casi literalmente “die Wunde die sie heilend schloss” (NT: algo como ‘Ella cerró mi herida’). Ni en Gottfried ni en el antiguo romance alemán (Volksbuch) no hay nada sobre el amor de Tristán e Isolda antes de que beban el filtro. Algunos críticos alemanes buscan ahora por todo tipo de sutilezas probar lo contrario, pero la co-

sa es indiscutible. Que se escuche a Gottfried: “Cuando la hija y el hombre, Isolda y Tristán, hubieron los dos bebido el filtro, inmediatamente, lo que ocupa el mundo entero, el Amor entró allí, lo que asedia a todos los corazones, y se deslizó en sus dos corazones” (Ed Bechstein del texto primitivo, versos 11711-11716). Pero en el romance francés, como en el drama de Wagner, hay amor a primera vista, y la madre de Isolda no prepara el filtro y no se lo da a Bragania precisamente porque se ha apercibido de este amor. El filtro no es pues en absoluto la causa del amor, no es más, por así decirlo, que la justificación de los amantes. Se puede ver la importancia capital que tiene este tema para el fondo mismo de la fábula. Entre los pequeños detalles, señalaré, por ejemplo, ese bello pasaje del primer acto, cuando Tristán entrega su espada a Isolda para que ella le hiera, que recuerda singularmente el incidente semejante entre Tristán y Belinda en la primera parte del romance francés. Para los conocedores de la literatura de *Tristán e Isolda*, es una verdadera delicia ver como de esa masa informe y liada que nos legó la Edad Media, Wagner ha sabido escoger todo lo que era bello, sin jamás dejarse liar él mismo. Por lo demás, recalca tan poco los numerosos detalles debidos a su conocimiento de las antiguas literaturas, que el gran público no se apercibe de nada. No estaba en la intención del maestro que se apercibieran. Pero nosotros sepamos agradecer el habernos guardado, en medio de banales aplausos y de nuestras propias agudizadas sensibilidades, estas bellas e inocentes alegrías tan ‘delicadas’.

No obstante, reservemos nuestra más grande admiración para su genio creador. Inventando el *Todestrank*, el Filtro de la Muerte, Wagner ha transfigurado la leyenda enteramente. En todas las leyendas, sin excepción, el punto central de la historia es el filtro de amor que los dos beben por un puro azar, por descuido. En Wagner es la muerte lo que ellos se ofrecen, y de pleno grado. Y cuando la copa está vacía y delante de ellos se levanta la muerte inmediata y cierta, entonces ellos pueden expresar su amor, pues la muerte ha eliminado las necesarias mentiras de la vida.

Y es de remarcar que así no sólo el malvado ‘filtro del amor’ desaparece, sino que esta espera de una muerte súbita, que ha provocado la confesión y que ha dado así a los dos amantes la única felicidad que la vida podía concederles, se convierte en el incentivo que permite al Maestro el “relegar el drama al interior”.

“La vida y la muerte, la importancia y la existencia del mundo exterior todo aquí depende únicamente de los movimientos interiores del alma” dijo Wagner (VII, 164). Y a partir de este momento, esto es verdad. Es la sola y única vez que un artista ha podido “lanzarse en las profundidades del alma” y dejar el mundo aparente completamente de lado. Pues, y para ellos, este mundo desaparece absolutamente, no podría presentarles ningún interés, no existe más. (8) Toda posibilidad de ‘intriga’ está abolida por este golpe de genio. Y ruego que se observe qué empleo dramático hace el autor en toda la continuación del drama tras este inci-

dente principal. Las frecuentes invocaciones a la muerte son siempre, y sin excepción, motivadas por el recuerdo de este momento supremo. La muerte les ha dado un único minuto de felicidad, pero de felicidad indescriptible, absoluta. Es por ello que ellos reclaman ese minuto ahora. Está ahí, lo repito, el motivo dramático. En un pasaje que sólo se encuentra en el poema, no en la partitura, sin duda porque su sentido era demasiado preciso para las vagas frases que lo envuelven, Isolda dice: “Es la Muerte que te había ofrecido lo que nos ha unido, consagrémonos ahora a ella, a la dulce muerte”. (9) Este pasaje se encuentra inmediatamente antes del último dúo, y motiva esta llamada a la “muerte amiga, muerte de amor ardientemente invocada”. Wagner tiene tanto miedo a que no se involucre a los dos amantes en divagaciones metafísicas que se permite el motivar esta otra antítesis, la del día y la noche (que sería fácil de suponer deducida de aquella de la vida y la muerte) mediante la antorcha encendida por la noche en la ventana de Isolda, en señal de peligro.

Cierto, todo esto ha sido elevado mucho más alto que la literatura de la simple fábula. Pero he intentado hacer remarcar cuanto cuidado se tomó el Maestro para establecer el lazo dramático y recordarlo sin cesar. Porque esta preocupación prueba la intención exclusivamente poética. Se puede extender hasta el infinito el grado de sensaciones que es posible sentir en la audición del *Tristán*. Esto es un asunto individual. Siempre estará claro que no tenemos necesidad de ningún sistema filosófico. Todo lo más citaremos como comentario las palabras de Wagner, un día que estaba tocando a una amiga el segundo acto: “Ya los antiguos habían reconocido en Eros el genio de la muerte, y ellos le habían puesto en la mano la antorcha derribada” (10)

Se habrá, creo, captado el valor para el drama de esta creación de Wagner, el Filtro de la Muerte. He expuesto ya su importancia capital, y la forma en la que se infiltra en los detalles. He preferido extenderme en un solo punto, más que hacer una lista de todas las invenciones del autor, pues creo así haber podido resaltar mejor las cualidades especiales de su genio. Me contentaré pues con mencionar que, entre las cosas esenciales, el Rey Marke y todo el tercer acto son totalmente creación del Maestro.

Para exponer lo que Wagner intentaba con su rey Marke me haría falta más espacio del que dispongo ahora. Se sabe que en Alemania hay toda una literatura a este respecto, pero será mejor no leerla. En el tercer acto remarcaría sobre todo este tema característico, que Tristán se da a sí mismo la muerte, reabriendo la herida, mientras que en los poemas anteriores se le engañaba, anunciándole que el barco llegaba con velas negras, esta noticia lo mataba, porque indicaba que Isolda no estaba en el barco (11).

IV

“...y cuando el discurso está escrito, vagó por el mundo: entre los que lo comprenden y a los que no iba dirigido y no pueden comprenderlo”. Platón.

He hablado de las circunstancias exteriores que han acompañado la concepción y creación del Tristán e Isolda, y mencionando la literatura de la cual el autor ha sacado el tema y el empleo que él ha hecho de ello, creo haberme restringido estrictamente a los límites de este marco. No es preciso exagerar el valor de estos estudios pues el verdadero fondo de toda creación artística queda inevitablemente oculto. Como he dicho al principio no los considero como “una contribución a la formación de un juicio sano sobre la obra y su autor”. Y si, ahora, me dejo inducir a escribir algunas palabras de juicio sano sobre la obra para contrarrestar los juicios incorrectos que he refutado al inicio de estas notas, debo por adelantado decir que también en este tema me trazo un estrecho marco. Los lirismos a propósito de una obra de arte me son odiosos, con su pretenciosa inutilidad. Me queda el lenguaje de la lógica. Pero no puedo con ello más que tratar cosas sometidas a las leyes de la lógica. Allí pues donde la creación artística “de consciente se convierte en inconsciente” (Wagner, IX, 82) en este justo punto, yo me paro.

Abriendo la partitura, encontramos en la primera página una palabra que ha dejado a más de un crítico perplejo: “Acción en tres actos”. Los admiradores han visto en ello una intención profunda, los adversarios una impertinencia, No es ni una cosa ni la otra. Wagner nos indica, vol. IX, 359-365, que estaba muy confuso sobre cómo llamar a las obras de su madurez. No quería llamarlas ‘óperas’ “porque no se parecen bastante al “Don Juan”, y no quería en absoluto permitir que se las llamara ‘Musikdrama’, drama musical o drama de música, porque, en primer lugar, esta denominación no tiene en el fondo ningún sentido y en segundo lugar que la significación que parece comportar desfigura y desnaturaliza la idea esencial y primera de la obra wagneriana (12). Ciertamente, si se conociera mejor la idea de Wagner, se podría considerar como muy aceptables las dos denominaciones que emplea en sus últimos dramas: “Acción” y “Juego escénico”, pues lo que pasa en escena es “música puesta en acción, convertida en visible”. Pero nos equivocáramos creyendo que él atribuía a un nombre una importancia algo más que muy mínima. Y nos dice que hubiera deseado que el mundo tuviera a bien aceptar sus obras sin nombre. Y aquí la palabra ‘Acción’ es simplemente la traducción literal de la palabra griega correspondiente. Y no hay sitio para buscar otra cosa.

Wagner mismo ha sido la causa, bien inocente, de otro mal entendido a propósito del Tristán. De un mal entendido bastante grave, porque puede falsear toda nuestra idea sobre el conjunto de sus obras y también sobre el fondo mismo de sus convicciones artísticas.

Veamos cómo se llegó a esto. En 1860 Wagner publicó una traducción francesa de ‘Cuatro Poemas de Óperas’: *El Buque Fantasma, Tannhäuser, Lohengrin y Tristán*. En la carta a Frédéric Villot, que sirve de prefacio, da un resumen de sus principales ideas sobre la música aplicada a la escena (13). Pero para prevenir todo mal entendido remarca que las tres primeras de estas óperas datan de una época muy anterior a la cuarta, que ellas sirvieron sobre todo para “marcar la orientación de sus ideas hasta el momento en el cual él pudo darse cuenta teóricamente de su procedimiento”, y que “su sistema propiamente dicho, si se quiere de todas formas usar esta palabra, no tiene en estos tres primeros poemas más que una aplicación muy restringida”. *Tristán*, por el contrario, es una obra de su madurez, es posterior a “la época de reflexión que le fortaleció”. Es pues solamente en el *Tristán*, entre los cuatro poemas del folleto, donde se puede esperar encontrar la puesta en práctica de las ideas que el autor viene a exponer en su carta. “Considerar los esclarecimientos que os transmito como una preparación a la representación del Tannhäuser sería pues concebir una esperanza muy errónea en ciertos temas”. Por el contrario “está permitido exigir del *Tristán* que esta obra sea una expresión rigurosa de todo lo que se desprende de mis afirmaciones teóricas” (14)

Entonces, ¿se fundamentan en esta frase para pretender que Wagner ha declarado que el *Tristán* es su obra más perfecta!. Sobre esta frase escrita en 1860, cuando ni la *Tetralogía*, ni *Los Maestros Cantores* ni *Parsifal* existían aun. Esto se ha dicho y repetido tanto, que hoy en día se encuentra en todos los libros y folletos (15) en Francia y Alemania, tanto de amigos como de enemigos. Esta pretendida opinión de Wagner sobre el *Tristán* es un artículo de fe. No se preocupan de buscar donde la ha expresado, es inútil “porque todo el mundo lo sabe”. Y como esto pasa frecuentemente, cuando ‘todo el mundo’ sabe alguna cosa, eso es una pura invención que no responde a nada. Pues la única frase en todos los escritos de Wagner sobre la cual se pudiera soñar en apoyarse es la que vengo a citar, pero en efecto así lo han intentado. Los lectores de este artículo saben a qué atenerse. Y sabrán a qué atenerse cuando leerán en el libro de Jullien: “De la confesión del mismo Richard Wagner, *Tristán e Isolda* es la expresión más fiel y más clara de sus ideas teóricas” (pag. 156), y cuando Lamoureux les enseñe: “La partitura del *Tristán* nos aporta la forma última y definitiva (2) del arte de Wagner” (Boletín distribuido con los programas de las audiciones del primer acto del *Tristán* en 1884 y firmadas Charles Lamoureux).

Apreciando el *Tristán* no nos dejaremos, pues, influenciar por estas pretendidas opiniones de Wagner. Se deberá remarcar en esta ocasión cuan perniciosa es la costumbre de emplear tan a menudo, hablando de Wagner, las expresiones tales como: ideas teóricas, sistema, escuela, forma definitiva del arte... pues sería preciso cada vez poder explicar que estas palabras, aplicadas a él, tiene todo un sentido distinto al sentido habitual. Si no, ellas inducen constantemente a error. No sabríamos, en efecto, repetir suficientes veces que Wagner ha

sido siempre un *artista*, y que jamás ha sido otra cosa más que un artista. Un profesor de estética puede construir un sistema, con las divisiones, subdivisiones, párrafos y con definiciones rigurosas. Esto es lo que jamás Wagner intentó y no hubiera nunca podido hacer, sería una contradicción directa a su obra. Como artista de una originalidad poderosa, está abierto a vastos horizontes, desconocidos antes que él, de las posibilidades humanas, y de vez en cuando ha sentido la necesidad de pararse para orientarse él mismo en este nuevo mundo, y para darse cuenta de la dirección que le incumbía seguir. Pero jamás, ¡jamás!, tuvo un sistema, una teoría, jamás ha pretendido imponer una forma definitiva al arte. Hemos visto, hace un momento, con que impaciencia rechaza esa palabra de 'sistema' que le asignaban ya en esa época. Y ha sido siempre así. Aun en 1879 protestaba contra las 'tendencias', 'la escuela', que se le atribuía, y nos dice que él es el hombre de todo el mundo que sabe menos en qué consiste ese 'sistema' del que todos hablan (X, 223, 224).

Abordando el *Tristán* de más cerca, veremos seguidamente los deplorables efectos de este languidecimiento de las sensaciones artísticas que hace que en cada tema busquemos orientar nuestros juicios con teorías. Los unos dicen: *Tristán* ha sido un ensayo teórico llevado al extremo, el propio autor ha reconocido sus exageraciones y en las obras posteriores ha sacrificado algunas partes de 'su sistema'. Otros aun ven en el *Ring* el sistema llevado a sus últimos límites, y saludan con alegría, como una concesión al gusto del público, ¡la forma melódica a menudo más completa en *Tristán*, la reintroducción del ritmo, etc.!

Y sin embargo basta comparar las obras de Wagner para ver que cada una difiere totalmente de las otras. El lenguaje, la versificación, el sistema de composición son en cada una diferentes. Es pues actuar de una forma perfectamente arbitraria elegir tal obra y declarar: he aquí el verdadero sistema, las otras están o llevadas demasiado lejos, o viciadas por las concesiones.

Examinemos pues con toda libertad de espíritu el lenguaje, el equilibrio del texto y la música en el *Tristán*. Y como el poema del *Tristán* vino inmediatamente después de *El Anillo del Nibelungo*, notemos, para iluminarnos sobre los procedimientos de Wagner, como estos dos elementos, el lenguaje y el equilibrio entre poema y música, varían en cada una de las cuatro partes de la *Tetralogía* con respecto a las otras partes. La *Tetralogía* está acompañada de una obra teórica, 'Ópera y Drama', inspirada directamente por ella (VII, 168) y sin embargo cada partes difiere profundamente de las otras. Eso es una prueba de la elasticidad, de una flexibilidad extraordinaria en el autor, y, sobretudo, de un instinto artístico mil veces más potente que los razonamientos teóricos. En el *Rheingold* el lenguaje domina soberanamente, en la *Walkiria* el papel de la música es mucho más considerable y resaltemos sobre todo una gran variación entre las diversas escenas, hay como una lucha entre palabras y música. *Siegfried* es una obra de equilibrio perfecto, sería en el sentido ordinario de la palabra, la obra clásica

por excelencia de Wagner. En el *Götterdämmerung* la palabra como centro no aparece más que dos o tres veces, la música se expande libremente. (17) ¿Qué encontramos en el *Tristán?*

Encontramos un lenguaje muy diferente al que encontramos en cualquiera de las partes del *Ring*. Deberíamos esperarlo así, siendo tan distinta la base artística. Pero puede ser que penetráramos antes en sus características esenciales si buscáramos sus afinidades más escondidas con el lenguaje del *Ring*, en vez de contentarnos con constatar las diferencias que saltan a la vista.

Admitiría de principio y voluntariamente que una cierta flexibilidad en el lenguaje, una completa ausencia de todo esfuerzo visible, se pueden deber a una más perfecta maestría del autor, eso sería algo natural. Pero cuando se contempla más atentamente este poema, más se sorprende uno de su parentesco, no solo con el *Ring* en general, sino sobre todo especialmente con el *Rheingold*. En este último el poema está, cronológicamente, inmediatamente precediendo al *Tristán*. Es en él en el que Wagner ha alcanzado la más maravillosa concisión y fuerza de expresión. Pues en el *Tristán* cada vez que la precisión y la concisión son deseables, aparecen con una perfección que sólo la iguala el *Rheingold*. Y aunque la sonoridad de la frase sea diferente, así lo exige la armonía del poema, el proceso técnico es el mismo. Es la reducción de la frase a solo las palabras esenciales y que evoquen una imagen precisa. En todo Wagner no se encontrará un ejemplo más perfecto de este sistema que la frase de Isolda en el primer acto: “por mí elegido... por mí perdido... Noble y puro. Audaz y cobarde. Cabeza consagrada a la muerte. Corazón consagrado a la muerte” (18)

Y esta frase muestra al mismo tiempo que maravilloso empleo sabe hacer el Maestro de la aliteración.

A menudo se ha pretendido que Wagner había, en el *Tristán*, abandonado “su sistema de aliteración”. ¡Qué error!. Este poema contiene sus obras maestras de aliteración. Pues hay en ella toda una gama: después de la frase del buen Kurwenal, que siempre está fuertemente acentuada por una aliteración idéntica a la del *Rheingold*, y que no tiene más que dos o tres rimas; la de Brangania, también sin rimas y siempre aliterada, pero de una forma mucho más discreta; a la del rey Marke que en sí misma es una gama entera de aliteraciones, y que nos conduce así a la de *Tristán e Isolda*. El discurso del rey Marke del segundo acto es particularmente instructivo pues él expresa allí toda una serie de emociones y la frase se pliega a ellas maravillosamente. En las partes duras y llenas de reproches, se parece a las de Wotan en el segundo acto de *La Walkiria*, pero cuando el dolor lo abate, la aliteración desaparece y la rima toma su lugar, una rima rica y muy sonora. La gama es aun más completa, naturalmente, en *Tristán* y en *Isolda*. Encontramos todas las variaciones. Hay la frase reducida a sólo ‘palabras-cumbres’, y en este caso siempre escondida por aliteraciones cortantes, a veces

casi hirientes en su obstinación. Que se vean los versos del *Tristán*, pag. 67, después de las palabras “Tristan's Ehre” hasta “Dich trink'ich sonder Wank”. Diez veces seguidas está la articulación inicial ‘tr’: Tristan, Treu, Tristan, Trotz, Trug, Traum, Trauer, Trost, Trank, Trink. No conozco que nunca Wagner haya ido tan lejos como aquí en esta posibilidad de sugestión que es una de las grandes cualidades, quizás la mayor cualidad, de la aliteración. Seguidamente encontramos numerosos pasajes, son realmente los más numerosos, en los cuales la aliteración existe e incluso es bastante pronunciada y constante, pero muy libre. El Maestro no se restringía ya a las viejas reglas de la edad media, creaba una aliteración adaptada a las necesidades de su poema. He aquí un ejemplo –o más bien, no: para que el lector se dé cuenta del tema haría falta que leyera varias páginas seguidas, y cuidadosamente. Y a este efecto le recomendaría sobre todo el segundo acto, después de la entrada de *Tristán* hasta “Sink hernieder, Nacht der Liebe”. Pero no acaba aquí la aliteración, en todo el *Tristán*, a excepción de algunos versos aislados, hay, al menos en cierta medida, aliteración. Pero en esta escena, va disminuyendo, y en el último dúo antes de entrar el rey Marke, no será ya más que la analogía y la disminución gradual lo que nos permitirá aun descubrirla.

Sería generalizar demasiado el decir que la rima y la aliteración están, en el *Tristán*, en relación inversa la una de la otra. Pero esta definición contendría una buena parte de verdad. Nos equivocamos mucho si creemos que los versos rimados son la regla en el *Tristán*. No creo exagerar diciendo que los dos tercios del poema no están en absoluto rimados. Muy a menudo, en todo poema, la rima se encuentra al final de un periodo, de una forma análoga a como se encuentra a menudo en Shakespeare. Pero su función en el objetivo de la obra es este: aumentar la sonoridad musical de la frase, hacerla más melódica, a medida que su acentuación disminuye. ¿Y por qué esta acentuación disminuye?. Porque el tema comportaba una atenuación progresiva del sentido de las frases, y que en lugar de subrayar con una fuerte aliteración las sílabas iniciales de las palabras, y por lo mismo sus orígenes, era preciso apoyarse sobre las vocales en las sílabas terminales o de flexión. Cuando más una frase está llena de rimas, en el *Tristán*, y más ella se hace fuerte y sonora, más, siempre, la frase pierde en precisión, y más su mensaje se hace vago y flotante.

Esta atenuación progresiva del sentido de las frases es ciertamente la cosa más interesante en el lenguaje de este poema. Vale la pena pararse a valorarlo, pues nos da la clave de la obra.

Ya he dicho cuan a menudo el lenguaje era preciso y cortante en el *Tristán*. Ruego al lector que quiera retomar el poema y leer la primera frase de Isolda: “Entartet Geschlecht, etc.”. Es un modelo perfecto de acentuación potente, cada palabra esencial está resaltada por la aliteración; y la elección de las consonantes iniciales duras, tales como ‘gr’, ‘tr’, ‘k’ o de prefijos indicando la destrucción como ‘zer’, ‘ver’, dan a esta parte un carácter incomparable de furor

y odio. Este es un caso en el cual no es precisamente por el realce de palabras especiales, sino por la sonoridad general, por lo que el lenguaje se adapta a la música para aumentar la absoluta precisión de los sentimientos a expresar. Un poco después, encontramos las palabras que ya he citado "Mir erkoren, etc. " (19). Es un ejemplo de otro tipo de precisión, la música se calla, y la frase, reducida estrictamente a palabras en que cada una de ellas expresa una idea precisa, nos da en cuatro líneas el drama completo que pasa en el corazón de Isolda. Exactamente la misma cosa se repite para indicar el drama que ocurre en el corazón de Tristán, por las palabras: "Tristan's Ehre, hoechste Treu, etc. " (20). Y se encontrará en este primer acto una tercera forma de precisión de la palabra, es en los relatos de Isolda, que nos cuentan lo que ha precedido, como ella ha curado a Tristán, como descubrió que él era quien mató a Morold, como quiso matarlo pero que su mirada hizo caer la espada de su mano. Es un tipo intermedio, apenas rimado y muy discretamente aliterado, sin palabras que se destaquen, un estilo de relato. Pero con una precisión y concisión perfectas. Se podría incluso encontrarlas demasiado perfectas, pues en sesenta versos muy cortos, Isolda nos cuenta todo lo que es esencial e interesante, absolutamente todo. Gottfried de Estrasburgo ha exigido algo más de once mil versos para llegar a la escena del filtro. Y podemos dudar si es posible, a un auditorio que no esté al corriente de la leyenda, el captar todo en una primera audición.

Tenemos pues un primer acto con un lenguaje siempre preciso y muy atrayente por la variedad de su precisión. ¡Qué diferente es el segundo acto!. Ya la primera escena, entre Isolda y Brangania, es muy interesante de examinar. Se puede ver como poco a poco la rima se introduce y se convierte en armoniosa por la perfecta consonancia de dos sílabas, y como la aliteración, menos continua pero sin embargo persistente, tiende también a borrarse al escoger consonantes dulces, tales como la 'w' y la 'l'.

Este mismo proceso continúa en la segunda escena pero con numerosas finuras que yo no puedo ni siquiera rozar aquí. Al menos remarcaremos la diferencia, en el principio de esta escena, entre el lenguaje de Isolda y el de Tristán. Ella está mucho más calmada que él, y ella se place, como mujer, en torturarlo a base de preguntas, a provocarle nuevas confesiones. En consecuencia su frase es más recogida, más breve que la de Tristán, y la aliteración bastante marcada se basa en las consonantes cortantes.

Es la más deliciosa obra maestra. Pero he aquí que ellos caen en un abrazo común. Si el lector coge el poema en sus manos, verá como en el primer dúo, la aliteración persiste, como la rima se introduce poco a poco, verá que en el segundo dúo la única aliteración que se puede encontrar es dulce y vaga basada en vocales iniciales, y que la rima es particularmente rica y armoniosa, y verá por fin que en el tercer dúo la aliteración ya no existe, mientras que muchos versos están reducidos literalmente casi a sílabas cuya función es ser musicales rimando con otras. Y después, lo que cada uno constatará, es como la estructura de la frase se

modifica. Los periodos se convierten en interminables. Las palabras secundarias, preposiciones, adverbios, etc. adquieren una importancia igual a la de los sujetos y verbos. Y es sobre todo la acumulación de incidentes lo que da significado lógico a la frase, cada vez más vaga (21).

Si se tratara de un poema hablado, la atenuación del sentido no podría ir tan lejos. Pero es aquí donde se revela la superior potencia del arte creado por Wagner, pues, que se remarque bien, no se trata más que de una atenuación del sentido lógico de las frases, si puedo expresarme así 'del sentido lógico' de las almas de Tristán e Isolda. Pero la vida de estas almas no disminuye, al contrario, se hace de una agudeza extrema. Solamente que esta vida violenta, enfebrecida, es toda emociones, apenas un pequeño hilo de sentimiento lógico la une al mundo del pensamiento. Por ello, gracias a la combinación de palabras y música podemos seguir y revivir en nosotros mismos, paso a paso, toda la evolución de estas almas. Pues es precisamente de este mundo 'ilógico' de las emociones en el que la música es el órgano adecuado. "La música, dice Wagner, expresa precisamente lo que la palabra no puede expresar, eso que la razón humana llama lo Inexpresable". (IV, 218). Y en el final de este segundo acto la música se hace pues intérprete casi exclusivo del drama. Pero lo que tengo sobre todo que hacer resaltar aquí es la parte notable que la música toma sobre la atenuación del sentido lógico de las frases.

La música emplea aquí varios medios para alcanzar este objetivo. En el canto, variaciones sobre una palabra la hacen un puro instrumento para la voz. Más a menudo una nota de una longitud excesiva sobre una sola sílaba destruye la misión de la palabra y la convierte en música (hay muchos ejemplos). Pero es el canto a dos el que lleva a la atenuación máxima. Pues se observará que en el primer y el tercer dúo, Tristán e Isolda cantan muy a menudo palabras diferentes al mismo tiempo. Esta es la regla. Dado que la obra de Wagner está compuesta expresamente para ser entendida en el teatro, no para ser leída en nuestra casa, es imposible de dudar que la intención del autor es que no comprendamos más que muy vagamente estas palabras, que no asumamos más que fragmentos de frases. Las frases enteras como estas (pag. 132) que Challemeil-Lacour ha traducido por: "el augusto presentimiento de sagrada sombra apaga todo esto redimiéndonos del mundo", se cantan de tal forma que Isolda está siempre una palabra por detrás de Tristán. Ella canta 'sagradas' cuando él canta 'sombras', etc. La consecuencia es que sólo se comprenden claramente la primera y última palabras, que son en el texto en alemán "sagradas y apaga". O bien como en la página 134, ellos cantan los versos alternativamente, pero como cada uno de ellos ataca su frase antes que el otro haya terminado la suya, resulta que no se capta más que la parte intermedia, y las primeras y las últimas palabras no se comprenden. Otra atenuación por la música es aquella efectuada por el simple despliegue de la fuerza dinámica. Por ejemplo las últimas palabras

del mismo dúo: “Yo seré el mundo, etc.” son cantadas simultáneamente, pero con tal ‘fortísimo’ de la orquesta que las palabras son totalmente ahogadas. Un ejemplo sorprendente de atenuación de la palabra por diversos medios es también el último canto de Isolda. He escuchado ocho veces el *Tristán* en Bayreuth, y pese a que conozco el texto casi de memoria, jamás he podido captar más que las palabras ‘Welt, All y Lust’. Estas tres palabras son suficientes.

El hecho de que, de vez en cuando, el Maestro nos deje entender, en medio de estas situaciones, las palabras o periodos enteros con una claridad perfecta, es sólo una prueba en apoyo de lo que he indicado. En el final del mismo dúo, por ejemplo, hay repentinamente un pianísimo y percibimos muy bien las palabras que resumen, en tanto que eso es posible, las sensaciones de Tristán e Isolda en ese momento: “Oh deseo, no ilusorio, pero deliciosamente consciente, de jamás volver a despertarnos”. Pasa lo mismo en el segundo dúo. “Así morimos, por no vivir más que para el amor, inseparables, unidos para siempre, sin fin, sin despertar, sin miedo, sin nombre en el seno del amor, librados a nosotros mismos” (22). Pero seguidamente la música toma sus derechos, y en el tercer dúo ella alcanza la supremacía absoluta.

Hay también repeticiones que hacen que el texto cantado no sea idéntico al del poema. Por ejemplo, las palabras “endlos ewig” (sin fin, eternamente), se repiten una docena de veces, sea por uno o sea por el otro, y siempre de forma que enmascara otra frase cantada simultáneamente. Pasa lo mismo en las últimas palabras: “Höchste Liebeslust” (suprema voluptuosidad de amor).

Me falta espacio para estudiar el tercer acto, tal como he estudiado el primero y el segundo. Y no saldría por lo demás ningún principio nuevo, y mi objetivo está plenamente alcanzado si he logrado que el lector capte el carácter del lenguaje del *Tristán*, y sobre todo la maravillosa disposición de las relaciones recíprocas entre música y palabras. Este es un punto tan esencial en toda la obra de madurez de Wagner que no se puede esperar llegar a una comprensión un poco profunda del Maestro si no se ha captado claramente. Y ningún drama se presta tanto a este estudio como el *Tristán*, porque en el *Tristán* tenemos todas las variaciones, desde el dominio casi exclusivo de la palabra hasta el dominio casi exclusivo de la música.

Se verá pues cuan errónea es la opinión de aquellos que exaltan el poema del *Rheingold*, por ejemplo, porque es bello en sí mismo, y encuentran el del *Tristán* inferior. No se tiene el derecho a disecar así la obra de Wagner. Es esta obstinación a no querer reconocer en su obra la unidad viviente de varios medios de expresión que tienden a un solo objetivo, lo que es la causa de los mal entendidos. Cuando la palabra domina, se la reprochará ser ‘literatura’, cuando la música domina se la reprochará ser ‘música absoluta’. Pero ciertamente esto no prueba en absoluto que donde ellas se contrabalancean exactamente (como en la mayor par-

te del *Siegfried*), y que donde no importa que otras condiciones de equilibrio sean indicadas por el autor, la perfección de la obra en su totalidad no sea igual.

Así pues las tristes necesidades de mi inteligencia me fuerzan a examinar dialécticamente, uno a uno, los elementos que mi razón percibe como diversos, aunque mi sentimiento me los indique como seguramente UNO e indivisible: de todas formas siempre sólo tomaré como medida de la perfección de cada elemento el grado en el que esté adaptado a concurrir al objetivo total de la obra. Y afirmo que, según este metro de medida, ningún poema de Wagner no es superior al del *Tristán*.

Creo haber indicado suficientemente sus perfecciones. La unidad entre palabra y música es verdaderamente maravillosa, creo que nunca, ni por un instante, se desmiente. Es cierto que, si se toma la obra en su conjunto, la música domina en gran medida, pero es el sujeto el que lo exige, y ya he demostrado que esto no es la negación de una unidad viva y orgánica.

Wagner mismo ha dicho, a propósito del segundo acto: "No pasa aquí CASI NADA MAS QUE MÚSICA" (IX, 365). Hubiera podido lanzar esta frase, que no he visto nunca citada, a la cabeza de los que envilecen precisamente este acto, pretendiendo, por unos y otros, intenciones filosóficas. He preferido evitarles mucha vergüenza. Y sobre todo quería hacer un más noble uso (23) "Nada más que música". No desconoceremos pues las intenciones del autor si reconocemos que *Tristán* es, en gran parte, una obra de pura música. Se podría así comparar el *Tristán* con el *Götterdämmerung*, del que puedo decir que es en gran parte música absoluta.

Pero precisamente esta comparación haría resurgir las profundas diferencias entre estas dos obras y mostraría las características distintivas del *Tristán*. El *Götterdämmerung* es, con la excepción de algunas escenas, una vasta sinfonía que se extiende sobre un texto disparatado que no es, en el fondo, más que un material para la voz humana. Pero lo que nos hace sentir de una forma tan aguda, y a menudo inquietante, este dominio altivo de la música, es precisamente la falta de toda afinidad entre la palabra y la música. Se puede decir que aquí también la palabra concurre a su objetivo: sus oposiciones con la música nos llenan de angustia. Cuan diferente son las relaciones entre música y palabra en el *Tristán*. Aquí la unidad es absoluta. No hay entre el poema y la composición treinta años de vida y de trabajo, como es el caso del *Götterdämmerung*. Todo se hizo de una tirada, y creado rápidamente, sin intervención de otro pensamiento. Nunca Wagner ha hecho un poema que sea tan evidentemente, tan indiscutiblemente salido "del seno materno de la música". La indisoluble unión entre los dos es casi un milagro. Y creo haber demostrado claramente que no se tiene en absoluto el derecho de concluir que la palabra está relegada a un lugar inferior. Ya he mencionado las maravillosas perfecciones del poema, espero por lo menos haberlas indicado suficientemente como para que cada uno se persuada, examinándolas a su vez. ¿Podemos exigir más perfección?

Daremos un gran paso adelante en la comprensión del *Tristán* y de la obra de Wagner en general si consideramos atentamente la siguiente frase de Wagner (IV,174): “El poeta toma numerosos hechos dispersos, tal como la razón los percibe, las acciones, los sentimientos, las pasiones, y las hace converger tanto como sea posible en un solo punto, es así como puede llegar a actuar sobre la emoción. La tarea del músico, por el contrario, es la de coger este punto de concentración y desarrollarlo hasta el total agotamiento de su contenido emocional”.

Pero gracias a la coexistencia en un solo Maestro del poeta y del músico, tenemos hoy en día una obra, *Tristán*, que reúne estas dos perfecciones opuestas. El poeta ha captado todos los hilos de numerosos y complejos acontecimientos, rápidamente los ha hecho converger en un único punto matemático. El músico, entonces, se ha precipitado sobre ello, se ha apoderado de todo, y, libre de toda traba (gracias a la precisión matemática de su punto de partida), ha podido dejar expandir solo a la emoción hasta el límite de nuestras posibilidades.

Sí, en cuanto a la unidad del tema, debemos reconocer que *Tristán* ocupa, no sólo en la obra de Wagner, sino en la historia del arte, un lugar único. Parece, en efecto, que esta existencia de dos unidades opuestas, la unidad en la convergencia y la unidad en la divergencia, no haya podido ser obtenida en tal grado más que por la unión de la palabra y la música, sobre la escena. Apenas podemos percibir alrededor del único tema central, algunas otras formas del amor, que irradian, por así decirlo, en torno al punto central: La amistad de Kurwenal, la lealtad de Brangania, la bondad del rey Marke, la simplicidad del pastor, la melancolía del marinero. Todo lo demás está eliminado.

¿Será pues el momento de refutar ese ejército de entendidos, de estetas, de críticos que nos prueban que la suprema calidad del *Tristán* es su gran defecto?. No lo creo. Preferiría decir sinceramente que si el Maestro hubiera querido restringir aun más la parte del mundo exterior a estas dos almas, la perfección hubiera sido aun mayor.

Y luego, no olvidemos de hacer notar una unidad magnífica que esta obra es la única en poseerla entre los dramas de Wagner: Es que es exclusivamente ‘poética’. Está desnuda de todo simbolismo, no se presta en absoluto a interpretaciones filosóficas o religiosas, está concebida sin preocupaciones nacionales. Jamás se podrá deducir de ella una moral.

En cuanto al agotamiento del tema, ya nadie duda hoy en día que las palabras, sirvientas de la lógica, no sabrían nunca revelarnos el fondo de un alma. La ciencia y la filosofía crítica, queriendo conquistar el mundo, han llegado sobre todo a precisar los cercanos límites que les son infranqueables. Es pues natural que el hombre de nuestra época haya sentido la necesidad insaciable, desesperante, de descubrir una “nueva revelación del mundo” (VII, 149). Pues la música, en otros tiempos un juego, se ha convertido hoy en día en un lenguaje. Solamente, no lo olvidemos nunca, y no tratemos nunca de robar la más preciosa de sus cualidades que-

riendo limitarla por medio de convenciones: es un lenguaje “que no se sabría interpretar con la ayuda de las leyes de la lógica y que contiene en ella misma una potencia de convicción inmediata muy superior a la de esas leyes”. Wagner ha creado una obra que satisface por la palabra las exigencias lógicas que exige una parte de nuestro ser, y que al mismo tiempo, precisamente porque esa base está tan sólidamente basada, puede satisfacer las necesidades de la otra parte de nuestro ser, por la música. Su obra se dirige a la totalidad del hombre. Dispone pues, para llegar hasta el agotamiento en el estudio de un alma, de medios que ningún poeta ha conocido.

¿Podemos decir que *Tristán* es un ideal de perfección?. Delante de una obra de arte tan admirable, se siente la futilidad de usar tales expresiones. Wagner mismo nos ha dicho que “no quiere en absoluto que se considere *Tristán* como un modelo ideal”. Es una obra palpitante de vida intensa que ciertamente debe contener imperfecciones. Pero al lado de sus bellezas evidentes, además contiene otras numerosas que casi nadie sospecha. Y sobre todo nos aparece como la obra inicial en un nuevo dominio del arte, nos descubre todo un mundo de posibilidades de expresión. Creo que estamos aún lejos de conocerla suficientemente bien como para poder distinguir los defectos frente a la precisión útil. Durante mucho tiempo tendremos el privilegio de sólo descubrir en ella nuevas bellezas.

Notas:

(1)- Espero publicar también en esta revista una cronología de las obras de Wagner, con todos los documentos de apoyo, dentro de poco. Por eso me abstengo de las citas justificativas en este texto.

(2) Ver los artículos de Heintz y de Belart en el *Allgemeine Musikzeitung* den 1885, 1886 y 1887; las memorias de la Sra. Wilde, *Deutsche Rundschau*, 1887 V y VI. Y numerosas cartas publicadas y no publicadas.

(3) M. Jullien habla de “estado dolorosamente aislado y de absoluta desmoralización cuando se encontraba en el exilio” (pag. 148).

(4) No hablo sólo de oídas. Por un puro azar me he reencontrado con las personas que habían sido testimonios muy cercanos, muy íntimos de este drama, y varios otros han confirmado estos hechos.

(5) NT: Chamberlain no quiere nombrarla, es sin duda Mathilde Wesendonck. Chamberlain no quiere extenderse en este tema pues Mathilde aun vivía en 1887 al publicarse estas líneas (muere en 1902).

(6) Decir por ello, como lo hace Jullien (Biogr. 147 y los programas de conciertos Lamoureux) que este mito es “por tanto de esencia francesa” es decir algo falto de todo sentido. ¿Por qué no decir que es de esencia inglesa o española?

(7) Sabemos que la concepción del *Parsifal* de Wagner está estrechamente ligada a la del *Tristán*. Una anti tesis tan perfecta debía en efecto seducir al Maestro. Tristán, “que ha leído más libros que ningún otro niño” (Gottfried) y Parsifal, el “rey Thor”, o, como dicen los autores franceses, el Nicelot.

(8) Que sorpresa ver siempre nuevas gentes que, seriamente, nos piden más ACCION en los dos últimos actos del *Tristán*. En un texto interesante e imparcial (Dramaturgie der Oper, 1887) el Sr. Blüthaupt nos demuestra, apoyándose en Shakespeare, que sería preciso darle más importancia a la parte contraria, a Melot, etc.: Como decía Fuchs en la ‘Revue Bleue’ “sería preciso que hicieran alguna cosa”. ¿Pero qué interés podría presentar todo lo que ellos se aventuraran a hacer?. Ninguno. Que Tristán muera en seguida o en diez años, ¿Qué nos importa?. La única cosa que podemos conceder a esos autores es que, desnudo de intriga, el drama no tiene ya más posibilidades necesarias, conduciendo a un final inevitable. Pero ahí está su belleza incomparable. El único límite de esta obra de arte es el límite de nuestra facultad de alegría y de sufrimiento.

(9) Se encontrará este pasaje en la página 66 del poema, edición 1859, y página 69 del Vol. VII de los Escritos. Hay dos pasajes importantes en el segundo acto que no se encuentran en la partitura, y dado que Wagner sin embargo los hizo reimprimir en 1873, en este Vol. VII, se demuestra que él encontraba estas explicaciones necesarias en el poema, pero que son superfluas en el drama con música.

(10) Wille: Deutsche Rundschau, 1887, VI, 399

(11) En el primer boceto Parsifal debía llegar a Kareol en el tercer acto, de nuevo un tema sacado del romance francés. Pero el mundo exterior ya no existía para Tristán e Isolda, la llegada de este personaje no tenía sentido alguno. El Maestro se dio cuenta.

(12) Lo que no impidió a Schuré titular su libro: ‘El Drama musical’.

(13) El texto original en alemán de este prefacio está en el volumen VI de los escritos de Wagner bajo el título “Zukunftsmusik”. Tengo las dos versiones a mi vista.

(14) La traducción francesa (pag. XLV) “se puede *apreciar* esta obra tras las *leyes*, etc. “ se presta a mal entendidos.

(15) Weber que ya protestó contra esta fábula es una excepción casi única.

(16) ¿Lamoureux soñaba tal vez con la ‘Marsellesa definitiva’ de la que tanto nos han hablado últimamente?.

(17) Me uno aquí, y más tarde más a menudo, con los puntos de vista expresados recientemente aquí mismo por el Sr. Dujardin. Tengo sin embargo que hacer reseñar que esto es ha-

blando desde un punto de vista muy diferente. Lo que hace que nos reencontremos, no evita que nos separemos alejándonos en nuestras conclusiones.

(18) Cita la partitura en alemán: “Mir erkoren – mir verloren – hehr und heil – kühn und feig – Tod geweihtes Haupt – Tod geweihtes Herz!”

(19) “por mí elegido... por mí perdido...”

(20) “El honor de Tristán - la perfecta fidelidad – La desgracia de Tristán – La muy temeraria audacia”.

En alemán esto son sólo ocho palabras. “La fidelidad” es con su rey; “la audacia” que ha creado su desgracia es haber osado ir a buscar para su rey la mujer que él amaba.

(21) Haré recordar a las personas que no saben alemán que esta lengua se presta infinitamente mejor a las frases vagas e indecisas. Toda traducción al francés altera necesariamente el texto, haciéndolo mucho menos preciso.

(22) Tomado de Challemeil-Lacour, pero literalmente. Es un grave error el traducir: “Entonces estaríamos muertos” pues Tristán dice “So starben wir” no “stuerben wir”. Tras la confesión de su amor ellos están en verdad muertos, el mundo ya no existe más, están librados a ellos mismos.

(23) Supongo que Jullien, Schuré, etc. persiguen un objetivo oculto: Ellos quieren burlarse de este digno pensador, Schopenhauer. En efecto, a medida que el sentido de las frases disminuye, pretenden descubrir más claramente sus teorías. Y cuando las frases no tienen ningún significado lógico y además nosotros no percibimos más que palabras dispersas, nos dicen: “Y bien, mirad, esta es la filosofía de Schopenhauer”. Muy espiritual, pero poco serio.

Traducción R. Bau.

