

La figura del maldito en Richard Wagner

Dr. Miguel Salmerón Infante

Profesor de Estética y Teoría de las Artes

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

La maldición es un tema recurrente en la literatura romántica. Su presencia es especialmente intensa en la escritura teatral en la que funge de recurso dramático. Su introducción se hace aún más frecuente en la ópera, donde actúa como un gesto inequívoco, claramente detectable por un espectador disperso por otros aspectos artísticos como la música y la escenografía.

Por lo apta que es como recurso, la maldición corre el peligro de convertirse en un *deus ex machina*. Después de ver cómo aparece en obras dramáticas utilizadas para libretos de Verdi, abordamos el uso que Wagner hace de la maldición. Así intentamos demostrar cómo en Wagner hay un uso mucho más pulido de ésta entre otras razones porque Wagner hacía drama musical y no ópera y porque él era el autor de sus libretos.

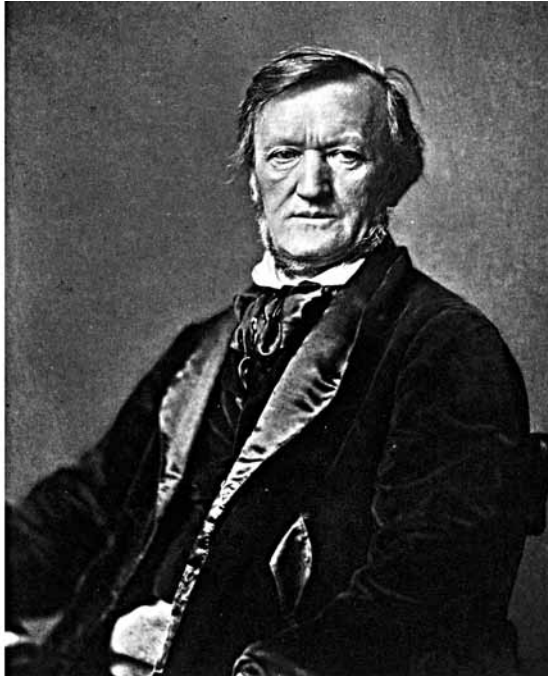
La literatura romántica, y en general su imaginario, rehabilitan un elemento reprimido por el pensamiento ilustrado, la maldición. Esta reposición tiene especialmente lugar en la literatura dramática del romanticismo, donde la maldición pasa a ocupar un lugar privilegiado. No hay elemento más a propósito para la complicación de nudos y la resolución de desenlaces. Sobre un personaje recae una maldición y ésta desencadena una serie de sucesos que troquelan un destino generalmente infausto.

Fijémonos en varios ejemplos de la literatura dramática del romanticismo.

En *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas, su protagonista intentando amar a Doña Leonor, mata accidentalmente al padre de ésta y por defensa propia a sus hermanos, pero sólo entiende que es

◀ John William Waterhouse
Destiny (1900) óleo sobre lienzo, 68,5 x 54,6 cm
Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley





Richard Wagner
Richard Wagner Museum

víctima de un mal fario incontestable cuando, moribundo, Don Alfonso, el hermano más joven, acaba con la vida de Leonor. Eso lleva a Don Álvaro a quitarse la vida lanzándose por un acantilado mientras proclama “Soy un enviado del infierno, soy un demonio exterminador”¹.

En *El Trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez la maldición aparece mezclada con la venganza. Una gitana es acusada de hechizar al pequeño Don Juan, y comoquiera que su padre Don Lope manda quemar a la gitana, su hija Azucena, decide raptar y quemar a Don Juan, pero se enterece y lo cría como a su propio hijo, que pasa a llamarse Manrique y a desempeñar el oficio es trovador. Con el ocultamiento parcial que hace Azucena de la verdad a su hijo adoptivo, pues le dice que ella quemó efectivamente a Don Juan, se han sentado las bases para la tragedia. Nuño y Manrique (originariamente Juan) se disputan el amor de Leonor. Ésta elige al plebeyo trovador, la peor opción para una noble, pero la opción más jugosa para el conflicto dramático. Una serie de equívocos dan lugar a que Leonor se suicide, a que Manrique

1. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-alvaro-o-la-fuerza-del-sino-0/html>
Cervantes Virtual, Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

sea mandado ejecutar por su hermano Nuño y a que Azucena, quien no se atrevió a matar a Manrique-Juan, vea, contra su voluntad, vengada a su madre. El final del drama es paradigmático. Nuño constata que el trovador muerto es su hermano Juan, da fe de la maldición y Azucena musita con tristeza que la venganza se ha cumplido.

AZUCENA Ay, esa sangre
NUÑO Alumbrad a la víctima, alumbradla.
AZUCENA ¡Sí, sí... luces... él es... tu hermano, imbécil!
NUÑO ¡Mi hermano, maldición!...
(La arroja al suelo, empujándola con furor.)
AZUCENA **(Con amargura.)** Ya estás vengada².

En *El rey se divierte* (1832) de Victor Hugo, la maldición es un principio activo de daño físico y moral. El bufón Triboulet escarnece y humilla al cortesano Saint-Vallier cuando el Rey consume la seducción de su hija. A raíz de esta burla Saint-Vallier maldice a Triboulet.

MONSIEUR DE SAINT-VALLIER, *levant le bras*.
Soyez maudits tous deux! —
Au roi.
Sire, ce n'est pas bien.
Sur le lion mourant vous lâchez votre chien!
À Triboulet.
Qui que tu sois, valet à langue de vipère,
Qui fais risée ainsi de la douleur d'un père,
Sois maudit! —³

En el segundo acto se le descubre al espectador que Triboulet tiene una hija, Blanche, a la que el bufón ha ocultado, intentado mantenerla al margen y apartada de los perversos manejos de la corte. La maldición de Saint-Vallier recae sobre lo que Triboulet más quiere, Blanche, a la que su padre rapta para el Rey, creyendo que es otra, y a la que su padre mata, creyendo que es el Rey, quien previamente había seducido a su hija.

Nos encontramos ante tres tipos de maldiciones y las podríamos denominar, no sin aventurarnos, existencial, ontológica y ética.

La maldición existencial es la de Don Álvaro. No hay nada a lo que se atribuya ni por lo que se explique por qué el destino del protagonista es tan desventurado. Pareciera que la maldición fuese algo consustancial al ser de Don Álvaro. Éste un modo inopinado va destruyendo a todo

2. <http://www.almendron.com/historia/contemporanea/isabel/pdf/trovador.pdf>
Cervantes Virtual, García Gutiérrez, Antonio, *El trovador* (583-590).

3. http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Le_roi_s_amuse.pdf
Hugo, Victor, *Le roi s'amuse*.

aqué con quien se encuentra. Sus acciones son el despliegue de una desgracia que habita en su ser. Hasta tal punto su ser consiste en destruir, que destruye sin voluntad expresa y consciente de hacerlo.

La maldición ética es la expuesta en *El Trovador*. En esta obra un acto inicuo al principio de la trama, la quema de la madre de Azucena por Don Lope, da lugar a un desenlace trágico. El daño que hace un mal infligido sólo puede ser satisfecho con otro mal sobre el agresor. La maldición que recae sobre la estirpe de los Luna funge de administradora de una justicia, que sólo puede entenderse como la reparación de un mal por medio de otro.

La maldición ontológica es la de *Le roi s'amuse*. El ambiente de degeneración que han creado las acciones disolutas del rey, de Triboulet y de los cortesanos, no puede ser caldo de cultivo de nada deseable. El mal sólo puede dar lugar al mal. En ese sentido la maldición que expresamente hace Saint-Vallier está perfectamente ajustada a lo que se ha venido creando hasta ese momento en la obra: una atmósfera inficionada. Tan llena de ponzoña que a Triboulet le resulta imposible sustraer de ella a su querida, protegida e idolatrada Blanche. No habría pues que ver a la maldición como causa del mal, sino al mal como causa de la maldición. Al mal como principio ontológico que tiene en la maldición una de sus manifestaciones.

No hemos elegido por casualidad estas tres obras. Las tres fueron utilizadas por libretistas de Giuseppe Verdi. La primera y la tercera por Francesco Maria Piave y la segunda por Salvatore Cammarano, para los libretos de *La forza del destino* (1862), *Il Trovatore* (1853) y *Rigoletto* (1851). Hay que recordar que Verdi y Piave quisieron originariamente llamar a esta última ópera *La maledizione*, y que son precisamente esas dos palabras las que cierran el primero y el tercer acto de la ópera: cuando Rigoletto recapacita preocupado en el juramento de Monterone (el Saint-Vallier de Hugo) y cuando su hija Giulia (la originaria Blanche) expira en sus brazos respectivamente.

Se puede decir que si en la poesía dramática del romanticismo la maldición es muy bienvenida, su recepción en la ópera lo es si cabe aún más, porque se entiende como un gesto claro e inequívoco, así como claramente detectable por un espectador necesariamente disperso por otros aspectos que confluyen en este género como la música y la escenografía.

Quizás por las fáciles complicación y resolución que provee, la maldición corre el peligro de convertirse en *deus ex machina*, es decir en un elemento externo que resuelve una historia sin seguir su lógica interna. Un elemento, cuya introducción contravendría los parámetros establecidos por la *Poética* de Aristóteles para la escritura teatral. Un elemento que no solamente atentaría contra la verosimilitud y contra lo que artísticamente es convincente aun sin ser verosímil, sino que sería nocivo

para el núcleo mismo de lo teatral: la trama. El *deus ex machina* devalúa la trama haciéndola forzada. "Los desenlaces de los argumentos deben resultar de los argumentos mismos y no de una intervención extraordinaria" (*Poética*, 54a).

¿Queremos decir que esas tres obras de Verdi la maldición aparece como *deus ex machina*? Contestar afirmativamente a esta pregunta tal vez sea muy radical. Cabría recordar que estas tres maldiciones, la existencial, la ética y la ontológica aparecen en tres óperas. Y también cabría recordar lo que acabamos de decir líneas antes: que la ópera es un género laxo respecto a la verosimilitud e incluso respecto a la convicción que desde el punto de vista artístico pueda tener una trama. En ópera lo más importante es la expresividad y la fácil detección de las claves para que se pueda identificar un hilo conductor, por el que queden claros las acciones y los sentimientos que se quieren mostrar mientras suene y siga sonando el canto, entre preludios e interludios sinfónicos, con la presencia ocasional de algún que otro ballet.

En Richard Wagner todo, como siempre, es distinto. El primer elemento de distinción estriba en que, a diferencia de lo que nos ocurre con Verdi, nos encontramos con un músico que hacía sus propios libretos, un compositor-poeta o *Dichter-Komponist*, quien consecuentemente filtraba mucho más los textos que consideraba representables. En segundo lugar, no debe caer en el olvido que Wagner no quería hacer ópera, sino drama musical, lo que implicaba acabar con la distinción habitual en la ópera entre aria y recitativo. El recitativo estaba dedicado a los momentos de desarrollo de la trama y el aria a los de efusión emocional. Esta subdivisión era rechazable según Wagner ya que, aparte de introducir una indeseable discontinuidad dramática, proponía una representación falsa del ser humano, al escindir la dimensión activa de la sentimental. Para Wagner aria y recitativo debían estar fusionados pues el hombre es agente y sentiente a la vez. Y en tercer lugar y por último Wagner aspiraba a una obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, en la que mímica (danza), música y palabra, recuperaran la vieja unidad que tenían en la mousiké (μουσική) griega. Unidad que nada tenía que ver con la amalgama desordenada y anárquica⁴ de bellas artes, oficios y efectismo que había en la Grand Opera francesa, deplorada profundamente por Wagner⁵.

4. "El ser humano no llegará a lo que puede y debe ser hasta que su vida no sea el fiel reflejo de la naturaleza, el ya conocido cumplimiento de la única necesidad real, que es la necesidad interna de la naturaleza, no el sometimiento a un ser externo imaginado y cuya imagen es sólo imitación y por eso un poder arbitrario y no necesario", Wagner, Richard, "La obra de arte del futuro" en *El arte del futuro*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p.20.

5. Lo cual nos viene a mostrar que, a pesar de la habitual asociación que se hace de Wagner con un eclecticismo panartístico y con lo multimedia, su apuesta estética tenía que ver fundamentalmente con la austeridad.

Teniendo en cuenta la época en que escribe sus libretos, no es sorprendente que Wagner también aborde el tema de la maldición⁶, y asimismo aprovecha los recursos que ésta le ofrece. Sin embargo el trato que le da al problema es sumamente sugerente. E incluso podría decirse que más que un tratamiento único en su creación artística se da un proceso en el que el recurso a la maldición se va depurando.

Como es bien conocido, en los libretos de Wagner es muy habitual que lo esencial haya ocurrido antes de que comience propiamente la trama, y que la trama consista en una anagnórisis (ἀναγνώρισις) o un reconocimiento de aquello que previamente ocurrió. Este esquema se cumple en *Der fliegende Holländer*, *El Holandés errante* (1843) WWV 63. La trama se inicia con la peripecia del barco del capitán noruego Daland, una tempestad que le hace perder el rumbo lo llevan al encuentro casual con un buque de aspecto siniestro, de casco negro y de velas rojas. Pronto sabremos quién capitanea este barco, un marino holandés que juró que doblaría el Cabo de Buena Esperanza aunque después tuviera que navegar por toda la eternidad. El diablo le tomó la palabra y lo hizo navegar eternamente. Aquí hay una maldición, y en este sentido nos encontraríamos con una temática típicamente romántica. Sin embargo a Wagner lo que le interesa de ésta es la salvación por el amor. De ahí, que en lugar de remitirse exclusivamente a la leyenda, recurra al añadido que Heine hizo a ésta, eso sí dándole a la historia un sentido muy diferente al que hizo el poeta de Düsseldorf⁷. Al Holandés se le otorgó una posible escapatoria: podría encontrar la ansiada muerte cuando hallase una mujer que lo amara con fidelidad, y cada siete años le está permitido arribar a un puerto para ver si encuentra a su salvadora. El día en el que Daland encuentra al Holandés es el de cumplimiento del septenio y el de la oportunidad. Ésta se le va a presentar al maldito por medio de Senta, le hija de Daland. Ella viene desde hace tiempo teniendo presentimientos de la llegada de un hombre del que hay un retrato en el taller de tejido de redes donde trabaja. Los presentimientos de la cercanía

6. La maldición está presente no sólo en las óperas románticas y los dramas musicales que vamos a tratar, sino también en las primeras óperas de Wagner: en *Die Hochzeit* (*La boda*) WWV 31 (obra inacabada y desechada por su autor) o en *Die Feen* (*Las hadas*) WWV 32, la maldición desempeña un papel central. En la primera una muchacha que rechazando a un pretendiente lo deja caer por una ventana para que muera, muere a su vez en las honras fúnebres de éste. En *Las hadas* la maldición recae dos veces sobre Arindal: primero por preguntarle el nombre a Ada a pesar de haber jurado que no lo haría y por romper un segundo juramento maldiciendo a Ada cuando ésta lo pone a prueba presentando dos visiones prodigiosas pero irreales, en las que ella abraza a sus dos hijos en común y derrota al ejército de Arindal. Luego Arindal expiará sus culpas salvando a Ada de una cárcel pétrea (lo que acerca a Ada a Brünnhilde) gracias a su valor (lo que acerca a Arindal al Pámino de *La flauta mágica*) y al toque de lira (lo que lo acerca a Orfeo).

7. En *Aus den Memoiren des Herren Schnabelewoopski* (*De las memorias del Señor Schnabelewoopski*) (1834), donde el relato del Holandés errante es incluido por Heine, éste hace un uso muy irónico de la salvación por el amor. Katharina (Senta en Wagner) se lanza por el acantilado, no para que el Holandés tenga constancia de su amor y así no zarpe, sino porque la muchacha no cree que pueda llegar a serle fiel toda su vida salvo que se la quite prematuramente.

del personaje del cuadro van acompañados de compasión por él e incluso de la certeza de que se le acabará entregando.

Doch kann dem bleichen Manne Erlösung/ einstens noch werden,/ fänd er ein Weib, das bis in den Tod getreu/ ihm auf Erden:/ Ach! wann wirst du/ bleicher Seemann es finden!/ Betet zum Himmel, dass bald/ ein Weib Treue ihm halt!⁸

Hay dos piezas de canto que nos ponen en situación. El relato-aria⁹ del Holandés es el de la maldición, y tiene que ver con el pasado y lo ya ocurrido. Sin embargo el relato-aria de Senta anticipa su consagración al Holandés y tiene que ver con el futuro. Senta se lanzará por un acantilado a la vista del Holandés para demostrarle su amor y su fidelidad y eso salvará al capitán de su condena. Aquí nos encontramos con un muy interesante tratamiento de la maldición. Esta recae sobre el Holandés por su apuesta-bravata con la que reta al diablo. Aparte del efecto que tiene la maldición para el Holandés y su tripulación, hay sin duda alguna hay un efecto colateral: la muerte de Senta. Sin embargo a diferencia de lo que ocurre en Piave-Verdi, esa maldición no sólo tiene efectos oscuros, sino también esclarecedores. Permite a Senta encontrar el sentido de su vida, y de su muerte, y permite revelar el efecto redentor del amor. Por otra parte la maldición queda conjurada por la muerte. En Verdi, la muerte es el fatal, nocivo y siniestro efecto de la maldición, en Wagner la revelación del amor es la consecuencia de la maldición y la muerte, la muerte por amor, lo que elimina la maldición y propicia que la redención advenga.

Pasaremos un tanto de puntillas por las otras dos (aparte de *El Holandés*), así llamadas, óperas románticas de Wagner. A saber, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, (*Tannhäuser y el torneo de cantores de Wartburg*) (1845) WWV 70 y *Lohengrin* (1850) WWV 75. En la primera se distingue claramente un proceso fatal en su protagonista por la lucha en su interior de dos principios antagónicos, el amor sensual (encarnado por Venus) y el amor espiritual (representado por Elisabeth y por la Virgen María). No

8. “Sin embargo aún puede haber/ para el hombre salvación/ si encuentra un día mujer que le sea fiel/ en la Tierra hasta la muerte: ¡Ay! ¿Cuándo, / pálido navegante, la encontrarás?/ ¡Rogad al cielo que pronto/ una mujer le sea fiel!”, Wagner, Richard, *Der fliegende Holländer*, Madrid, Teatro Real, 2003, p.45.

9. Y que se trate de un relato-aria, tanto el del Holandés como el de Senta, contraviene y respeta la fusión de aria y recitativo del que anteriormente hablábamos. La contraviene porque al fin y al cabo es un momento arioso, un aparte en el desarrollo escénico. Pero también la cumple porque al tratarse de relatos-aria no sólo muestran estados emocionales de los personajes sino que relatan lo ya ocurrido. Es decir no rompen lo más importante la condición activo-sentiente del ser humano. Por otra parte hay que recordar que *El holandés errante* es escrita cuando todavía Wagner no había desarrollado la teoría y la práctica del drama musical que exigía como condición previa de la unidad dramática la fusión de aria y recitativo.



El buque fantasma de
El holandés errante

cabría hablar de maldición sino de encadenamiento cósmico del ser humano a la dualidad. Aunque quizás el momento en el que más cercanas sean unas palabras al efecto de una maldición son las palabras de condena del papa a Tannhäuser, palabras que, como es habitual en Wagner conocemos retrospectivamente y por boca de su receptor ". Esas palabras son las que le han hecho sentir una amarga frustración después de haber peregrinado a Roma buscando perdón y le han hecho retornar al camino en busca de Venusberg. Estas son las palabras del papa¹⁰.

Wie dieser Stab in meiner Hand/
nie mehr sich schmückt mit frischem
Grün/
kann aus der Hölle heissen Brand/
Erlösung nimmer dir erblühen!

"Al igual que este báculo en mi mano/
nunca se adorna con verdor,/ del
infierno de caliente fuego,/ nunca florecerá el perdón para ti"¹¹

10. En Tannhäuser hay un interesante componente protestante, no es el papa el que perdona, sino la Gracia de Dios que está muy por encima y es independiente de cualquier autoridad terrenal.

11. Wagner, Richard, Tannhäuser en <http://www.wagnermania.com/dramas/Tannhauser/aleman.asp>.

La verdad es que las palabras del Papa por su inmisericordia implican no sólo el efecto, sino que casi revisten la forma de una maldición.

En *Lohengrin* una maldición pende de una prohibición. Lohengrin salva a Elsa en un juicio de Dios y se casa con ella, pero a Elsa le está prohibido preguntar el nombre de su esposo. Cuando después de muchas insidias, no puede resistirse a preguntar, se produce la debacle. Lohengrin debe abandonarla, y pierde sus poderes porque pertenece a la Comunidad del Grial, cuyos miembros mantienen sus poderes, mientras nadie conoce su nombre. El tema de *Lohengrin* es la radical separación, la imposible conmensurabilidad, de lo sacro y lo profano.

En *Der Ring des Nibelungen (El Anillo del Nibelungo)* (1876) WWV 78, está presente una maldición, la que hace Alberich del amor para poder forjar el anillo del poder. El anillo se forja con el oro que en el fondo del Rin custodian sus hijas. Ya Woglinde hace saber cuál es la condición para lograrlo.

"Nur wer die Minne/ Macht versagt, / Nur wer die Liebe / Lust verjagt,
/ Nur der erzielt sich den Zauber, / zum Reif zu zwingen das Gold"¹².

Así el Nibelungo Alberich maldice el amor, lo que le permite forjar el Anillo. Cuando con ardides Loge y Wotan se lo usurpan, el Señor del Reino de las profundidades, el Niefelheim, maldice ahora la propia joya y esa maldición será definitiva para el desenlace trágico de la Tetralogía.

La palabra "trágico" es empleada aquí como sinónimo de fatal, no de infeliz. En el Anillo no van a dejar de ocurrir desgracias. Estas son: el asesinato de Fasolt por Fafner en *El oro del Rin*, la muerte de Siegmund, Sieglinde y Hunding y el confinamiento aletargado en torno a un círculo de fuego de Brünnhilde en *La Valquiria*, la muerte de Fafner y Mime en *Siegfried*, y la muerte de Siegfried, Brünnhilde y Hagen así como la quema del Walhall en *El Ocaso de los dioses*. Todas estas muertes están en conexión directa o indirectamente con la lucha por la posesión del Anillo. Sin embargo a esa lucha subyace una mucho más decisiva que es la contienda del amor contra el poder, de la que el amor sale vencedor. El Walhall ha quedado en cenizas, Brünnhilde se ha arrojado a las llamas para abrasarse y el poder de los dioses ha sucumbido. Todo tiene la forma de una escatología apocalíptica. Sin embargo, también se ha producido un renacer, el anillo se ha fundido y ha vuelto al fondo del Rin, y si el poder de los dioses ha declinado ha sido para que ahora sobre la tierra sólo reinen el ser humano y el amor.

12. "Sólo quien renuncia/ Al poder del goce amoroso. / Sólo quien rechaza/ El placer del amor, / Sólo él logra el prodigio/ De forzar al oro a hacerse sortija." Wagner, Richard, *El Anillo del Nibelungo*, versión bilingüe, traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Turner, 2005, p.19.



Willy Pogani
Ilustración para Kundry

En *Parsifal*. *Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen*, (*Parsifal. Festival de Consagración escénica en tres actos*), (1882) WWV 111, nos encontramos una situación incierta. En el Castillo de la Hermandad del Grial, se vive en la desesperación, porque el Rey Amfortas está herido en un costado, con una herida hedionda e incurable. Sólo un hombre en la hermandad Gurnemanz, espera y confía la llegada de un joven puro e inocente (*parsi-fal*) que haga de redentor. Todo se remonta a un acto inicuo originario que como suele pasar en las tramas wagnerianas ya ha sucedido antes de que comience la obra. Este acto inicuo consistió en no haber tenido compasión. Kundry se rio de Cristo en la Cruz y con ello se convierte en portadora de la falta de amor de la humanidad y desencadenante de un importante cúmulo de desgracias. Cae bajo el poder del mago Klingsohr quien le obliga a seducir a Amfortas, el cual se había acercado a sus dominios para conseguir para la Comunidad la lanza de Longinos. Es precisamente con esta lanza con la que Klingsohr hiere a Amfortas, mientras goza en los brazos de Kundry. Quizás esta mujer, esta mujer maldita, es uno de los personajes más interesantes de Wagner. Por un lado lleva bálsamo de Oriente a Amfortas para aliviar su dolor, por otro quiere seducir a Parsifal. Parece que hubiera en ella un contraste entre los signos de profunda contrición que muestra, y los efectos de la abducción por el perverso Klingsohr que todavía arrastra.

Por otra parte el modo en el que quiere seducir a Parsifal es haciendo pasar sus besos y abrazos por los de la madre del héroe, Herzeleide¹³, que murió de dolor cuando Parsifal, un buen día y sin aviso, se alejó de ella. O más bien Kundry actúa haciendo pasar sus besos y abrazos por aquellos que su madre no pudo darle. De un modo artero y enormemente dañino, después de haberle narrado al simple lo que sabe de la vida de su madre, Kundry, encarna por un momento a Herzeleide y besa a Parsifal.

Die Leib und Leben/ einst dir gegeben,/ der Tod und Torheit weichen
muß,/ sie beut dir heut, /als Muttersegens letzten Gruß, /der Liebe –
ersten Kuß.

(La que una vez/ te dio el cuerpo y la vida/ que debe doblegar a la muerte y a la estupidez,/ te ofrece hoy/ como el último saludo de la bendición materna/ el primer beso de amor)¹⁴

Aquí Wagner con una economía de medios admirable nos muestra la transición que hace Kundry, mediante una metonimia que toma la parte por el todo. Un beso de amor puede ser todos los besos de amor, el de la amante y el de la madre. Sin embargo al recibir ese primer beso, Parsifal comprende repentinamente cuáles son los propósitos de Kundry y la rechaza. Y comprende también al sentir un ardor en su corazón que similares manejos eróticos de Kundry fueron los que propiciaron la herida y la desgracia de Amfortas. Eso lo hace inmune a la lanza con la que lo ataca Klingsohr. Igualmente puede con su resolución destruir el Castillo de Klingsohr. La lanza cierra la herida de Amfortas, Kundry es bautizada y Parsifal nombrado Rey del Grial.

Hemos elegido *Tristan und Isolde* WWV 90 (*Tristán e Isolda*) 1865, en último lugar porque, a pesar de que su estreno fue anterior a *El Anillo* y a *Parsifal*, también comentados, es el drama musical de Wagner en el que se aporta una visión de la maldición más penetrante y sutil. Aquí en un principio no hay una maldición, si bien sí que podemos decir que hay un proceso fatal. Una enfurruñada dama, la princesa Isolde, es llevada en una embarcación de Irlanda a Cornualles. Allí reclama de su ama Brangäne la presencia del caballero Tristan y que le traiga un filtro de muerte. Isolde le recuerda a Tristan que él le debe la vida. Y aquí de nuevo nos encontramos con uno de esos procesos de rememoración tan magistrales que hay en Wagner: Isolde nos muestra narrativamente las claves de lo que hasta entonces ha ocurrido. En la Guerra de Cornualles e Irlanda, Tristan mató al prometido de Isolde, Morold, pero quedó herido. Fue a curarse a Irlanda por la madre de Isolde, Reina y curandera, y del mismo nombre que su hija. Isolde descubrió que la

13. En alemán *Herz* significa *corazón* y *Leid*, *dolor*. Herzeleide viene a significar *Dolor de corazón*.

14. Wagner, Richard, *Parsifal*, Londres, Decca, p. 146.



Arthur Rackham
Valkiria

esquirla hincada en el caso de Morold coincide con la muesca que falta en la espada de Tristan, y se dispone a matarlo. Sin embargo la mirada de Tristan la detiene, y la enamora. Ahora volvemos a la actualidad y Tristan se ofrece a saldar su deuda bebiendo el filtro de muerte. Lo hace y ella también. Pero ese filtro hace que sientan mutuamente una enorme atracción. Luego sabemos que Brangäne había confundido el filtro y les había suministrado uno de amor. También está claro que lo que ha hecho que ambos se enamoren no es el filtro de amor, sino que cada uno ha sabido que el amado está dispuesto a morir por el amante. He ahí una prueba más del genio de Wagner. Es más que probable que un filtro de muerte envenene y mate, pero es sumamente difícil que un filtro de amor cambie los sentimientos de alguien. La clave es el sentido que la libación de Tristan tiene para Isolde, y el sentido que la libación de Isolde tiene para Tristan. En este sentido, Wagner confiere al filtro un papel mucho más intensamente integrado en la historia que Gottfried von Strassburg, quien en el siglo XIII, nos ofrece una versión de la leyenda de los dos amantes. Para Gottfried el filtro de amor está sin duda más cerca de ser *deus ex machina*. Es un recurso que le sirve para salvar la respetabilidad del sistema feudal sin renunciar a ofrecernos una sugerente historia de amor. Tristan no sería digno, si siendo voluntariamente amante dejara de ser buen vasallo, y el filtro, que lo exonera

de responsabilidad en su pasión, asegura que pueda tener al mismo tiempo las dos condiciones. Lo mismo podemos decir de la doble condición de noble princesa y amante de Isolde. Con todo, y volviendo a Wagner, el sentimiento de amor, no conduce a los protagonistas a la felicidad. El amor de Tristan e Isolde no podrá consumarse porque el caballero llevaba a la Princesa a su reino, el de Cornualles, para que se casara con su Rey, Marke. Ambos serán descubiertos mientras desatan su irrefrenable amor. De resultas de ello, Tristan es herido y huye a Kareol. Allí convaleciente y sin Isolde, descubrirá que el origen del amor, el auténtico filtro y lo que le enamoró de Isolde fue la ausencia de su padre, y sobre todo la de su madre, provocada por sus tempranas muertes. Ausencia que se le manifiesta en una melodía, la *vieja melodía*, *die alte Weise*, que en el drama musical es interpretada por un corno inglés. La muerte de ambos, la de Tristan al volver a ver a Isolde, y la muerte mística de ésta, es símbolo de que el auténtico amor va mucho más allá de los límites temporales de una vida. Sin embargo, lo auténticamente innovador del Wagner de *Tristan und Isolde* respecto a la temática de la maldición es el carácter endógeno de ésta anteriormente mencionado, y expuesto en la *vieja melodía*.

Muß ich dich so verstehen,/ du alte ernste Weise,/ mit deiner Klage
Klang?/Durch Abendwehen/ drang sie bang,/als einst dem Kind/ des
Vaters Tod verkündet;/ durch Morgengrauen/bang und bänger,/als der
Sohn/ der Mutter Los vernahm¹⁵.

La maldición no es tal, sino que siempre tiene un origen detectable en la trama vital y por lo tanto es insertable de un modo fluido, comprensible y justificado en la trama dramática, por una anagnórisis o reconocimiento, y lo es hasta tal punto que la trama misma consiste en ese reconocimiento. Aquí la grandeza de Wagner estriba en ser romántico sin caer en la irracionalidad y en ser riguroso sin entregarse a la mentalidad racionalista de los ilustrados. A la racionalidad abstracta y genérica de la ciencia, la racionalidad de la búsqueda del universal, Wagner opone la racionalidad concreta, y a su vez inmanente, de su magistral escritura dramática.

Dejando en segundo plano *Tristan und Isolde* y volviendo al modo en que en Wagner se aborda la maldición, se debe decir que el tratamiento de ésta es tan amplio de alcance como sintético en presentación. En Wagner la maldición existencial, la ética y la ontológica se fusionan. Hay personajes-individuos que llevan consigo el signo de la maldición. Podríamos poner los ejemplos del Holandés y de Siegmund en *La Valkiria*.

15. "¿He de entenderte así, / tú, vieja y grave melodía, / con el sonido de tu lamento?/
A través de la brisa del atardecer/ llegó ella infundiendo temor/ cuando antaño el
niño/ le fue anunciada la muerte de su padre; / con el alba, aún más amedrentadora,
/ cuando el hijo/ supo el destino de la madre", Wagner, Richard, *Tristan und Isolde*,
Madrid, Teatro Real, 2000, p. 96.

Sin embargo esa maldición no implica nunca un destino incontestable y definitivamente infausto. El Holandés encuentra la muerte, pero esa muerte es en comunión con Senta quien muere por amor por él, y así lo salva. Siegmund tiene un final infeliz, pero su vida y su muerte se enmarcan en el contexto general del *Anillo* que se corona con el triunfo del amor, triunfo para el que el hijo de Siegmund, Siegfried, tendrá un papel, si no desencadenante, sí catalizador. La maldición nunca es estéril, inicia un proceso de conocimiento, de anagnórisis que habilitan siempre una bendición postrera, esa se manifiesta siempre en una revelación. La de la unidad de amor y muerte en el *Holandés* y en *Tristán*, la de la victoria del amor sobre el poder en *El Anillo*, la del amor interclasista como unidad del pueblo en la música en *Los maestros Cantores* y la de la redención propiciada por el sacrificio y como acto de amor supremo en *Parsifal*. Si la maldición es sumamente apta para las tramas trágicas en las que lo que va a ir ocurriendo se tiene que ir haciendo predecible por la presencia de la fatalidad, habría que decir algo respecto a la utilización de este recurso en Wagner. El uso de la maldición en las tramas wagnerianas expresa y acentúa que para el *compositor-poeta* trágico es sinónimo de fatal, pero de ninguna manera equivalente a infausto.



PRESENTA

MEKANIK D/SORDER "Out of context" DigiCD



FRAGILE & HAR BELEX "Time Does not forgive" SPLIT Vinilo 12 "

