

1-1-2005

## Hacia una lectura nietzscheana del drama musical del Tristán e Isolda

Marta Johana Leiva Lenis  
*Universidad de La Salle, Bogotá*

Follow this and additional works at: [https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia\\_letras](https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras)

---

### Citación recomendada

Leiva Lenis, M. J. (2005). Hacia una lectura nietzscheana del drama musical del Tristán e Isolda. Retrieved from [https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia\\_letras/191](https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/191)

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact [ciencia@lasalle.edu.co](mailto:ciencia@lasalle.edu.co).

**HACIA UNA LECTURA NIETZSCHEANA DEL DRAMA MUSICAL DEL  
“*TRISTÁN E ISOLDA*”**

**MARTA JOHANA LEIVA LENIS**

**UNIVERSIDAD DE LA SALLE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
BOGOTÁ D.C.  
2005**

**HACIA UNA LECTURA NIETZSCHEANA DEL DRAMA MUSICAL DEL  
“TRISTÁN E ISOLDA”**

**MARTA JOHANA LEIVA LENIS**

**Trabajo de grado para optar el título profesional de Filósofa**

**Directora:**

**CAROLINA RODRÍGUEZ**

**Filósofa**

**Docente de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad de la Salle**

**UNIVERSIDAD DE LA SALLE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
BOGOTÁ. D.C.  
2005**

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

---

---

**Firma del presidente del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

**Bogotá D.C. 1 de noviembre de 2005**

*A la memoria de Alvaro Leiva, que desde algún lugar cuida de mí,  
por las incontables charlas que tanto echo de menos y.... por todo.*

***Gracias papito.***

## **AGRADECIMIENTOS**

La autora de este trabajo expresa sus agradecimientos a:

**CAROLINA RODRÍGUEZ** por su colaboración, por compartir su conocimiento, por aportar a mi crecimiento profesional y su motivación en el presente trabajo.

**UNIVERSIDAD DE LA SALLE**, por ofrecerme los conocimientos teóricos y prácticos en el transcurso de la carrera.

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**, por darme la oportunidad de realizar este trabajo y por su colaboración durante la realización de este cometido.

**DOCENTES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**, Por impartir sus propios conocimientos a mi crecimiento profesional, por ser lo guías diarios durante un período de cuatros años y por su gran espíritu humano.

**FAMILIA LEIVA**, por el apoyo incondicional que me brindaron en el transcurso de mi carrera y por la confianza que depositaron en mí.

**FRANK BENITEZ**, por su paciencia y colaboración en este trabajo.

## CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b> _____	<b>1</b>
<b>1. LA CONSTRUCCIÓN DE LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO EN EL NIETZSCHE WAGNERIANO</b> _____	<b>6</b>
<b>1.1. LA CONSTRUCCIÓN DE LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO</b> _____	<b>6</b>
<b>1.1.1. Gestación de un pensamiento estetizado</b> _____	<b>7</b>
1. Mirada de artista_____	7
2. La muerte, el camino de la liberación_____	8
3. La música_____	9
4. Intuición de lo apolíneo y lo dionisiaco_____	9
<b>1.1.2. La influencia de Schopenhauer en la estética de Nietzsche</b> _____	<b>10</b>
1. La voluntad_____	12
2. Principio de individuación_____	12
3. La relación entre el gesto y el sonido_____	13
<b>1.2. ESTÉTICA NIETZSCHEANA</b> _____	<b>15</b>
<b>1.2.1. Arte apolíneo</b> _____	<b>17</b>
<b>1.2.2. Arte dionisiaco</b> _____	<b>19</b>
<b>1.2.3. El pensamiento trágico</b> _____	<b>23</b>
1. La tragedia y la ópera_____	24
2. La música en la tragedia_____	27
3. El coro en la tragedia _____	29
4. El héroe trágico _____	30

5. La muerte de la tragedia _____	31
6. Renacimiento de la tragedia _____	34
7. La música alemana _____	35
8. Beethoven _____	36
9. Wagner _____	37
10. Tristán e Isolda _____	38
<b>2. “TRISTÁN E ISOLDA”, DE LA LITERATURA EL DRAMA MUSICAL WAGNERIANO _____</b>	<b>39</b>
<b>2.1. LA LITERATURA MEDIEVAL DEL “TRISTÁN E ISOLDA” _____</b>	<b>39</b>
<b>2.1.1. Contexto histórico y literario del “Tristán e Isolda” medieval _____</b>	<b>40</b>
1. Géneros literarios y florecimiento de la novela en el siglo XII _____	40
2. El amor cortés _____	42
<b>2.1.2. De la leyenda al texto literario _____</b>	<b>45</b>
1. Construcción de la leyenda _____	45
2. Versiones importantes del “Tristán e Isolda”, tres estilos _____	49
3. Actualidad del “Tristán e Isolda” _____	52
<b>2.2. EL DRAMA MUSICAL DEL “TRISTÁN E ISOLDA” _____</b>	<b>53</b>
<b>2.2.1. Cronología wagneriana en torno al “Tristán e Isolda” _____</b>	<b>53</b>
1. Datos cronológicos sobre el “Tristán e Isolda” _____	53
<b>2.2.2. Influencias relevantes _____</b>	<b>58</b>
1. Feuerbach _____	59
2. Novalis _____	59
3. Mathilde Wesendonk _____	60
<b>2.2.3. Schopenhauer _____</b>	<b>62</b>
1. Conocer a Schopenhauer _____	62
2. Schopenhauer en Wagner _____	64
<b>2.2.4. Aspectos formales del drama musical del “Tristán e Isolda” _____</b>	<b>66</b>
1. Elementos innovadores de la historia y el texto _____	66



2. La música del “ <i>Tristán e Isolda</i> ” como elemento novedoso	69
<b>3. ELEMENTOS APOLÍNEOS Y DIONISIÁCOS EN EL DRAMA MUSICAL “<i>TRISTÁN E ISOLDA</i>”</b>	<b>73</b>
<b>3.1. EL ROMANTICISMO</b>	<b>73</b>
<b>3.1.1. La estética del romanticismo en la música</b>	<b>76</b>
1. Herder	76
2. Hamann	77
3. Wackenroder	77
4. Schelling	78
5. Hegel	79
6. Schopenhauer	80
<b>3.2. REVOLUCIÓN MUSICAL WAGNERIANA</b>	<b>81</b>
<b>3.2.1. El drama musical</b>	<b>83</b>
<b>3.2.2. La música, fruto de la experiencia artística</b>	<b>84</b>
<b>3.3. CATEGORÍAS ESTÉTICAS NIETZSCHEANAS DEL DRAMA MUSICAL “<i>TRISTÁN E ISOLDA</i>”</b>	<b>85</b>
<b>3.3.1. Estado de la embriaguez como principio artístico del “<i>Tristán e Isolda</i>”</b>	<b>87</b>
<b>3.3.2. La unión de Apolo y Dionisio en el drama musical “<i>Tristán e Isolda</i>”</b>	<b>92</b>
<b>3.3.3. Lo trágico en el drama musical del “<i>Tristán e Isolda</i>”</b>	<b>97</b>
<b>3.3.4. Lo sublime en el drama musical del “<i>Tristán e Isolda</i>”</b>	<b>102</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>107</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>110</b>

## **LISTA DE ANEXOS**

### **ANEXO A**

**SINOPSIS ARGUMENTAL DE LA LITERATURA MEDIEVAL DEL “*TRISTÁN E ISOLDA*”**

### **ANEXO B**

**SINOPSIS ARGUMENTAL DEL DRAMA MUSICAL DEL “*TRISTÁN E ISOLDA*”**

## INTRODUCCIÓN

### LA ESTÉTICA DE LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO

La estética que propone Nietzsche es el fundamento de una nueva filosofía. Debido a ello, es posible argumentar que su visión del arte genera una ruptura con la estética manejada en la época moderna. Se aleja de Hegel, discute con el romanticismo y reevalúa a Kant. Gracias a estos elementos llega a proponer los dioses griegos, significándolos como nuevas categorías artísticas. La teoría del arte de Nietzsche se relaciona con el problema de la música, como arte universal, ya que a través de ella el hombre puede representarse y comprender el mundo de forma artística, “...*La música constituye el tono fundamental de toda la obra de Nietzsche...*”, (Santiago, 2004: 43).

Los distintos períodos estéticos nietzscheanos hablarán continuamente del papel de la música y en general del arte en la vida misma; por ejemplo, Nietzsche en su libro “*El nacimiento de la tragedia*” dirá: “*estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida*”. Por otro lado, Nietzsche en su libro “*Ecce homo*”, en el final de sus escritos, se atreve a insinuar que “*La vida sin música sería un error*”. Con estas premisas o máximas, se puede resumir el gran problema estético que afronta y predica Nietzsche: el arte como actividad única metafísica y la música el camino más perfecto al que puede dirigirse la vida; esto es aplicable por supuesto tanto a los escritos de juventud como también a sus escritos de madurez.

La estética musical de Nietzsche se presenta en dos momentos importantes: estos básicamente están marcados por dos grandes hitos de la música occidental; en el primer período, Nietzsche recibe la influencia de Wagner a favor

de la construcción del arte del futuro; en el segundo período se da el rompimiento con Wagner y aparece la influencia de Bizet, proponiendo un camino de verdad artística generada por la música mediterránea. Pero si de algo se puede estar seguro, es que la influencia de Wagner en la propuesta estética Nietzscheana es de suma importancia, ya que Nietzsche necesitó de Wagner para construir su apreciación estética; para la disertación nietzscheana acerca de la música es indudable que Wagner jugó un papel definitivo.

La obra con la que Nietzsche puede expresar su ideal filosófico de juventud, es con el drama musical del *"Tristán e Isolda"*. A partir de ella logró construir su discurso sobre el renacimiento del espíritu trágico en la música alemana, ideas observadas en su texto *"El nacimiento de la tragedia"*.

La filosofía de Nietzsche ha sido interpretada a lo largo del siglo XX bajo distintas y variadas opiniones. Sin embargo, la reflexión acerca de la problemática del arte no ha sido lo suficientemente analizada por parte de las distintas investigaciones filosóficas. La estética es uno de los temas más importantes en el pensamiento Nietzscheano, ya que el arte es tomado de una manera radical frente al sentido de la existencia.

Muchos de los estudios estéticos por parte de los investigadores Nietzscheanos como Luis Eduardo Santiago de Guervós, Elvira Burgos Díaz, Manuel Barrios Casares, Dietrich Fischer, entre otros, plantean la problemática de la nueva estética que genera Nietzsche frente a la actitud moderna y romántica. Por otro lado, la filosofía de la música, toma la problemática de la relación Nietzsche-Wagner como punto importante en la descripción filosófica musical del final del romanticismo; así lo señalan investigadores en el tema tales como Enrico Fubini, Rowell Lewis y Kurt Pahlen.

Al leer los estudios sobre la problemática de *“El nacimiento de la tragedia”* se genera por parte mía la necesidad de reconstruir la relación entre Nietzsche y Wagner, con un tema que aunque no ha sido resuelto por las investigaciones filosóficas, no ha sido lo suficientemente estructurado, en particular no se ha estudiado el drama musical del *“Tristán e Isolda”* como un arte trágico real. Mi aporte al estudio de la estética Nietzscheana se verá reflejado en la construcción histórica de esa obra dramática, en su aspecto literario y musical desde las categorías de lo apolíneo y lo dionisiaco.

En virtud de lo anterior, el objetivo general de la investigación pretendió comprender la interpretación que de lo apolíneo y lo dionisiaco hizo el joven Nietzsche a partir del drama musical del *“Tristán e Isolda”* de Wagner. Para el desarrollo de este objetivo general fue necesaria la formulación de los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar cuál es la idea que Nietzsche construye de lo dionisiaco a partir de los escritos de juventud (*“El drama musical griego”*, *“Sócrates y la tragedia”* y *“La visión dionisiaca del mundo”*).
2. Establecer la noción de lo dionisiaco a partir de *“El Nacimiento de la tragedia”*, teniendo en cuenta su tensión dialéctica con lo apolíneo.
3. Establecer puntos de convergencia y divergencia entre el drama wagneriano del *“Tristán e Isolda”* y la versión literaria original.
4. Señalar los elementos apolíneos y dionisiacos en el drama musical del *“Tristán e Isolda”*.

La monografía está constituida de tres capítulos en los que trato de ordenar una secuencia lógica y entendible del tema que me propongo.

En el primer capítulo, trabajo el problema de lo apolíneo y lo dionisiaco que se presenta en el pensamiento nietzscheano de juventud. Me permito realizar una descripción de los antecedentes más importantes que utiliza Nietzsche en la construcción de su estética. En primer lugar, examino algunos puntos de la obra titulada "*De mi vida*" (obra escrita en 1858) y de cómo allí se vislumbra un futuro pensamiento filosófico estético. Por otro lado, hablo de la influencia de la filosofía de Schopenhauer, con temas como la voluntad, el principio de individuación y el gesto y el sonido, que se encuentran en el texto "*El mundo como voluntad y representación*". Posteriormente esbozo la estética de Nietzsche sobre lo apolíneo y lo dionisiaco que aparece en "*El nacimiento de la tragedia*" y la influencia del mundo griego con la tragedia como arte total. Analizo también la muerte de la tragedia y, por último, su renacimiento en la música alemana, sobre todo en el drama musical wagneriano del "*Tristán e Isolda*".

En el segundo capítulo, la preocupación investigativa será encaminada hacia la reconstrucción de la leyenda del "*Tristán e Isolda*" en el ambiente histórico del medioevo, teniendo en cuenta sus diferentes etapas formales hasta su consolidación escrita literariamente. Como segundo punto, me ocupo de la época romántica y desde allí capturo los momentos importantes en los que es reconocida dicha leyenda gracias y por medio del drama musical del "*Tristán e Isolda*". Como segundo factor, informo al lector sobre la construcción del "*Tristán e Isolda*" por parte del músico y compositor Richard Wagner, las influencias y antecedentes que éste recibe para construir el drama musical.

En el tercer y último capítulo el interés se fundamenta en conciliar y unificar la filosofía nietzscheana y la música wagneriana. Explico el drama musical del *“Tristán e Isolda”* en tanto fuente importante de inspiración en el esquema estético de Nietzsche y cómo ella se puede considerar como el renacimiento de la tragedia en la unificación de los dos espíritus estéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco. En primer lugar hablo de la estética musical en el romanticismo hasta llegar a Nietzsche y Wagner. Como segundo punto, tomo en cuenta la importancia de la revolución musical wagneriana, en temas como el drama musical y su experiencia estética. El trabajo finaliza con la reconstrucción de las categorías estéticas nietzscheanas en el drama musical del *“Tristán e Isolda”*, tales como la embriaguez, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo trágico y lo sublime.

## 1. LA CONSTRUCCIÓN DE LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO EN EL NIETZSCHE WAGNERIANO”

**“...Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dionisio, como doble fuente de su arte...”. (Nietzsche, 2002-C: 244)**

El objetivo central del primer capítulo, busca descifrar la construcción de la estética del primer período nietzscheano. En primer lugar, realizo una búsqueda en su primer texto titulado “*De mi vida*”, con el fin de encontrar las primeras manifestaciones de su pensamiento. En segundo lugar la investigación se dirige hacia la construcción de lo apolíneo y lo dionisiaco en “*El nacimiento de la tragedia*”; como también la importancia de la tragedia griega como verdadero arte, su inicio y decadencia; por último el renacimiento de la tragedia y su espíritu en la música alemana.

### 1.1. LA CONSTRUCCIÓN DE LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO

Lo que a continuación se describe es un análisis sobre la pre-concepción de lo que inspirará a Nietzsche en la construcción final de lo dionisiaco y su tensión dialéctica con lo apolíneo en “*El nacimiento de la tragedia*”.

“*El drama musical griego*” es de suma importancia porque en él se expresa la génesis del pensamiento trágico griego, su momento de colapso y su decadencia en el advenimiento del racionalismo socrático. En conexión con esto, el nacimiento del socratismo estético lo vemos fundamentado en la conferencia “*Sócrates y la tragedia*”. Nietzsche explica el asesinato de la tragedia con la aparición de una nueva forma de vida en el que el conocimiento y la razón son los puntos de partida. Por último, el estudio titulado “*La visión dionisiaca del mundo*”, argumenta, a mi parecer, la tesis central del “*El nacimiento de la tragedia*”, ya que



define los dos instintos artísticos, lo apolíneo y lo dionisiaco y la unificación de los mismos. Su resultado es la tragedia ática, que nace directamente del instinto dionisiaco reflejado en la música

### **1.1.1. Gestación de un pensamiento estetizado**

En sus escritos de infancia y adolescencia, F. Nietzsche expresó tempranamente su concepción de la existencia. En el texto titulado "*De mi vida*", se halla la mirada de artista frente a su vida y contexto y una preconstrucción intuitiva de lo apolíneo y lo dionisiaco. En dicha obra, escrita entre agosto y septiembre de 1858, se puede evidenciar cómo aparecen desde temprana edad cuestionamientos si no filosóficos, sí muy premonitorios acerca de temas concernientes a la vida cotidiana; temas que más tarde serán analizados y tomados como ejemplos para la construcción ideológica de su pensamiento, no solo de lo apolíneo y lo dionisiaco, sino de toda su obra filosófica. Tópicos tales como el dolor y la experiencia de la muerte que luego confluyeron en su concepción sobre la música y su conexión con el sentimiento trágico de la vida.

## **1. Mirada de artista**

Al hacer una lectura de la citada obra, se puede observar cómo es descifrada desde temprana edad una *mirada de artista*<sup>1</sup> que contempla el mundo circundante. Este punto es de suma importancia, ya que la filosofía Nietzscheana y sobre todo el texto de "*El nacimiento de la tragedia*", parte de la estética como opción fundamentadora y fin primordial de la existencia; Nietzsche siendo muy joven hace notar su verdadera inclinación hacia el arte. Si miramos su pensamiento a través de este puente, entenderemos la necesidad de que el autor quiera promover un

---

<sup>1</sup> Con mirada de artista, pretendo decir que Nietzsche, ve de manera poética el mundo, es decir, los fenómenos de la realidad desde una perspectiva eminentemente sensible.

culto o endiosamiento de la estética (especialmente de la música) como fin primario de la vida de la “voluntad”. Así como el mismo dirá, “...*Sin embargo, aún poseo claro y vivo en mi alma, y eso es cuanto desearía, uniendo luces y sombras, plasmar en un cuadro...*” (Nietzsche, 1997: 37).

## **2. La muerte, el camino de la liberación**

Siendo tan solo un niño Nietzsche se ve enfrentado a la experiencia de la enfermedad y la muerte. Es preparado y educado por la vida para asumir el dolor, tanto físico como emocional; ve cómo poco a poco su padre se desfiguraba, se desdibujaba: la imagen de aquel predicador cristiano que una comunidad admiraba, se descolorizaba entre las insoportables horas de dolor producidas por un reblandecimiento cerebral. Luego de la muerte de su progenitor, Nietzsche se ve enfrentado nuevamente a otro episodio traumático donde de nuevo sus afectos se veían involucrados: un sueño premonitorio en el que su hermano menor moría, sueño que se cumpliría meses más tarde. Sobre esto dice: “...*pero cuando apenas comienzan a cicatrizar las heridas, de nuevo fueron dolorosamente desgarradas...*”. (Nietzsche, 1997: 45) El enfrentamiento de la enfermedad, el dolor y la muerte a tan corta edad, lo cuestionó sobre la existencia y su finalidad. Nietzsche muy pronto esquematizó una significación de la muerte y la concibió como una “*liberación*”, que permite la expiación del sufrimiento a través de ella: “...*entonces llegó el día de su liberación...*” (Nietzsche, 1997: 43)

El dolor emocional y físico al que se enfrenta, (pues a temprana edad comienzan sus dolores de cabeza) lo transforma. Nietzsche está consciente de que los acontecimientos que ha vivido y soportado son fuentes fundamentales de experiencia; de ellos aprende, más aún en ellos se inspira. El dolor es el camino hacia la verdadera liberación:

*“...Es una característica notable del corazón humano, que sí hemos vivido una pérdida muy grande no nos esforcemos por olvidarla, sino que la mantengamos viva constantemente en nuestro interior, recordándola tan a menudo como podamos... Parece como si en esa insistencia en la repetición del relato de lo ocurrido se encontrase el debido consuelo para nuestro dolor...”* (Nietzsche, 1997: 69)

### **3. La música**

Aunque Nietzsche en su primer escrito está absorbido por la religiosidad de su educación y familia, convierte la música en un canal de expresión de su cristianismo inicial. Nuestro personaje considera a temprana edad que la música tiene un propósito religioso (concepción que luego desechará). Pero más allá del ideal religioso que pueda encontrar Nietzsche en la música, se halla el efecto sublimador y elevador que lo llevará a un estado que el mismo bautizará como “embriagador”. El término de “*embriaguez*” lo podemos hallar desde ya en su primer escrito y demarcará de manera trascendental el estado estético dionisiaco en su pensamiento, “*...El día de la ascensión fui a la iglesia parroquial y escuché el coro sublime de El Mesías: ¡el Aleluya! Me sentí embriagado por completo...*” (Nietzsche, 1997: 64)

### **4. Intuición de lo apolíneo y lo dionisiaco**

Nietzsche, en el texto citado, no se remite a la significación de términos como lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”, sino que más bien realiza una aproximación intuitiva a ellos. En cuanto a lo “apolíneo”, este concepto corresponde a la dimensión onírica que se manifiesta dentro de una pieza musical y en la que el joven Nietzsche compara con una ensoñación que lo remite a una apariencia:

*“...Asistí también a la audición del delicado e ingenioso Sueño de una noche de verano de Mendelssohn. ¡Esa maravillosa obertura! Me parece como si una*

*etérea procesión de elfos danzasen en la noche, plateada por el resplandor de la luna...” (Nietzsche, 1997: 65).*

Aquí se ve cómo la música, que se definió como un efecto embriagador, genera un cierto tipo de apariencia, como un efecto onírico que huye de la verdad y se cimienta en la transformación de ella con la belleza.

En cuanto a la anticipación de la concepción estética de lo “dionisiaco”, tenemos como principales características, el dolor, el sufrimiento, la soledad y la muerte, aspectos que ha experimentado el joven Nietzsche. Lo dionisiaco en primera instancia se debe entender como un arrebatamiento, una excitación manifestada por algún acontecimiento perturbador.

### **1.1.2. La influencia de Schopenhauer en la estética de Nietzsche**

La influencia más directa de la filosofía alemana en el pensamiento de Nietzsche es el sistema filosófico de Schopenhauer. Lo que Nietzsche heredó de Schopenhauer se sintetiza en tres puntos muy importantes: primero, la trágica visión de la vida; segundo, un ateísmo declarado; por último, la teoría darwinista sobre la evolución de las especies; (Magge, 1991: 288-289). Nietzsche consideró a Schopenhauer un gran pensador; según él su gran hallazgo fue haber comprado al azar el libro “*El mundo como voluntad y representación*”, porque en él encontró no solo un reflejo de su personalidad sino también muchas similitudes frente a la opinión sobre la vida:

*“...los dos tenían muchas características en común, ambos eran grandes psicólogos, amantes apasionados de la música, estilistas supremos del lenguaje, ambos despreciaban a la generalidad de la humanidad y el mundo que les había tocado vivir, veneraban las antigüedades, eran ateos, odiaban a las mujeres,*

*amaban los animales, eran racistas, antisocialistas, despreciaban a Alemania, y los alemanes...*", (Magge, 1991: 290)

Nietzsche en Schopenhauer no solo encontró un maestro, sino que halló al que juzgó como el único hombre sensato de la civilización alemana. Consideró a Schopenhauer su gran liberador, porque le enseñó a ser filósofo y a lograr la independencia intelectual, la independencia del verdadero filósofo.

Schopenhauer también fue un punto de convergencia en la relación Nietzsche-Wagner, ya que ambos se sentían atraídos hacia su pensamiento. De hecho Nietzsche confesó a Wagner: "... y sólo conozco a otro hombre, cuyo intelecto es igual al suyo, Arthur Schopenhauer"... (Nietzsche, 1998: 8-9)

Nietzsche parte de la premisa schopenhaueriana: en donde la existencia no contiene dentro de sí un fin optimista porque ella está ligada al sufrimiento; ¿Pero cómo puede el hombre soportar esta dura realidad? Según Nietzsche, la soporta por "un consuelo metafísico" que él mismo produce, creando el arte; todo lo inventado por el hombre no es más que un recurso metafísico para lograr que la existencia se vuelva en todos los casos vivible, "es un idealismo del pesimismo". La ciencia, el mundo de las ideas, el mito, el arte, no es más que la creación de un hombre que está arrojado en la vida. La concepción Nietzscheana de la existencia retoma a Schopenhauer en su afirmación del carácter terrorífico de la vida; el aporte de Nietzsche a esta idea, es que para él existe una posibilidad de aceptar y transfigurar ese carácter a través del arte.

Nietzsche retoma de Schopenhauer tres puntos importantes en su texto "*El nacimiento de la tragedia*", la voluntad, el principio de individuación y el gesto y el sonido. Veamos.

## 1. La voluntad

*“...La misma existencia y sus formas, tanto en el conjunto como en cada una de sus partes, provienen de la voluntad únicamente. Esta es libre y omnipotente...”* (Schopenhauer, 1927: 89). Para Nietzsche la voluntad es la realidad esencial de la vida; es la multiplicidad del fenómeno en su totalidad. Es un término abstracto que no se presenta frente al pensamiento de forma clara. La voluntad nace de la naturaleza y por ello no es posible su determinación cognoscitiva; de la voluntad proviene toda la existencia, en donde cada ser es responsable de su esencia propia como la de los demás; entonces, de los actos del mundo solo es responsable el mismo mundo; por eso la justicia del hombre no es otra que la del sufrimiento. Para Nietzsche la voluntad, no es una facultad individual o colectiva sino *“El centro y núcleo del mundo”* (Nietzsche, 2002: 276). Como fenómeno la voluntad es una, pero se multiplica en las diferentes formas fenoménicas; *“...Apolo se abre hacia Dionisio y contribuye a la penetración del mundo de la voluntad...”* (Burgos, 1993: 58)

En la estructura del pensamiento Nietzscheano la música es la única que posibilita que el hombre capte la voluntad de la cosa en sí, sin recurrir al reino de la apariencia, del concepto, de la palabra o de lo fáctico; además la música por ser un arte no-figurativo, produce un reflejo de esa voluntad.

## 2. Principio de individuación

*“...La vista del individuo está enturbiada... no ve la cosa en sí, sino un fenómeno en el tiempo y en el espacio, en el principio de individuación y en las otras formas de principio de razón...”* (Schopenhauer, 1927: 222). Cuando el hombre a través del conocimiento llega a la objetivación de la esencia del individuo, se preocupa solo por él mismo y olvida los otros fenómenos que integran la cosa en sí; de allí

nace el principio de individuación. El sujeto, al no ver la unidad de las cosas, se aísla en un único pensamiento, se ensimisma y olvida la armonía de la esencia de las cosas que permanece en la colectividad; busca extasiarse en el disfrute propio de su vida y se extravía de la realidad, cayendo en el principio de individuación:

*“...Pues así como el marino, cuando el mar irritado ruge furiosamente levantando monstruosas olas que cubren el horizonte, permanece sentado en su barco tranquilo y confiado en su débil embarcación, así el hombre en un mundo lleno de dolores, permanece aislado y sereno por que pone su confianza en el principio de individuación...”*, (Schopenhauer, 1927: 223)

Es decir, cuando el individuo ve las cosas como fenómeno, la realidad es exclusivamente él; si el individuo viera la bastedad de la cosa en sí, debería observar y entender como propio el resto de los dolores del mundo.

En Nietzsche, el despedazamiento de Dionisio, que no es más que la cosa en sí, la unidad, genera la fragmentación del individuo. De ese despedazamiento resultará el mundo subjetivo del principio de individuación. La armonía del mundo se ha perdido en la multiplicidad del individuo. Apolo es el representante de esa diferencia, de esa separación, una situación opuesta a la realidad del mundo: *“...Lo que Nietzsche toma en préstamo de Schopenhauer, como quedó dicho, pues el mundo que penetra la música es el originario, el primordial, y el mundo ofrecido por las otras artes es el secundario...”*, (Burgos, 1993: 55)

### **3. La relación entre el gesto y el sonido**

Schopenhauer enseña a Nietzsche que el significado de la comunicación es un efecto instintivo; como en el caso del lenguaje de los gestos y los sonidos. Los gestos son visibles ya que son producidos por movimientos físicos y son entendidos de forma instintiva. Lo que nace y se puede expresar a partir de ellos

son solo emblemas. De esta representación de los gestos, surge la pintura y la escultura: *“...es decir, remedan el símbolo y han alcanzado sus efectos cuando nosotros comprendemos el símbolo...”*, (Burgos, 1993: 55). Con los gestos nos sumergimos en el sentimiento simbolizado y no solo en su apariencia: en el símbolo entendemos lo real gracias a la mediación de la apariencia.

Por el contrario, el lenguaje de los sonidos expresa el placer o el displacer, sin ninguna mediación simbólica específica. Este proceso cumple la satisfacción de la voluntad por que expresa su esencia; de los sonidos surge la armonía y así aparece el poder de la música expresando la voluntad sin ninguna mediación aparental ni simbólica. Con el gesto el hombre permanece dentro de los límites de su género; pero a diferencia del lenguaje de los sonidos, el hombre puede expresar la totalidad de la naturaleza y de paso la voluntad, *“...mediante el sonido, sin embargo, expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza: lo que aquí se hace directamente inteligible no es solo el genio de la especie, como en el gesto, sino el genio de la existencia en sí, la voluntad...”*, (Nietzsche, 2002-C: 269).

El sonido se convierte en música en el momento en que se da el grito estridente dionisiaco: *“...hay un sonido paralelo a cada gesto: pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que solo lo logra la embriaguez del sentimiento...”*, (Nietzsche, 2002-C: 271). Y es por ello que en el pensamiento Nietzscheano la música logra expresar de una forma más acertada la realidad de las cosas en su totalidad, ya que en la música el sentimiento se intensifica y se expresa directamente.

A la unión de los gestos y los sonidos se le conoce como la aparición del lenguaje. En cada palabra la esencia de las cosas es simbolizada y con el grito se le atribuye el sonido. La apariencia es simbolizada por el gesto que se produce en la boca; por ello un símbolo es considerado como un concepto: *“...resulta*



*necesaria una elección de las palabras, una nueva colocación de las misma, comienza la poesía...*”, (Nietzsche, 2002-C: 270). La poesía expresa los sentimientos por medio de símbolos; si la poesía es cantada, aun se logra expresar más el sentimiento, ya que actúa sobre nosotros por medio de gestos y sonidos. La música nace a partir del encadenamiento de sonidos armónicos y expresa los sentimientos en su realidad abstracta y metafísica porque no ha sido mediada por ningún símbolo; entonces la música para Nietzsche es la expresión más pura de todas las artes: “...*Repartida entre ambos mundos, también la poesía alcanza una esfera nueva: a la vez sensibilidad de la imagen, como en la epopeya, y embriaguez sentimental del sonido, como en la lírica...*”, (Nietzsche, 2002-C: 272).

Nietzsche anhela que el hombre acepte su realidad dolorosa y se encuentre con la multiplicidad del fenómeno, para poder volver a la unidad verdadera. En la creación artística, por medio de la música se reflejará la unidad. El arte plástico se mostrará simplemente como la apariencia apolínea; cuando un arte logre unificar los dos estados naturales, -apolíneo y dionisiaco-, se dará fin a la individuación y florecerá la armonía de la unidad.

## **1.2. ESTÉTICA NIETZSCHEANA**

Para Nietzsche el pueblo griego es el gran punto de partida de la estética. Ellos sustentan la vida por medio de la antítesis, de la contradicción, del sueño y la embriaguez. La cultura griega refleja dentro del pensamiento nietzscheano el mejor de los pueblos que ha representado la voluntad de la realidad; sus dioses fueron la respuesta a la verdad que es el sufrimiento de la vida, encarnando tanto las virtudes como también los vicios.

El pueblo helénico entendió la verdad, expresada como sabiduría del sufrimiento: “...lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar morir pronto...”, (Nietzsche, 2002-C: 252). Los dioses fueron creados para que por medio de ellos la vida fuera soportable; por esto es entendida la duplicidad que permanece en ellos y en su comportamiento. Los griegos a través de la verdad de las cosas -el sufrimiento-, crearon unos personajes oníricos, en los que se manifiesta la bella apariencia, pero en los que su esencia más profunda habían sido concebidos por el instinto dionisiaco: “...La embriaguez del sufrimiento y el bello sueño tienen sus distintos mundos de dioses...”, (Nietzsche, 2002-C: 254). A partir de los dos estados naturales, el pueblo griego se inventó, se creó a sí mismo.

Como ya he dicho, para Nietzsche la existencia es un sin sentido total; gracias a la herencia filosófica de Schopenhauer, considera que la vida no es más que un trágico conflicto irresoluble pero, el hombre se puede redimir. ¿Cómo? Aceptando la raíz pesimista de la vida al transfigurarla y transformarla; esto es el denominado “consuelo metafísico”.<sup>2</sup> ¿Cómo el hombre puede redimir la existencia? Con la creación, con el arte. “...el artista debe redimir al hombre...”, (Fubini, 1970: 319). Dentro de esa gran condición creativa, el punto más redentor es la creación artística y sobre todo la música.

Lo apolíneo y lo dionisiaco son estados que brotan naturalmente del fenómeno de la vida, de la naturaleza, “...Sí el arte apolíneo es el juego con el sueño, el arte dionisiaco es el juego con la embriaguez y con el éxtasis..”, (Fernández, 1998:

---

<sup>2</sup> El consuelo metafísico, significa la unión del estado apolíneo y el estado dionisiaco. Para Nietzsche esta manifestación del consuelo metafísico se logrará de lleno y en forma excelente con la tragedia griega, que como se verá es la manifestación suprema del arte y la mejor manifestación artística que ha realizado el hombre.

Según el texto “Dionisio en la filosofía del joven Nietzsche” de Elvira Burgos Díaz, Pág. 91-93, Universidad de Zaragoza; el consuelo metafísico “transforma las pretensiones de eternidad, por medio de las fuerzas creativas, los individuos abandonan el principio de individuación, se desvanecen de sí mismos y se conectan en la unión, en la armonía, en la tragedia; en ella se logra la unificación de los individuos, individuos que aceptan el dolor como verdad, triunfa la belleza de la desarmonía, de la cosa en sí.

564). En ellos no existe una mediación directa del hombre, sino que se manifiestan espontáneamente; para expresar esta idea Nietzsche toma como punto de partida dos divinidades del mundo griego para desarrollar su pensamiento, el dios Apolo y su opositor el dios Dionisio.

### **1.2.1. Arte apolíneo**

Nietzsche habla sobre Apolo así: *“...su ojo tiene que ser solar, en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia...”*, (Nietzsche, 2002: 44), porque en el sueño la realidad suavemente se consuela en la apariencia de la belleza, en la apariencia de Apolo.

Apolo, dios de la belleza, simbolizado en el pensamiento de Nietzsche con el instinto natural del sueño es el emblema de la apariencia; gracias a esto fue denominado el dios de todas las fuerzas figurativas; en su imperio se disfruta de la mentira, del engaño. El artista apolíneo puede crear falsetes de la realidad y someterse a ellos en el ahondar de su eterna belleza.

Dos formas existen para que el hombre consiga la redención. La primera, la fundamentación apolínea; su instinto el sueño; es decir el hombre ve el dolor y le cubre con un velo, con la apariencia, ¿Qué sucede con el sueño? El sueño es la primera forma de la apariencia, en él se cubre la verdad con el engaño. El engaño es la belleza, o el mismo optimismo; cuando alguien sueña, quiere seguir soñando, no quiere despertarse, cubre la realidad; en la creación artística el regocijo de la existencia lo vemos reflejado en la bella apariencia del arte plástico, la escultura, el arte apolíneo por excelencia: *“...¿que da el sueño? Comprensión inmediata de la figura, se trata de una extraordinaria intensificación de los poderes*

*del ojo sin la cual lo apolíneo sería mera capa...*”, (Vásquez, 1999: 13). Esta creación artística se queda en la superficie, en la luz. No baja a las profundidades turbias y oscuras del estado dionisiaco. No afronta la realidad, se da la consecución falsa del arte apolíneo; un arte que desde sus entrañas se ha basado en el engaño.

Apolo es anhelo de la serenidad y la medida. El sueño es la forma primera de disfrazar la verdad de la existencia, en él la apariencia logra un mayor deleite gracias al anhelo de crear realidades fantásticas pero cubiertas por un velo *“...tendremos que considerar ahora el sueño como la apariencia de la apariencia y, por consiguiente como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia...”*, (Nietzsche, 2002: 59). El creador de este arte, es un hombre ingenuo por que disfraza la verdad que se vale del sueño para lograr la transformación: *“...ese quedar la apariencia despotenciada a apariencia es el proceso primordial del artista ingenuo...”*, (Nietzsche, 2002: 59). Lo apolíneo implica un proceso basado en la pura apariencia, sin tener un contacto directo con la realidad; empieza a recrear una cadena interminable, conocida como el principio de individuación es decir, la voluntad es la cosa en sí (la esencia del mundo). El individuo es tan solo un fenómeno. La apariencia crea el principio de individuación; el sueño es pues una mala interpretación de la realidad ya que lo verdadero es para Nietzsche al igual que para Schopenhauer, lo *“eternamente sufriente”*. Por ello, necesita de la apariencia para redimirse en ella:

*“...Cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en sentido helénico. Apolo en cuanto divinidad ética, exige medida de los suyos, y para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo y de no demasiado marcha paralela a la necesidad estética de la belleza...”*, (Nietzsche, 2002: 60).

El arte apolíneo dentro de la cultura griega fue representado por la epopeya de Homero. Nietzsche lo consideró como un artista ingenuo por ser un soñador, al

disimular la realidad de la existencia, pues, lo ingenuo es quedar atrapado en la belleza de la apariencia. La finalidad de este arte figurativo se hacia saber y experimentar desde su inicio; un arte que se entendía bajo un principio de conocimiento racional tanto para el autor como para el contemplador: “...*El poeta épico ve idéntica la figura viviente y quiere presentarla también a otros para que la contemplen...*”, (Nietzsche, 2002-C: 256). Aquí la apariencia quedó significada en los abismos de la belleza; encubrió la verdad y se fundamentó desde el engaño. Dicho arte se establecía en el principio ético de la medida, que posibilitaba el enmascaramiento de la verdad: “...*tenía su meta sublime en la exigencia ética de la medida, exigencia que corre paralela a la exigencia estética de la belleza...*”, (Nietzsche, 2002-C:257).

### **1.2.2. Arte dionisiaco**

*“...Dionisio como un signo más de interrogación: aquí hablaba –así se dijo la gente con suspicacia- una especie de alma mística y casi medánica, que con esfuerzo y manera arbitraria casi indecisa sobre si lo que quería era comunicarse u ocultarse, parecía balbucear en un idioma extraño. Esa alma nueva habría debido cantar -¡y no hablar!...”, (Nietzsche, 2002: 29).*

El otro sostén de la existencia es la fundamentación dionisiaca de la vida a través de Dionisio, dios griego del placer, su instinto natural la embriaguez. Aquí el dolor es asumido y el hombre queda atado; necesita embriagarse para poder olvidar; pero dentro de su estado narcótico pasa algo, ¡él mismo se observa con lucidez y decide transformar el dolor en placer!. Una embriaguez que se observa, que se crea, goza con la angustia y triunfa: “...*la embriaguez, es un ver, esa unidad, esa potencia metafísica misma, el ser entendido estéticamente...*”, (Vásquez, 1999:16).

La fiesta dionisiaca se incorporó al cotidiano vivir de los griegos y su lema era *placer, dolor, conocimiento*. Solo a través de Dionisio y su fiesta se llega a intuir

la verdad. El individuo en esta manifestación dionisiaca se olvida de sí; quedó roto el principio de individuación, que con lo apolíneo había dominado el mundo helénico:

*“...Apolo, presidiendo serenamente a las musas en el Parnaso, simboliza todo lo que en la vida y el arte griegos es ordenado, moderado, proporcionado, racional comprensible y claro en su estructura formal. Dionisios, dios del vino y señor de las orgías y el teatro, simboliza todo lo maníaco, extático, desorganizado, irracional, instintivo, emocional; es decir, todo lo que tiende a sumergir a la personalidad individual en un todo mayor...”*, (Lewis, 1985: 46).

Cuando el espíritu apolíneo se había apoderado de la manifestación artística en Grecia, llega Dionisio, transformando las necesidades reales de los hombres. Los invita a reconciliarse como género y a disfrutar de la verdadera realidad de las cosas. Para el mundo Griego la irrupción de este nuevo espíritu produjo la posibilidad de crear un arte completo como la tragedia ática, en donde los dos estados el sueño y la embriaguez la producen. El pueblo griego que había admirado la belleza apolínea quedó estupefacto al gozar de la embriaguez dionisiaca de las cosas. Su goce estético no estuvo manifestado por la falsa apariencia, sino que se fundamentaba desde los principios más reales de la vida. Entendió el dolor y aprendió a gozar y renovarse en él: *“...por esto, en aquellos estados prorrumpe por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad, un “sollozo de la criatura” por las cosas perdidas: en el placer supremo resuena el grito de espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible...”*, (Nietzsche, 2002-C: 249).

El hombre necesitó contemplarse y observarse a sí mismo. Descubrió que la existencia es un acontecer doloroso y ya no pudo soportar el engaño del velo de la apariencia. Al llegar a Grecia la fiesta dionisiaca, la desmesura se volvió cada vez más seductora: *“...como en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito*

*estridente...*”, (Nietzsche, 2002: 61). Afloró el deseo por alabar a Dionisio y el heleno se olvidó los cánones del arte apolíneo.

Cuando el arte es verdadero, ya no parte de algo irreal como lo hace el arte apolíneo por medio del sueño. La creación dionisiaca parte de la verdad, el dolor, este queda expresado con simbología apolínea y es en este momento donde se logra la unidad; ya no se dan por separado los estados naturales, sino que se han equilibrado, es la fiesta de la unión, la consecución del arte dionisiaco.

A diferencia del escultor –quien es el artista apolíneo por excelencia- el músico dionisiaco expresó la realidad del dolor y se perdió en la ebriedad del mismo: “...*el músico dionisiaco sin ninguna imagen es total y únicamente dolor primordial y eco primordial del dolor...*”, (Vásquez, 1999: 66). La música manifiesta la voluntad, la realidad, la cosa en sí: es el arte dionisiaco y la armonía del uno primordial.

El yo, que en su individualidad expresaba la verdad de sus pasiones, se unía a su comunidad en medio de la fiesta dionisiaca. Dentro del instinto natural dionisiaco reside la melodía: “...*La melodía es, pues, lo primero y universal... ella es también en la estimación ingenuo del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás...*”, (Nietzsche, 2002: 71). Ella es el principio que da luz a todas las cosas, de ella nace la música, de la música que es el reflejo en sí, nace la poesía. La música arrastra a los hombres a un frenesí narcótico.

El arte dionisiaco es sentido de forma intuitiva y el placer es experimentado directamente y no a consecuencia de un velo sobrepuesto por una apariencia. El artista dionisiaco para poder crear una obra debe primero conocer la verdad eterna, la cosa en sí; luego debe producir una trascripción de esa cosa en sí y por último crear un símbolo por medio de una imagen onírica:

*“...Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese uno primordial en forma de música... después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño...”*, (Nietzsche, 2002: 65).

El espanto de la verdad se transforma en goce: *“...El hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas...”*, (Nietzsche, 2002: 51). A diferencia del arte apolíneo, el arte dionisiaco parte de la verdad de lo uno primordial y lo expresa a través de una imagen onírica. Aquí el círculo de la apariencia no queda encerrado en la belleza; sino que, por el contrario, explota en el frenesí de los dos mundos artísticos.

El instinto dionisiaco se encarnó en la lírica griega; era pues esta la oposición más directa del arte apolíneo de la epopeya. En ella se cimentó el instinto dionisiaco, representado por la música y su transfiguración en la belleza del arte plástico. El principio ético del arte dionisiaco es la desmesura; como la verdad se había presentado ante el arte griego, el estado apolíneo se manifestaba de forma más directa en la armonía que en el desorden; el elemento apolíneo que había llevado como emblema a la belleza de las formas se le unió el efecto musical dionisiaco, siendo la música la fundamentación y el espejo directo del arte verdadero: *“...aquí eso se despojó de todas las barreras: el ritmo, que antes se movía únicamente en un zigzag sencillísimo, desató ahora sus miembros y se convirtió en un baile de bacantes...”*, (Nietzsche, 2002-C: 259). Y fue así que en la unión de los dos estados naturales, lo apolíneo y lo dionisiaco, se fomentó el nacimiento del arte y el pensamiento trágico griego.



### 1.2.3. El pensamiento trágico

Para Nietzsche existe un arte que está por encima de los otros ya que expresa el anhelo de lo uno primordial y es un reflejo de la voluntad: la música. Ella refleja lo físico y lo metafísico, es el lenguaje universal. La música es el corazón de las cosas: *“...por que ella es la única arte que nos conduce a la captación de la voluntad, de la cosa en sí, sin recurrir para nada al reino de la apariencia, sin mediación de la imagen, del concepto, o de la palabra...”*, (Burgos, 1993: 55). La tragedia, el arte de la unión dialéctica, refleja el espíritu real de la música; en ella nace el mito, en ella se regocija la existencia. Los comienzos históricos de la tragedia han nacido del coro, de la música; esta evoluciona hasta llegar a ser el punto más alto de la emoción y/o catarsis helena; el público gozaba con el horror de los sucesos de la tragedia, porque en ella podía encontrar un alivio para los propios. El héroe trágico, es un personaje de la tragedia que está basado en una máscara, como principio apolíneo. Pero en el fondo de su esencia el héroe ha nacido de un producto dionisiaco: ha nacido el mito trágico. Este no es más que un grandioso remedio contra la realidad cotidiana; cura que en su esencia a captado la verdad dionisiaca de la vida y se ha expresado de forma simbólica apolínea.

Después de un tiempo la tragedia quiere volver a renacer en el espíritu de la música alemana. Se pretende expresar de nuevo las cenizas de aquel fuego de la tragedia ática. Para Nietzsche (por lo menos el primer período), Bach, Beethoven y Wagner han comenzado a expresar las delicias del arte de la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco: *“... No obstante, el espíritu dionisiaco florecería de nuevo; de esta manera, Nietzsche entrevé “su gallarda ascensión luminosa” en el seno de la música alemana...”*, (Fubini, 1970: 318)

En los griegos, el mundo de la realidad dionisiaca y el mundo de la realidad cotidiana se encontraban en constante tensión. Cuando volvían de su estado dionisiaco –las fiestas dionisiacas- sentían náusea al ver la realidad de la vida; y por ello los griegos crearon la huida de esa vida que lo atormentaba. Establecieron una fuerza curativa por medio del arte, en el que su esencia eran los dos estados naturales, lo apolíneo y lo dionisiaco: “...*el medio de que se sirve es la obra de arte trágica y la idea trágica...*”, (Nietzsche, 2002-C:268). El propósito de esta no era otro que el de sanar la náusea producida por la realidad de la vida cotidiana; en ella lo espantoso y lo absurdo se transformaba en lo sublime y lo ridículo. Aunque estas manifestaciones también son mentiras por lo menos son más sensatas que la creación sustentada en la pura belleza:

*“Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte esta ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco...”*, (Nietzsche, 2002: 40).

¿Por qué Nietzsche escoge a los dioses griegos?; porque dentro de su cosmovisión ellos no residen en un mundo ético de lo bueno y lo malo, como el elaborado por la tradición judeo-cristiana: “... *Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan solo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo que si es bueno que si es malo...*”, (Nietzsche, 2002: 53-54).

## **1. La tragedia y la ópera**

La tragedia y la ópera son comparadas por Nietzsche en “*El drama musical griego*”. La ópera en el mundo moderno se había considerado como el resurgir del drama antiguo, cosa que a Nietzsche le incomoda profundamente. Al analizar la concepción de la tragedia griega y la ópera, ve cómo estas se cimientan desde

diferentes bases culturales y artísticas. La tragedia se origina en un mundo con una visión pesimista de la vida, donde el goce del arte se estipula desde el disfrute inconsciente del instinto. Por el contrario, la ópera está asentada en una concepción optimista, en donde la razón es el punto máximo para la construcción de cualquier tipo de acción.

La tragedia ática es el punto más relevante dentro de la historia del arte para Nietzsche. Ella es la unificación del arte apolíneo, (el sueño) y el arte dionisiaco, (la embriaguez). Lo que en la época de Nietzsche era conocido como el resurgir de la tragedia antigua es la ópera, que para él ésta no deja de ser una *“imitación simiesca”* del drama musical antiguo.

Nietzsche encuentra en Esquilo y Sófocles, los artistas que unificaban los dos estados, por medio de sus creaciones, y dice así: *“...Mientras que Esquilo encuentra lo sublime en la sublimidad de la administración de la justicia por los olímpicos, Sófocles lo ve –de modo sorprendente- en la sublimidad de la impenetrabilidad de esa misma administración de la justicia...”*, (Nietzsche, 2002-C: 263). Estos dos artistas se expresan por medio de símbolos y no ya de apariencias, el terror sublime se unifica con el símbolo apolíneo y dirá Nietzsche *“...¡Huida de la verdad, para poder adorarla desde la lejanía, envuelto en nubes!...”*, (Nietzsche, 2002-C: 263). Así, el arte de la apariencia quedó roto y permaneció sustituido por el símbolo. Para poder vencer esta apariencia y transformarla en símbolo, la música debe retornar a la esencia dionisiaca.

La tragedia es un arte inconsciente que brota del instinto natural. A diferencia, la ópera es una manifestación artística elaborada desde la razón y por ello está desprovista de toda intención instintiva. Es una creación producida artificialmente, porque: *“...con tales efectos quedan cortadas o, al menos gravemente mutiladas las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida de un pueblo...”*, (Nietzsche,

2002-A: 206). Y es que para entender a Nietzsche se debe saber que para él la manifestación artística heredada por el mito y por la inconciencia es la verdadera fuente de la estética. La razón, la sabiduría y la erudición, no son más que estorbos que impiden el desarrollo de la voluntad de poder y del instinto vital.

La ópera es tan solo el resultado de una música tradicional atrofiada, en la que se buscó explicar y fundamentar todo. La música desde la alta Edad Media fue aprendida en fundamentos aparentes y no en cimientos que pregonen placer. Este es el error más grande que se puede cometer según la mirada Nietzscheana. La música moderna se hizo para leer, ya no se escucha; es música-literatura y con un tanto de filosofía; música para entender, hecha para los ojos y no para gozar. Así, la música compuesta por el instinto para los oídos falleció.

En el drama antiguo la música recreaba la idea de la totalidad. Su efecto era muy importante para la expresión de los sentimientos, ya que ella reflejaba las emociones de forma concreta. Por su parte en la ópera la palabra y no el sentimiento fue más que importante. Los sentimientos ella los expresa por medio de rodeos y no en su esencia.

En el drama griego se establecía desde la música, como el arte central. La ópera relega a la música el hecho del mero acompañamiento y no como debe ser, de cimiento. Lo que resulta inaudito para Nietzsche, es que en la ópera la poesía crea la música, cuando el proceso real debe ser a la inversa, ya que la música es el arte por excelencia, el que expresa de mejor forma la totalidad.

El mundo griego con su brillantez, creó y manifestó desde sus entrañas culturales, la tragedia atica. A Nietzsche le parece una verdadera atrofia y error que la ópera haya nacido sin una patria, sin un proceso cultural que la sustente: *"...y nos inventamos una obra de arte que no tiene patria alguna en ningún lugar del*

*mundo...*”, (Nietzsche, 2002-A: 208). Nietzsche guarda la esperanza de que florezca dentro de la música alemana la unificación de las artes y se creé una propuesta estética lo suficientemente legítima en la que el arte se redima, en la que los hombres gocen como seres enteros; un arte de instinto, pero esto no quiere decir que sea un arte de azar, sino por el contrario, debe ser un arte muy libre, pero también muy cuidado en su forma.

La trilogía perfecta contenida y producida por la tragedia griega, era para Nietzsche el culmen estético: “...con actores, público y poetas áticos, tendría que producir realmente un efecto anonadante...”, (Nietzsche, 2002-A: 24). El goce en la tragedia llegaba a ser total, ya que era una manifestación grupal-cultural. Gracias a esto el mundo griego logró vencer los problemas de la subjetividad y la individuación y se comunicó en la síntesis de la unidad y lo múltiple:

*“...Esto es lo que nos enseña la tragedia: un mundo distinto, que aun siendo el mismo mundo del dolor, del sufrimiento y de la contradicción podemos afirmar absolutamente...”*, (Burgos, 1993: 99). *“...Apolo y Dionisio se unen en la tragedia engrandeciéndose mutuamente como fuerzas artísticas...”*, (Burgos, 1993: 97).

## **2. La música en la tragedia**

*“...es evidente que para Nietzsche, como antes para Schopenhauer, la música no es un arte entre las artes, aun cuando lo sea de modo privilegiado. La música es una categoría del espíritu humano, una de las grandes constantes de la historia eterna del hombre. Por consiguiente, más que de música, debemos hablar del espíritu –ánimo- musical...”*, (Fubini, 1970: 316).

La música es tan importante para Nietzsche, que dentro de la jerarquía de las artes ocupa el puesto preferente. Refleja lo básico y primordial de la existencia; el ánimo musical es la fuente primaria y subjetiva, en la que las artes se pueden fundamentar para el proceso de creación. *“...Y es que la música tiene en su propia*

*naturaleza una disponibilidad especial para ser expresión de tragedia...”,* (Goni, 1998: 569). La música expresa la realidad y la realidad para Nietzsche es trágica: *“...la música era la más espiritual de todas las artes: forma y contenido se confundían en ella como no ocurría en ningún otro género de arte...”*, (González, 2001: 121).

A la música le es añadida la poesía para que recorra las situaciones donde se representan las emociones, pero nunca se le antepone el lenguaje para que este la complete. A partir de la música se fundamenta la aparición del coro satírico, con su antecedente más directo, la canción popular.

Nietzsche se remite a Schiller, porque: *“...Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un estado de ánimo musical...”*, (Nietzsche, 2002: 64). Es decir el acto de creación no se presenta ante el artista en un objeto claro y determinado -intuición subjetiva, sino se manifiesta con un ritmo musical, a partir del cual nacerá –en el caso de Schiller- una poesía. En este momento el arte se objetiva después de que el hombre se encuentra extasiado por esta primera intuición (ánimo musical); el objeto creado se presenta por medio de una imagen onírica simbólica, valiéndose de la apariencia. La creación dionisiaca del hombre brota del estado de ánimo musical: *“...este es el valor excepcional que Nietzsche le atribuye a la música, el de ser el medio artístico de acceso a la realidad profunda...”*, (Burgos, 1993: 55).

En el mundo griego, Arquíloco introdujo en la literatura la canción popular. Por vez primera se mezcló en un arte lo apolíneo y lo dionisiaco; en ella es sabido que la melodía es la base primordial de la creación. A través de ella los hombres crean infinidad de imágenes. En el texto literario de dicha canción se observa como su lenguaje trata de imitar la melodía musical, sin lograrlo, pues la música no necesita

de un lenguaje que la describa, ya que el oyente capta con un entusiasmo ebrio su mensaje sin ninguna mediación escrita u oral: “...así, la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente lo soporta a su lado...”, (Nietzsche, 2002: 74).

### 3. El coro en la tragedia

“...hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes...”, (Nietzsche, 2002: 87). El coro satírico representa la verdad oscura de los hombres griegos. Proporciona el reflejo de su propia miseria y monstruosidad; por verla fuera de él la goza. El coro es un grupo de sátiros que se reflejan entre sí sirviéndole a Dionisio: “...la muchedumbre entusiasmada de los servidores de Dionisio lanza gritos de júbilo: el poder de aquellos los transforma ante sus propios ojos, de modo que se imaginan verse como genios naturales, renovados, como sátiros...”, (Nietzsche, 2002: 84). La excitación dionisiaca comunica a una masa el don artístico y se vuelve una sola muchedumbre unida. La excitación y el frenesí transforma a la multitud, comportándose así en instinto dionisiaco como una epidemia que contagia placer.

El coro y el público de la tragedia son una sola masa homogénea, en la que el estado dionisiaco se manifiesta: en el coro se da la unificación de la masa. El público es uno solo con el coro. Por medio suyo el hombre se consuela morbosamente de su realidad al ver su sufrimiento representado en otro ser, en el héroe trágico. El coro es pues en la tragedia el elemento más significativo por que a través de él se logra la excitación y la consumación de la tragedia ática. Por otro lado la acción es el compuesto apolíneo en el que se llena de belleza estilística y actoral, el recuento de un suceso trágico dionisiaco.

#### 4. El héroe trágico

*“...El arte trágico, éste utiliza la imagen del héroe, su sufrimiento irremediable con el fin de plasmar sensiblemente, de expresar a través de la imagen lo infinito...”*, (Burgos, 1993: 93). Para poder expresar el instinto dionisiaco de la vida, la tragedia se vale de una creación apolínea; pero que en su esencia más profunda está esquematizando el principio del conflicto irresoluble –que es la vida-, esa representación con que se simboliza es la máscara del héroe trágico. En él, el público observa su realidad de manera enmascarada: *“...lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza...”*, (Nietzsche, 2002: 92).

Por ejemplo, en Edipo Rey –concebido por Sófocles- el héroe es un hombre noble, pero que está destinado a la miseria y al horror de la vida; aquí el público se ve representado en los sufrimientos de la existencia de Edipo y se consuela con el goce morboso del sufrimiento de otro. Al creador, -en este caso Sófocles- le sucede algo similar; ve el sufrimiento de la vida propia y por medio de su creación artística se consuela. Nietzsche lo expresará con una metáfora bellísima: *“...Cuando, habiendo hecho un enérgico esfuerzo de mirar de frente al sol, apartamos luego los ojos, cegados, tenemos delante de ellos manchas de colores oscuros, que por así decirlo, actúan como remedio para la ceguera...”*, (Nietzsche, 2002: 93).

¿Por qué el destino del héroe trágico es el sufrimiento?. El héroe trágico nace cuando lo humano invade el terreno de lo divino, es decir cuando el hombre que crea la tragedia accede a lo sobrenatural y lo asume como propio. En este momento el hombre comete sacrilegio y debe asumir las consecuencias de su acto, tiene que sufrir. El mito es una máscara que permite colocar el velo de la apariencia a la realidad:



*“...Mediante un sacrilegio conquista la humanidad las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, todo el diluvio de sufrimientos y de dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano que noblemente aspira hacia lo alto...”*, (Nietzsche, 2002: 96)..

## **5. La Muerte de la tragedia**

Nietzsche esquematiza en su conferencia “*Sócrates y la tragedia*” la muerte del drama antiguo a consecuencia de la aparición del socratismo estético, basado en el querer significar todas las acciones humanas. Nietzsche culpa a Sócrates directamente de ser con Eurípides el asesino de la tragedia, debido a su comprensión racional del arte.

El colapso de la tragedia se produjo por la supremacía de la razón sobre la vida, es decir, por la influencia de Sócrates sobre Eurípides, uno de los últimos exponentes trágicos, que dio las bases del nuevo género que nació de la tragedia, “*La comedia nueva*”. La principal causa que produjo la muerte de la tragedia fue el espectador llevado al escenario. En ella la incesante apreciación hacia la divinidad y el mito quedó transformada en simple expresión de lo cotidiano. Fuera de eso, el público se convirtió en un espectador culto que quería entender todo lo que sucedía en la puesta en escena y así el relato del instinto quedó atrofiado; la tragedia fue sometida a una estética racional y se construyó un falso mundo desde la razón.

Sócrates y Eurípides fomentaron el deceso de la tragedia porque despreciaron el instinto y la raíz más genuina del arte. La inconciencia con la que se creaba el arte de la tragedia fue repudiada por el mundo socrático. A partir de Sócrates se cimentó una nueva cultura en la que el culto hacia la razón se implementó en

todos los campos del conocimiento humano, incluidos entre ellos el arte. Sócrates infectó a Platón, Platón a Aristóteles, pues Nietzsche considera que desde allí el conocimiento humano fue infectado por la razón. Por todo esto, el reinado de la música fue suplantado por el predominio de las ideas. En esta impostura quedó rota toda fuente de arte de unificación de los instintos tanto dionisiacos como apolíneos.

*“...Gracias a él el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan solo los rasgos grandes y audaces mostró aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza...”*, (Nietzsche, 2002: 105).

Es decir mientras, en su edad de oro la tragedia mostraba la horrorosa realidad bajo el velo de la máscara apolínea, aquí, en la nueva forma trágica con Eurípides, solo se ilustraba el falsete de la realidad, de la vida cotidiana, los quehaceres diarios, la realidad fáctica.

Eurípides con su “tragedia” se presenta ante una masa que piensa, que ya no siente, que ya no disfruta del mero placer, que no se desordena; sino que ama el saber y el orden. La jovialidad Griega que tanto admira Nietzsche ha sido cambiada por una jovialidad del esclavo: *“...trátase de la jovialidad del esclavo, que no sabe hacerse responsable de ninguna cosa grave, ni aspirar a nada grande, ni tener algo pasado o futuro en mayor estima que lo presente...”*, (Nietzsche, 2002: 107).

¿Cómo degradó Eurípides la tragedia? Su epopeya dramatizada no se fundamentaba desde el principio dionisiaco de la música. Se construyó sobre una moral y un arte teórico, no logrando así el efecto del entusiasmo dionisiaco: *“Ahuyentó a Dionisio”*. Para Nietzsche el falsete de tragedia que Eurípides fomentaba se basaba en la superficie de la apariencia, desde la mentira de la

existencia se recreaba. Esta apariencia no era tampoco Apolo, ya que con el destierro de Dionisio, Apolo corrió tras su unidad. Nietzsche concibe la nueva aparición de –no un dios- sino un demonio que se expresaba en la tragedia eurípidea; Sócrates y Eurípides asesinos de la tragedia: la pulsión dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco en Grecia fue cambiada por la tensión de lo socrático:

*“...También Eurípides era, en cierto sentido, una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dionisio, ni tampoco Apolo, sino un demonio que acababa de nacer, llamado Sócrates. Está es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático...”*, (Nietzsche, 2002: 113).

También el socratismo estético contribuyó a la muerte de la tragedia, *“...cuya ley suprema dice así: “todo tiene que ser inteligible para ser bello” lo cual es el principio paralelo del socrático “solo el sapiente es virtuoso”...”*, (Nietzsche, 2002: 115-116). El oyente de esta nueva estética socrática debe calcular todo: cuál es el propósito de cada personaje, qué espera de él, cómo debe actuar, etc. El raciocinio no permite que el espectador se sumerja en la verdad del estado dionisiaco. Lo bello se transformó en cálculo racional. Al no haber duda, se elimina el ritmo y el sabor que le daba el mito a la tragedia. Con la ausencia de los dioses Apolo y Dionisio el mito quedó relegado y obviamente con él la jovialidad de la tragedia palideció hasta desaparecer: *“...Sócrates era el más sabio de los hombres, pero a la vez sentenció que Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría...”*, (Nietzsche, 2002: 121).

Con la nueva mirada de Sócrates, el mundo griego empieza a sufrir un cambio: el *“conócete a ti mismo”* inyectó una nueva epidemia basada en el raciocinio, destruyendo el instinto que había dominado y que le había dado el nacimiento a la tragedia: *“...En esta naturaleza del todo anormal la sabiduría instintiva se muestra únicamente para enfrentarse áca y allá al conocer consciente...”*, (Nietzsche, 2002: 121).

No obstante lo anterior, Nietzsche ve aún opciones en el campo del arte. Dioniso aunque espantado quiere volver a renacer, no ha muerto, se halla escondido. Aún queda la esperanza de que la tragedia retorne. Este renacimiento se posibilitará con la música alemana. Nietzsche ve cómo cada vez, con más fuerza se levanta una nueva música dionisiaca: la esperanza comenzará con Beethoven y se espera su esplendor en Wagner.

## 6. Renacimiento de la tragedia

*“...Entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico, que, aún sólo puede para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio...”*, (Nietzsche, 2002: 136). Nietzsche ve a Sócrates promoviendo en su cárcel la necesidad por la música: *“el Sócrates cultivador de la música”*;

El mito ha sido aniquilado también por el mundo del esteticismo socrático, ya que la esencia del mito no puede ser justificada cognosciblemente. Por el contrario, el mito se hace presente ante la naturaleza humana en forma de intuición: *“...quien recuerde las consecuencias inmediatas de ese espíritu de la ciencia lanzado incansablemente hacia delante, verá enseguida que el mito fue aniquilado por él...”*, (Nietzsche, 2002: 149). El espíritu íntimo del mito queda desvanecido ante la búsqueda de conceptos y significaciones del mundo.

Nietzsche argumenta las tres posibilidades de cultura que se pueden generar, por medio de la voluntad, para que los hombres puedan seguir viviendo: *“...De esos estimulantes se compone todo lo que nosotros llamamos cultura: según cuál sea la proporción de las mezclas, tendremos una cultura preponderantemente socrática, o artística, o trágica...”*, (Nietzsche, 2002: 154). El mundo alejandrino, es el heredado gracias a Sócrates, en el que la ciencia y en donde la actitud

fáctica se ha hecho sentir. El mundo artístico es aquel que en medio de su existencia creativa promueve un culto a la belleza y en el que se esconde la verdad, por el velo de la apariencia. Es decir, el arte de este tipo de cultura queda relegado a realizar arte solo por adquirir la belleza. El último mundo, y el que promueve Nietzsche, es el mundo trágico, en el que se cumple la unificación de los dos estados naturales, el estado apolíneo y el estado dionisiaco.

El mundo moderno en el que reside Nietzsche se halla inserto en medio de la cultura alejandrina; su primer gestor fue Sócrates y a partir de ello todos sus pupilos han querido expresarse racionalmente. El fruto de esta cultura ha sido la esclavitud para preservar su propia existencia “...*la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera...*”, (Nietzsche, 2002, Pág. 156). En contra de esta cultura Nietzsche y Schopenhauer son los primeros que se revelan. Muestran que aquella concepción de la realidad ha sido tan solo una ilusión y vencieron así el optimismo de aquella cultura socrática que se encuentra dentro de la lógica.

Aquí se vislumbra cómo la cultura está entrando a una nueva etapa denominada por Nietzsche como la cultura “*trágica*”, donde la ciencia queda reemplazada por la sabiduría –que no es otra que el sufrimiento como verdad-.

## **7. La música alemana**

Nietzsche pregona el renacimiento de la tragedia así: “...*¡qué esperanzas tienen que reanimarse en nosotros cuando los auspicios más seguros nos garantizan un proceso inverso, un despertar gradual del espíritu dionisiaco en nuestro mundo actual!...*”, (Nietzsche, 2002: 167). Para Nietzsche la tragedia, renacerá en la música alemana, ya que ésta poco a poco ha generado un cambio hacia el espíritu natural de lo dionisiaco. Ella contiene dentro de su esencia un espíritu libre y

purificador. “...*El nacimiento de una edad trágica ha de significar para el espíritu alemán únicamente un retorno a sí mismo, un bienaventurado reencontrarse...*”, (Nietzsche, 2002: 169). El nacimiento de esa nueva forma trágica de la vida, se presenta en la realidad cotidiana a la inversa. Es decir, en el mundo griego la tragedia fue hacia el socratismo. En el mundo alemán va del socratismo a la tragedia.

En el renacimiento de la tragedia también resurgirá el “oyente estético”, que hasta la época moderna se ha comportado de forma artificial, incapacitado para gozar. Su participación estética se basaba tan solo en fundamentar una crítica hacia lo que él estaba observando.

El fenómeno trágico en la música alemana se presenta, así: “...*la música alemana, cual hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso solar desde Bach a Beethoven, desde Beethoven a Wagner...*”, (Nietzsche, 2002: 167).

## **8. Beethoven**

Es cierto que la obra de Beethoven cambió profundamente al pasar de los años, sus obras iban saliendo poco a poco de la norma preestablecida; salió de los límites estéticos propuestos histórica y estéticamente. Se enfrentó a nuevos retos, se sumergió en la abstracción y se superó a sí mismo. Según el escrito sobre el tema, de Arturo González, remite el encadenamiento de Beethoven al fenómeno directo de la muerte, así: “...*Agrego que la mezcla de lo personal y de lo convencional incluía otra relación en Beethoven: una relación delineada por la muerte, y donde muerte y honestidad se conjugan...*”, (González, 2001: 125). La muerte, el dolor de la cosa en sí, la verdad, el instinto dionisiaco de la naturaleza es ya evidenciado en Beethoven en el momento de la composición musical. Beethoven ingresará en su novena sinfonía la unión del instinto dionisiaco; o mejor

el efecto de la música con ese éxtasis y, por otro lado, el aspecto apolíneo con el lenguaje de la coral “*la oda a la alegría*” de Schiller. Beethoven ofrece según Nietzsche, el primer momento del renacimiento de la tragedia.

## 9. Wagner

El problema de Nietzsche-Wagner es tal vez uno de los episodios más citados en la historia tanto de la filosofía como de la música. Wagner y Nietzsche se conocen y establecen puntos de convergencia en cada uno de sus pensamientos, logrando así, una amistad profunda, que por lo menos en la primera etapa Nietzscheana será asumida en buenos términos. Su principal punto de afinidad, se encontraba en la aceptación mutua del pensamiento de Schopenhauer; Nietzsche llegó a escribir: “...*He aprendido mucho de mi amistad con él: es como dar un curso práctico de filosofía schopenhaeriana...*”, (Nietzsche, 1998: 4).

En “*El nacimiento de la tragedia*”, Nietzsche no solo dedica el prólogo a Wagner, sino que el mismo Wagner se postulará como defensor de Nietzsche en una carta contra Wilamowitz, en el escándalo que se daría con el primer libro de Nietzsche, “*El nacimiento de la tragedia*”. Nietzsche alaba a Wagner, pues éste al escuchar el “*Tristán e Isolda*” ha quedado extasiado por su belleza y por el rapto emocional que este drama musical le ha generado.

Wagner establece en su escrito “*Beethoven*”, que la música debe ser reflexionada y evaluada bajo principios estéticos completamente distintos a los de las demás artes. Debe estar fuera de toda concepción estética que se tenga sobre la belleza: “...*la música ha de ser juzgada según unos principios estéticos completamente distintos que todas las artes figurativas, y, desde luego, no según la categoría de la belleza...*”, (Nietzsche, 2002: 140). Esta posición luego Nietzsche la incorporará a su pensamiento estético de juventud.

Nietzsche pondrá todas sus expectativas e ilusiones en el melodrama wagneriano. Él podrá ofrecer la consolidación de la unificación de los instintos naturales, lo apolíneo y lo dionisiaco en una obra de arte total y perfecta, ilusiones que se desboronaran al escuchar Nietzsche el "*Parsifal*" de Wagner.

## 10. Tristán e Isolda

"...El 28 de octubre de 1868, Nietzsche escuchó los preludios de *Tristán e Isolda* y de los maestros cantores, y se sintió flotar...", (Magge, 1991: 292). Nietzsche se sintió admirado por tan hermosa obra de arte, no podía suscitar palabra alguna, mucho menos podía construir una crítica hacia ella y sólo acertó a escribir:

*"...y sólo una pequeña cosa nos ligaba a esta existencia, ahora oímos y vemos tan sólo al héroe herido de muerte, que, sin embargo, no muere, y que desesperadamente grita: ¡Anhelar! ¡Anhelar! ¡Anhelar!, al morir, no morir de anhelo!..."*, (Nietzsche, 2002: 178-179).

El drama musical wagneriano del "*Tristán e Isolda*", representa para Nietzsche el renacimiento del espíritu de la tragedia. Ya que se fundamenta desde el principio de la música y expresa lo trágico y absurdo del cotidiano vivir.



## 2. “TRISTÁN E ISOLDA”, “DE LA LITERATURA MEDIEVAL AL DRAMA MUSICAL WAGNERIANO”

***“...Sabía con total certeza, y lo podía ver con claridad meridiana, que Isolda, su mujer, se deshacía en cuerpo y alma de amor por Tristán...”***  
**(Strassburg, 1996, Pág. 335)**

El objetivo fundamental del segundo capítulo es construir una representación de carácter histórico de la leyenda del “*Tristán e Isolda*”. Como primer punto a desarrollar, se presenta una reconstrucción de la saga desde sus inicios en las mitologías celtas y los textos medievales más importantes y significativos. En segundo lugar, haré un estudio sobre la construcción desarrollada por Wagner en su drama musical, los textos medievales que retoma y, también, las influencias filosóficas y personales que intervienen en la inspiración del drama musical “*Tristán e Isolda*”

### 2.1. LA LITERATURA MEDIEVAL DEL “TRISTÁN E ISOLDA” \*

Al involucrarme de lleno en el campo de la leyenda del “*Tristán e Isolda*” empiezo a darme cuenta que su construcción posee una larga trayectoria, ya que su origen se remonta a la literatura medieval.

La creación de esta leyenda posee una influencia céltica tanto en los nombres de los personajes como en los lugares que se describen; por ejemplo el nombre de Tristán parece provenir de Drust, Drest, o Drustan, nombres que figuran en las dinastías celtas, “...*El nombre del protagonista, que algunos novelistas franceses pusieron en conexión con una falsa etimología con su “triste” nacimiento y destino,*

---

\* En el anexo A (Pág. 117) aparece la sinopsis argumentativa de la leyenda del “*Tristán e Isolda*”, teniendo en cuenta para su desarrollo los textos medievales de Béroul, Thomas y Gottfried von Strassburg.

*procede de un derivativo del nombre picto Drust(an)...*, (García, 1990: 165). En dichos relatos orales ya es también nombrada, Isolda (Essylt).

La literatura griega clásica también formará parte de la leyenda del *“Tristán e Isolda”*, aunque en pequeñas dosis; las semejanzas entre la leyenda medieval con algunas historias clásicas son importantes: el gigante Morholt es equivalente al minotauro de Teseo; la utilización de filtros mágicos; los poderes fantásticos de Isolda para la curación de heridas, las velas negras que representan la fatalidad, etc; eran ya un motivo frecuentemente utilizado en la literatura precedente.

### **2.1.1. Contexto histórico y literario del *“Tristán e Isolda”* medieval**

Antes de entrar de lleno al campo del análisis del *“Tristán e Isolda”* es necesario elaborar un esquema que permita el entendimiento del contexto histórico de dicha historia de amor; la leyenda del *“Tristán e Isolda”* nace en la Edad Media y aquí se elabora un resumen explicando su espacio temporal.

## **1. Géneros Literarios y el florecimiento de la novela en el siglo XII**

En cuanto la totalidad de la Edad Media el siglo más importante para ella se puede denominar como el siglo XII; un siglo rico en fenómenos literarios, filosóficos y artísticos. Tanto así que Charles Haskins llamara a este siglo como el *“Renacimiento del siglo XII”*, *“...Resulta ya tópico el calificativo de “Renacimiento” para la renovación cultural del siglo XII, aplicado por primera vez en un libro famoso del medievalista americano Ch. Haskins...”*, (García, 1990: 36).

El siglo XII es un fuerte foco artístico y literario ya que en él aparecerán fenómenos importantes para el campo estético como la individualización del autor; es decir, el creador de la obra de arte se presenta por primera vez como

individuo que se manifiesta estéticamente firmando sus obras y con ello permitiendo la trascendencia de ellas y de su nombre en la posteridad.

Por otro lado, en lo literario el siglo XII es un período en el que se gestará el nacimiento de la novela. La novela alcanza su estructura literaria formal, presenta un grado de complejidad que tiende hacia la perfección; el autor de la novela se comporta como un individuo que logra traducir los intereses de su sociedad (sobre todo en las cortes) y en sus escritos se prolonga la avidez de una mirada un tanto crítica frente a los diversos contextos en los que se relaciona. En cuanto a la escritura literaria, se fomenta una experimentación importante que ya se venía generando en otros campos del saber; Luis Zapata en el Prólogo al “*Tristán e Isolda*” de Béroul y Thomas, nos dirá acerca del género de la novela:

*“...Alcanza una perfección inusitada: sus personajes adquieren una mayor complejidad, la mirada de autor se agudiza y capta matices sutiles, los diálogos se vuelven rápidos y vivos, los personajes profundizan exhaustivamente en su problemática largos “monólogos interiores”, hay una mayor experimentación formal...”*, (Béroul-Thomas, 2002: 11).

Y además de la novela se escriben centenares de textos literarios como canciones de gesta, poemas, crónicas, lays, obras de teatro, etc.

La novela deja de concebirse con el estilo propio de las gestas; aparece un texto para ser leído y ya no declamado; por supuesto frente a este hecho la comprensión literaria empieza a forjarse gracias al fenómeno de lo escrito una nueva sensibilidad, generando el nacimiento de un público distinto que ya no solamente se muestra impresionable frente a lo oral sino también capturado por lo escrito; la oralidad es un punto importante en la manifestación sensible y estética de los períodos comprendidos entre la Edad Antigua y la Edad Media; gracias a ella el público reconocía y celebraba su realidad. Con el cambio hacia lo escrito se

da una mutación interesante que lleva poco a poco a los individuos a la utilización de la escritura como fuente de la manifestación estética, buscando a través de ella la eternización de las ideas que vencerá el mero contexto histórico presente; el nuevo texto que es leído no debe ser comprendido por nosotros como la misma metodología individual de lectura que poseemos en la actualidad; el texto al que hago referencia se presenta a un grupo de más o menos quince personas que disfrutan de la lectura:

*“...Aunque la lectura en silencio empieza a hacerse, ya como costumbre, en el siglo XIII, en la misma novela del siglo XII, encontramos ejemplos de personajes que leen para sí mismos, como el ermitaño Ogrín en el “Tristán e Isolda” de Bérout...”, (Bérout-Thomas, 2002: 12). “...La oralidad es un rasgo que caracteriza y diferencia la literatura de los siglos XI y XII. Al principio fue, la palabra hecha voz editada oralmente por el juglar o trovador; después escrita y leída en el manuscrito...”, (Carmona, 2001: 125).*

## **2. El amor cortés**

El nacimiento de la novela cortés se da entre los siglos XI y XII. Esta forma literaria será denominada con el término “cortés”, debido a la duplicidad cultural e histórica que permite el entendimiento metódico de su aparición en la época medieval. Ellos son, primero, el público al que está destinado, fuente de inspiración e interpretación (cortés y/o aristocracia). Segundo, el ambiente estético-literario-cultural en el que se produce, *“...El amor cortés, constituye el eje de la lírica erótica de los trovadores y su esencia depende de las formas feudales de la vida en que surgió y se desarrolló esta poesía, o sea, las cortes aristocráticas...”, (Neira, 2000: 183).*

El amor cortés aparece como una nueva forma de afrontar el amor; claro está que esto solo afectará a una pequeña porción de individuos. Se trata de una literatura escrita para el entretenimiento de las cortes y el pueblo no es nombrado

en ella sino cuando éste alaba a la dama, al caballero o al rey; como diría Jean Markale:

*“...Ciertamente eso afecta sólo a una ínfima minoría de gente, siempre en la alta sociedad, en torno a un rico señor y, sobre todo, en torno a una gran dama en medio de una corte, que se esfuerzan por hacer elegante y refinada, donde se reúnen lo que podríamos llamar los grandes talentos de la época...”*, (Markale, 1998, Pág. 11)

La aplicación del amor cortés tiene unos preceptos precisos, como se expresa en el manuscrito en latín llamado “*De arte amandi*” Andrea Capellanus (no se conoce nada acerca de él), “...*El único interés de esta codificación, muy insípida e ilegible por otra parte, es recordarnos los puntos esenciales de lo que fue esa gran aventura de la Edad Media...*”, (Markale, 1998: 33). Así la convención general del amor cortés se presenta ante su público como en medio de unas reglas básicas: el matrimonio indeseado del amante, adulterio, sufrimiento, cortesía hacia la dama y entrega total para los amantes:

*“...Para que pueda hablarse realmente de amor cortés, el amante debe enfrentar obstáculos, entre estos con mucha frecuencia, el matrimonio de la amada...la situación adultera es idealizada”...otros obstáculos pueden ser: las diferencias sociales, los celos del marido, la distancia, la edad, etc...”,* (Bérroul-Thomas, 2002: 14).

Entre sus parámetros más comunes están los siguientes:

**a. La mujer, en el amor cortés:** La dama aparecerá como un factor importante: alrededor de ella va a girar el caballero enamorado que encontrará en su amada el sentido de su vida y de sus actos pasionales y honorables.

La mujer en el siglo XI aparecerá como una realidad que no solo hará parte de la aristocracia, sino de la sociedad cristiana como fuente de inspiración y expiación; en este caso la Virgen María y la dama a la que se es amada. “...Y es

*sorprendente que el triunfo del culto a la virgen María coincida con el triunfo de la dama del amor cortés...*", (Markale, 1998: 18). Esta comparación entre la dama y la virgen es el reflejo de una unidad en la que se representa todo el significado de lo que simboliza la mujer. Constituyen dos formas que parecen contradictorias pero que en realidad son complementarias; la una es la trascendencia, lo bello, lo más sagrado; la otra es el placer en la que se encuentra el amor; esta dicotomía no es más que la distinción entre lo sacro y lo profano.

**b. La pareja:** La mujer no podría realizar su sublime amor desde la soledad narcisista, ya que sin el otro no se es nada. Aquí hombre y mujer se unen en una danza de erotismo y sentimiento. El amor entre dos personajes es una lucha entre el goce del amor en la vida terrenal en forma de placer o el goce del amor en la eternidad de la muerte en la espiritualidad: el amor cortés vence las fronteras terrenales. El amor cortés, no se refiere a una entrega del alma y la espiritualidad exclusivamente. En medio del sentimiento aparece el cuerpo como fuente de satisfacción y paralelamente el amor es también goce, "placer sexual".

El hombre, el poeta o el caballero cortés buscará acercarse a la dama; su dueña necesita quien la contemple. El enamorado se aproximará por medio de hazañas y proezas en las que se juega la vida en nombre de su señora; el amor cortés no permite el protagonismo de individualizaciones, este es fundamentado desde la idea de la pareja: "*...El amor cortés no concernirá, pues a la dama o al amante como individuos, sino a la pareja real o imaginaria que formen cuando las necesarias condiciones rituales se hayan cumplido...*", (Markale, 1998: 23).

**c. El adulterio:** muchas veces, el obstáculo que no permite la reunión de la pareja en el amor cortés es la aparición del matrimonio de la dama; se acepta el adulterio como fenómeno que afirma la acción del relato; al sufrir los amantes la pérdida de su compañero, su condición de masoquismo se sublima; "*...Parece*

*incluso que, al contrario, para que la pareja cortés sea perfecta, es preciso que la dama esté casada y que, por lo tanto exista adulterio...*”, (Markale, 1998: 24). La idea perfecta para esta trama cortés es sin duda alguna *“Tristán e Isolda”*.

El adulterio es un acto permisivo que en muchos de los casos se pide por medio de plegarias a la virgen para que ayude a que se pueda dar la cita secreta de los amantes; también, ellos serán ayudados por las personas que quieren que dicho adulterio sea una realidad; como por ejemplo, en este caso, la ayuda incondicional de la doncella que acompaña siempre a la dama y que potencializará el hecho de la infidelidad; o el amigo confidente del caballero que ayuda a la ejecución del amor incluso involucrándose él mismo en las mentiras que puedan favorecer la intimidad de los amantes.

### **2.1.2. De la leyenda al texto Literario**

En el presente punto se presentará la construcción de la leyenda del amor entre el caballero Tristán y la reina, esposa del rey Marke, Isolda. El objetivo es indicar cómo se edificó esta leyenda a través de los siglos.

#### **1. Construcción de la leyenda**

El *“Tristán e Isolda”* fue una de las leyendas populares más importantes de la época medieval; se opone a las instituciones religiosas y sociales de la época; su relato se basa en la concepción de un nuevo amor que se figura en los placeres más carnales de la pasión humana. Este amor verdadero rompe los esquemas de la conservación del matrimonio y de la fidelidad; es un amor que desemboca de manera fatal, del dolor a la muerte. *“... En efecto, para el insondable conflicto entre un amor, más fuerte que todas las trabas de la sociedad, y la conciencia social misma, sólo la muerte aparece como una conclusión...”*, (García, 1990: 149)

*“Tristán e Isolda”*, es pues uno de los grandes mitos europeos y tal vez el relato más destacado sobre el adulterio.

Esta leyenda no se narra en tan solo un escrito. Del *“Tristán e Isolda”* podemos encontrar varias versiones, en diferentes lenguas; se realizó una versión en prosa y otra en verso. Luego con Wagner se adaptó para la ópera; se conoció la leyenda y se interpretó desde Francia hasta Alemania; esta leyenda fue incluso uno de los relatos que más se han nombrado en diferentes poemas, narraciones, escritos, etc.

La novela de *“Tristán e Isolda”*, en las versiones de Béroul y Thomas son las primeras que se conservan; también es nombrada en diferentes textos de la época y por diferentes autores. Aunque se cree, que existieron otras versiones de esta leyenda amorosa que no conservamos ya en la actualidad, ni tampoco sabemos que éxito lograrían algunas de ellas; solo podemos reconstruir algo de este amor por medio de pocos textos existentes.

Una de las influencias más importante de la leyenda la observamos en la tradición celta; en el siglo VII ya aparecen los nombres de los personajes que integran el triángulo amoroso: *“...En las dinastías pictas se menciona a un Drystan como uno de los tres porqueros que cuidan los puercos de Marke. En estos relatos galeses aparece ya también Isolda...”*, (Béroul-Thomas, 2002: 19). La primera evidencia de la base celta se fundamentaría en el episodio del viaje en barco hacia lo desconocido (es decir hacia Irlanda), donde Tristán busca la curación de la herida provocada por Morholt, allí conoce a Isolda; esta primera etapa de la historia –la celta- lamentablemente no llega hasta nosotros de forma escrita; es conocida históricamente por algunos libros medievales. No se puede decir a ciencia cierta cuáles son los ingredientes bretones, galeses e irlandeses que permitieron el florecimiento de la saga; pero si se sabe que los nombres de los protagonistas



permanecen en la mitología celta; el nombre primitivo de Tristán es considerado Drystan hijo del rey Tallwch, amante de Essylt, es decir Isolda, la esposa de su tío Marke de Meirchiawn; se cree que esta tríada llega gracias a la tradición oral.

Existe una hipótesis en la que se presenta a Chéretien de Troyes como el fundador de un Pre Tristán. Las evidencias se dan en la introducción de su Cligés; en su prólogo enumera las obras que ha escrito, nombrando a Tristán; de esta versión, que no llega a nosotros, se supone se generan y escriben luego las distintas transcripciones que conocemos. Lo que si se sabe sobre este tema es que Chéretien si realizó un texto sobre el amor de Tristán e Isolda, no se sabe si es largo o un texto corto, *“...Lo que si es posible suponer, a partir del título y de la defensa que siempre hace Chrétien de la institución del matrimonio, es que su novela se centraba más en las figuras de Isolda y Marke que en las de aquella y Tristán...”*, (Béroul-Thomas, 2002: 17). Aunque se puede concluir que Chéretien habla sobre la institución del matrimonio; el cuento debe estar más dirigido al rey Marke y su esposa Isolda y no desde el punto de vista del amor de los amantes Tristán e Isolda.

En muchos de los textos medievales se nombra ocasionalmente el amor de los amantes. Por ejemplo, en uno de los Laís de María de Francia, “Madreselva” se versa sobre la trilogía del adulterio que se supone era muy conocida en el medioevo: *“...El rey Marke estaba encolerizado y airado con Tristán su sobrino, y lo había expulsado de su reino por que amaba a la reina...”*, (De Francia, 1978: 199).

Los textos que aluden directamente a la leyenda del *“Tristán e Isolda”* son como ya se dijo la versión de Béroul y la de Thomas; no existen textos escritos conocidos que precedan a estos dos nombrados; existen textos posteriores que hablan sobre el romance de Tristán e Isolda; por ejemplo, en el siglo XIII, se

escribe un Tristán en prosa; texto que se cree fue muy popular y el cual permitió que la leyenda se conociera en el siglo XVI; este texto no alude tan pasionalmente el romance de Tristán y la reina Isolda; por el contrario, se basa más explícitamente en las anécdotas de Tristán y sus respectivas aventuras caballerescas. No solo se escriben luego versiones del *“Tristán e Isolda”* en francés; también esta leyenda llegará a escribirse en castellano, galaico portugués y catalán; *“...En Francia, se escribe en el siglo XII el “Tristan en prose”, un texto muy popular (el hecho que haya cerca de 80 manuscritos de él lo atestigua, gracias a esta versión, la leyenda conoce una amplia difusión hasta el siglo XVI...”*, (Bérroul-Thomas, 2002:18).

La leyenda del *“Tristán e Isolda”*, es pues escrita por muchos autores; pero por eso mismo la historia tiene cambios importantes ya que se escribe la leyenda según a cada cual le parezca, tomando la versión que a cada uno convenza. En 1170 el alemán, Eilhart, von Oberg, escribe la primera versión completa que se ha encontrado de la historia del *“Tristán e Isolda”*; este autor parece ser se ha inspirado en una versión de un francés; esta versión es un texto en el que se narran las batallas y su estructura pertenece más al género épico: *“...La novela de este autor es de enorme importancia para nosotros, pues se nos ha transmitido completa, aunque sea una versión tardía...”*, (Strassburg, 1987: 13).

Existe también una adaptación de dicha leyenda en una versión noruega, que escribe Fray Roberto, en el año 1226; aquí se resume de forma rítmica la versión de Thomas. Ya en 1900, Joseph Bédier escribe un texto en el que recoge todos los argumentos que hablan de la leyenda de amor entre *“Tristán e Isolda”*, reconstruye y compacta la historia; esta recoge el nacimiento de Tristán, su enfrentamiento con el tío de Isolda, el gigante Morholt, cómo ella lo cura, la escena fatídica en la que sus protagonistas beben sin querer el filtro del amor y

quedan prendados el uno con el otro y luego el seguimiento de la historia con la adaptación del inicio de Béroul y el finalizar de Thomas.

## **2. Versiones importantes del “*Tristán e Isolda*”, tres estilos**

Los textos más importantes para estructurar la totalidad de la leyenda, son básicamente tres: son conocidos como las versiones de Béroul, Thomas y Gottfried Von Strassburg. Las tres versiones llegan a nosotros de manera inconclusa y los detalles sobre sus autores se desconocen. Gracias a los estudios historiográficos se han establecido algunas hipótesis de su vida. En el caso de Béroul ha resultado casi imposible conocer algo sobre él, solo sabemos de él gracias a la existencia de su obra; la tradición literaria ha juntado los fragmentos de las versiones de Béroul y Thomas para que sumadas el lector pueda leer la totalidad de la obra. La adaptación de Thomas llega a nosotros sin un inicio, este escrito mantiene una tradición cortés que es retomada por G. Von Strassburg para realizar su extensa adaptación de la saga amorosa; más tarde Richard Wagner la adaptaría a la ópera.

Las tres interpretaciones de “*Tristán e Isolda*” permiten un encadenamiento adecuado para el entendimiento de la totalidad de la leyenda. Por ello, las investigaciones sobre el “*Tristán e Isolda*” siempre traen a colación las tres versiones; aquí un breve estudio sobre cada una de ellas.

**a. “*Tristán e Isolda*”, de Béroul:** Del texto de Béroul se halla una versión extensa 4452 versos en total; esta constituye la parte central de la novela. Se cree que este escribe la leyenda a mediados del siglo XII. El relato está escrito en dialecto normando; esta versión ha sido llamada la “versión común”. Es la que más se parece al estilo de las canciones de gesta; como típica narración de los juglares y trovadores; escrita con un tono sencillo e ingenuo. De las tres versiones

enunciadas es la más lejana de los parámetros corteses; tal vez el público a la que estaba dirigida no era el de las grandes cortes sino más bien el del pueblo más rural, más ignorante, el de las ferias y las plazas de mercado. *“...En ese lenguaje un tanto rudo por lo directo no disminuye los contrastes trágicos de la leyenda...”*, (García, 1990: 159). Este es un texto dirigido a un público popular. En esta versión se habla de venganza, de matar, de descuartizar, de decapitar, de arrancar los ojos, etc. Los personajes siempre sangran y son maltratados: *“...Bérout sin duda se esforzaba por complacer ese gusto por la violencia un tanto morboso de su público...”*, (Bérout-Thomas, 2002: 23).

**b. “Tristán e Isolda”, de Thomas:** esta versión está escrita en dialecto anglonormando; es un texto más pequeño, por ello más mutilado que el de Bérout. Los versos conservados son de 3146 y representan tan solo una sexta parte de la novela en su totalidad original; esta explicación contiene el final de la leyenda del “Tristán e Isolda” ausente en Bérout; la versión de Thomas se ha llamado “versión cortés”, ya que en ella se manifiestan los parámetros importantes de dicho estilo de novela. Se dice también que por esto estaba dirigida a un público más educado. Según los estudiosos de Thomas, se promueve la idea de que dicha versión fue un encargo de la reina de Inglaterra: *“...Su Tristán podría responder a un encargo de Eleonora de Aquitania, una mujer cultivada con algo de femme fatale, que sin duda habría disfrutado con la problemática amorosa suscitada en la novela...”*, (Strassburg, 1987: 14). Del origen de Thomas, se tiende a insinuar que nació en Gran Bretaña y se llamó Thomas de Inglaterra; esta hipótesis explicaría por que en su versión convierte a Marke en rey inglés y habla de forma comedida de Londres.

Los personajes en el texto de Thomas entran constantemente en reflexión de su situación amorosa, como también en la cavilación de sus acciones y sus consecuencias. Los protagonistas se enfrentan a fuertes dilemas morales, por

ejemplo, no pueden disfrutar a cabalidad del amor que se profesan ya que la preocupación por dichos actos no le permiten el goce total de su amor. Esto presenta una clara diferencia con el texto de Bérroul, en donde las acciones se suceden casi sin motivo: “...*En eso es mucho más moderno que Bérroul, y la leyenda cobra un nuevo valor psicológico gracias a su reinterpretación...*”, (García, 1990:158).

En la transcripción de Thomas los dos amantes siempre estarán desamparados y se encontrarán realmente sin ningún apoyo humano y divino para poder lograr que su amor sea consumado. El amor se convierte en una experiencia religiosa, en donde la entrega es total. Los dos enamorados realizan diferentes cosas que les proporcionarían dolor, porque en Thomas se ama al otro por sobre todas las cosas; estos parámetros consolidan de forma más adecuada las reglas del amor cortés, “...*El amor de “Tristán e Isolda”, autosuficiente, tiene sus propias reglas, las del amor cortés...*”, (Bérroul-Thomas, 2002: 22).

**c. “Tristán e Isolda”, de Gottfried Von Strassburg:** Los inicios de esta versión los podemos ubicar entre los años 1205 y 1206 y su finalización se remonta al año 1210; se tiende a insinuar que dicha adaptación se inspira en la de Thomas; es un poema con una extensión de 19.548 versos y se han recuperado once manuscritos y doce fragmentos. Llega a nosotros también de manera incompleta, sin el tratamiento y la anotación del fin trágico de la historia; se considera que la leyenda tuvo gran acogida pues su trasmisión se produce de manera efectiva hasta nuestros días; con la aceptación de dicho relato muchos de sus contemporáneos trataron de concluirla sin lograr la majestuosidad realizada por Strassburg: “...*Hasta 1906, cuando aparece la primera edición dotada de cierto rigor y debida a Karl Marold, no se cumplen unos requerimientos críticos elementales...*”, (Strassburg, 1996: 21).

Gottfried es considerado como uno de los mejores autores de su tiempo. No se conoce mucho acerca de él. Solo sabemos que este es el escritor de la obra ya que muchos redactores posteriores hablarían de manera excelsa de él; al parecer, vivía en Estrasburgo y era un personaje culto que conocía de temas filosóficos, teológicos y literarios y presentaba de forma clara las exigencias poéticas y retóricas de su época.

Gottfried busca que su interpretación sea más veraz, lógica y evidente: “...*Gottfried intenta que los distintos episodios se vayan insertando en el desarrollo de la trama lógico y coherente lo que supone un importante avance*”, (Strassburg, 1996: 28). Los aportes del relato del “*Tristán e Isolda*” son los siguientes. Primero, en su obra se manifiesta la pretensión de completar la totalidad de la leyenda de amor y le da nuevos aires a la redacción que sirven de elementos que producen mayor satisfacción al lector; segundo, continúa la misma temática de Thomas concerniente al tópico del amor cortés pero dirigido hacia el adulterio; tercero, incrementa la actividad psicológica de los personajes ya iniciado en la versión de Thomas; por último, esta composición se presenta de forma más amena en cuanto a la lectura que incluso la de Béroul y Thomas: “...*El logro de Gottfried y nos abstuviéramos de exigir de su versión una arquitectura formal que resulta natural en la novela moderna, pero totalmente inhabitual en la Edad Media...*”, (Strassburg, 1987: 16).

### **3. Actualidad del “*Tristán e Isolda*”**

El éxito que tuvo y sigue teniendo el “*Tristán e Isolda*”, para el público resulta increíble, ya que esta leyenda ofreció temas inquietantes que hasta el día de hoy resultan apetecibles; por ejemplo, el tema del amor, la muerte, el adulterio, la consagración de los amantes, lo bueno y lo malo, el deseo, la pasión, el compromiso, el destino, entre otros.

## **2.2. EL DRAMA MUSICAL DEL “TRISTÁN E ISOLDA” \***

La consolidación del drama musical requirió por parte de Wagner un proceso extenso y muy complejo. La realización de esta obra estuvo sometida a constantes eventualidades, que no permitieron que se construyera de una forma ordenada y secuencializada. La historia de la construcción de este drama musical llegó a resultar tan trágico como la obra misma. Durante un largo período Wagner no logró adaptar las ideas en cuanto al drama musical. 1854 será el año en que se le ocurrirá al compositor elaborar un drama poéticamente ardiente; se propuso lograr una obra sencilla pero a la vez majestuosa que le proporcionara un gusto pasional a él y al espectador: “...¿Una ópera de amor comprensible en todo el mundo y en cualquier idioma, con una acción sencilla que no requiera conocimientos previos? Una obra impregnada de emotividad cuyos arrebatos se expresan en melodías...”, (Pahlen, 1972: 431). Ante todo, a través de la obra quiso rendir un homenaje a su sueño de amor nunca satisfecho.

### **2.2.1. Cronología wagneriana en torno al “Tristán e Isolda”**

Para llegar a la construcción de una ópera tan revolucionaria no se necesitan solo ideas, sino que se precisa entregar la vida misma. Wagner al parecer casi liquida su existencia para que su idea, el “Tristán e Isolda”, viera la luz de los escenarios. Aquí una pequeña cronología de dichos acontecimientos.

#### **1. Datos cronológicos sobre el “Tristán e Isolda” wagneriano**

Richard Wagner nació en Leipzig el 22 de mayo de 1813 y murió en Venecia el 13 de Febrero de 1883 a causa de un derrame cerebral. A sus cuarenta y un años de

---

\* En el Anexo B (Pág. 125) aparece la presentación y la sinopsis argumentativa del drama musical del

edad, en medio de la composición de *La Valquiria*, en el año de 1854, fue desterrado de Zürich por problemas políticos. Fue entonces cuando tuvo la primera idea de realizar como drama musical la leyenda medieval del *“Tristán e Isolda”*. Varias personas sirvieron como antecedentes para que Wagner diera nacimiento a dicho pensamiento.

En primer lugar, la lectura casual del filósofo pesimista Arthur Schopenhauer con el libro *“El mundo como voluntad y representación”*; ya que las ideas expresadas allí coincidían con el estado de ánimo del artista en aquella época, es decir, con la negación de la vida y su anhelo de fin. En segunda instancia, la lectura de *“Los himnos a la noche”* del poeta Novalis, en cuanto al tema de la noche como exoneración de las pasiones en el encuentro entre *“Tristán e Isolda”*. En tercer lugar, la publicación de una nueva versión del *“Tristán e Isolda”* por parte del poeta Immermann; gracias a él Wagner evocó la existencia de dicha leyenda y pretendió llevarla al drama musical. Por último, y tal vez de forma muy decisiva en su inspiración, conoce a su gran amor, en parte quimérico en parte real, Mathilde Wesendonk: *“...Arthur Schopenhauer con su negación de los goces de la vida y las ganas de vivir, y el poeta Friedrich von Hardenberg quien bajo el seudónimo de Novalis, escribió los “Himnos a la noche”... ...La encantadora Matilde Wesendok que impulsó sus fantasías hasta las más altas cimas...”*, (Pahlen, 1972: 421). Tres años más tarde, en medio de una fuerte crisis sentimental se da vida a *“Tristán e Isolda”*.

Sus conocidos y amigos, los Wesendonk (matrimonio entre su amigo y mecenas Otto y Mathilde, su gran amor imposible), alquilaron a Wagner una casa contigua a la suya por un arriendo simbólico. Wagner llamó a ese lugar “el asilo”, Allí se hacen más cercanos los lazos afectivos que lo unían a Mathilde; comparten ideas

---

*“Tristán e Isolda”*, realizada a partir del Guión escrito por Richard Wagner.



y puntos de vista. Mathilde inspira a Wagner y él se enamora, “...*Podían verse a diario, mas aún varias veces al día, ya fuera en el jardín que unía las dos casas o en el estudio del músico, donde Mathilde participó activamente del nacimiento de Tristán*”, (Pahlen, 1972: 435). Esta relación se puede dar hasta que Minna Planer (primera esposa de Wagner) se entera, cambiando así el curso del amor entre estos dos personajes.

En el año de 1857, más exactamente en los meses de agosto y septiembre, la letra del “*Tristán e Isolda*” es consolidada. En el mes de diciembre se encontraba componiendo la música del primer acto; dicha instrumentación fue interrumpida debido a un viaje que tuvo que realizar a París, donde conoció a Cósima, hija de su amigo Franz Liszt; al regresar a Zürich termina la musicalización del primer acto en el mes de abril de 1858.

El boceto del segundo acto fue realizado en el “asilo” donde todavía vivía Wagner; en el año de 1858, entre los meses de mayo y junio, debido al conocimiento público de su amor con Mathilde, se produce una época de crisis en la que se interrumpe la obra. Luego de dicha molestia Wagner se va a vivir a Venecia. Tras la primera separación con Minna, en Venecia continua su comunicación con Mathilde por medio de cartas: “...*Venecia, canales nocturnos melancólicos, todo ello descrito en ardientes cartas de amor...*”, (Wagner, 1948: 14). En Venecia se instala en el Palazzo Giustaniani junto al gran canal. Mientras vivía en medio del lujo de aquella edificación, permanecía en la soledad y en una crisis económica muy fuerte que le impedía en muchas ocasiones consumir el alimento necesario.

El segundo acto, es decir la partitura y la orquestación, quedan terminadas entre los meses de agosto de 1858 y marzo de 1859. Wagner deja Venecia, se traslada a Suiza; es inspirado por el paisaje del lugar. En medio de una profunda crisis existencial, escribe cartas a su amigo Liszt en las que argumenta que se siente

incapacitado para componer y finalizar “*Tristán e Isolda*”; en medio de la depresión y el dolor Wagner culmina el tercer acto: “...*El tercer acto surge con llanto, dolor y pasión, para elevarse a la inmortalidad del amor y de la fama...*”, (Wagner, 1948: 15). En mayo concluye la orquestación (1859); en agosto termina la partitura y queda finiquitada la obra de “*Tristán e Isolda*”.

El compositor pensó que el mejor lugar para estrenar su obra, su nueva ópera debía ser la ciudad de París, en Karlsruhe. Se muda y alquila una casa esperando respuesta sobre la situación del estreno del *Tristán*; en una carta a Minna, Richard le insinúa una reconciliación, esta accede gustosa; pero muy pronto se da cuenta que lo que busca Wagner en ella es tan solo una ama de llaves, una mujer que le sirva domésticamente. Por ello pronto se da la segunda separación del matrimonio Wagner. En cuanto a los estrenos de la ópera en Karlsruhe fracasaron, ya que este teatro no disponía un tenor que cumpliera todas las expectativas de un protagonista como *Tristán*; por otro lado, Wagner no consolidaba una buena relación política en París. Wagner presenta al público parisiense el prelude del “*Tristán e Isolda*”, en medio de uno de los conciertos que dio en ese lugar; pero el público no queda convencido del todo manteniendo así un desconcierto entre los espectadores.

Wagner regresa a Alemania en el año de 1860 en el mes de agosto, Alemania concede una amnistía<sup>3</sup>; su anhelo es estrenar “*Tristán e Isolda*” en su patria, pero esto no llega a feliz termino. Intentos fallidos del estreno del “*Tristán e Isolda*” se dan en 1861 en Viena. Primero se aceptaba la obra y luego de algunas vicisitudes

---

<sup>3</sup> Wagner había dejado Alemania en el año 1849, debido a que este estaba aliado al pensamiento político revolucionario de las doctrinas del anarquista ruso Michailm Bakunin. En el año de 1848 en Abril estallan luchas revolucionarias en Dresde. Wagner había estrenado Jesús Von Nazareth, presentando a este como un revolucionario social, por ello deja conocer su pensamiento político que no aceptó Alemania; En mayo Wagner emprende la huida, su amigo Liszt le colabora en dicha empresa, en Julio fija residencia en Zurcí.

se desistía de la idea; el tenor Aloys Ander se declaró en crónica enfermedad<sup>4</sup>; por otro lado la señora Louise Dustmann no tenía la calidad interpretativa que requería el papel de Isolda<sup>5</sup>. Por último, la ópera de Viena devuelve la partitura del drama a Wagner, ya que se consideró como irrepresentable; otros intentos de estreno se dieron en 1862 de nuevo en París; 1863 en Berlín: “...*Tristán hijo del dolor, como decía su autor infortunado, se considera inejecutable...*”, (Wagner, 1948:15).

En 1864, se produce el milagro que Wagner tanto había estado esperando. En mayo recibe la invitación del joven rey Luis II de Baviera; le informa que su mayor satisfacción sería tener a su lado al artista de sus sueños, es decir a Wagner: “...*Comenzó a brillar para él desde la noche de Rienzi en Dresde, se manifestaba de nuevo con aquel inesperado suceso, impregnado de espiritualidad y fantasía, al punto se trasladó Wagner a Munich para reunirse con su príncipe encantador...*”, (Barquet, 1955: 16). El maestro afortunado corre sin pensarlo al lado del rey; él se convierte en su fiel amigo y generoso mecenas; Wagner exige para él una serie de comodidades “necesarias” para permanecer a gusto y poder trabajar en un buen estado de ánimo.

Entre los proyectos del rey con Wagner está el estreno de “*Tristán e Isolda*” en el teatro real de Munich. Después de una nueva postergación de la obra debido al mal estado de salud de Wagner, esta se estrena el 10 de junio de 1865, en la Opera Real de Munich. La compensación a las infinitas penurias de la obra se ofreció en un caluroso y estremecedor triunfo; el director de la orquesta fue Hans

---

<sup>4</sup> Muchos dijeron y en especial los adeptos que tenía Wagner en el teatro, que la situación del tenor había sido un miedo a interpretar un papel como el de Tristán que requería de una calidad interpretativa casi sobrehumana,

<sup>5</sup> Dicha señora, era hermana de Friederike Meyer quien estuvo saliendo amorosamente con Wagner, este lleva a Louise al teatro solo por cortesía hacia su recién conquista.

von Bülow<sup>6</sup>; Isolda, Malwinw Schnorr von Carolsfeld; el tenor heróico, según Wagner éste había encarnado a Tristán de manera excepcional, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, quien muere luego de cuatro presentaciones más de la ópera, con tan solo 29 años.

Poco después las amarguras del drama musical continuaron; muere Ludwig y Wagner es desterrado de Alemania. La ópera del "*Tristán e Isolda*" se considero de mal agüero. Wagner abandona Munich y se radica en Tribschen. Luego de siete largos años, el tenor Vogl y su esposa se atrevieron de nuevo a interpretar y cantar el drama musical, que gracias al destino llegó a feliz termino. Como resultado el drama "*Tristán e Isolda*" reapareció en Munich; en Weimar esta se presentó en el año de 1873. Berlín la recibió en el año de 1876. Esta ciudad, antes discrepante frente a Wagner, amparó de manera grata la partitura del drama musical. Desde entonces la historia fue acogida en toda Alemania y también fuera de ella; se presentó en Londres en 1882; en Viena en 1883 y en el mismo año muere Wagner.

### **2.2.2. Influencias relevantes**

Varias influencias podemos citar al hablar de la construcción del drama Wagneriano del "*Tristán e Isolda*". De forma indirecta considero aquí, la lectura de la filosofía de Ludwing Feuerbach. Directamente, existen cuatro grandes influencias para la aparición de la ópera Wagneriana; se publica por parte del poeta Immermann una nueva versión de la leyenda del "*Tristán e Isolda*" medieval. Por otra parte, la lectura de Novalis con sus "*Himnos a la noche*"; además la llegada a la vida de Wagner de la dama Mathilde Wesendonk; por último, la influencia de Schopenhauer.

---

<sup>6</sup> Bülow, esposo de Cósima, éste al ser llamado por Wagner para dirigir su ópera, poniéndose en conflicto entre el aceptar y el no aceptar dicha petición, pues ya sospechaba del nacimiento del romance entre su

## 1. Feuerbach

Aunque para el período de construcción del drama musical de *“Tristán e Isolda”*, Wagner se sentía significado y representado totalmente con el pensamiento de Schopenhauer, quedarán rasgos de Feuerbach que se instalarán a lo largo del camino vivencial de Wagner, como el tema del amor: *“... De aquí que la base de esta nueva filosofía del futuro sea para Feuerbach, junto con el amor, la sensación...”*, (Cabada, 1994: 185). Para Feuerbach el hombre es el ser más sensible del mundo, es decir el hombre necesariamente ama.

Wagner siempre fue un hombre que disfrutó y exaltó el amor en medio de las temáticas de sus obras; para él esta cuestión sería de vital importancia en el planteamiento de sus composiciones musicales y escritas; cómo no encontrar un punto de convergencia de Wagner con Feuerbach, si para este filósofo el ser es ser porque ama: *“...En definitiva el amor es solo para él el verdadero signo de la realidad y de la existencia personal: “solo existes si amas” –decía ya tempranamente en sus pensamientos sobre la muerte...”*, (Cabada, 1994: 194).

## 2. Novalis

Novalis, con su producción artística y estilística, recrea dentro de su argumentación toda la fuerza del misticismo cristiano. Sus tan recordados *“Himnos a la noche”* están cargados de una fuerte dosis de sublimación; expresan la melancolía hacia la muerte de su amada, pero al mismo tiempo el optimismo frente a ella; ya que la muerte, es el fin, el encuentro con la presencia de Dios. La noche es el abismo para enfrentarse ante el miedo vencido; para encontrar allá en sus profundidades y en sus vísceras la luz perpetua, la luz azul, la eternidad; así

---

esposa Cósima y su admirado compositor Wagner.

es que después de la luz, se entra al refugio de la noche para triunfar, envolviendo con su frenesí la nueva mirada, la oscuridad saturada de luz, "...¿Qué es lo que guardas bajo tu manto, que, invisiblemente poderoso, llega hasta mi alma? Te muestras sólo temible...Precioso bálsamo gotea de tu mano...", (Novalis, 1985: 29).

Cuando Wagner lee los "*Himnos a la noche*" encuentra el culto místico a la noche como potencializadora de una expresión poética en la que se hace una alabanza importante a la muerte como única redención posible. La partida y la muerte funcionan como mecanismos metafísicos de liberación; esto habría interesado profundamente a Wagner, quien visualizó la consecución de una pieza de ópera en la que se planteara la noche como puente de redención, donde se unen los amantes en un solo sentir: "...*Tristán e Isolda*" debía convertirse en un verdadero himno a la noche, a la disolución del alma en el ser amado y la de ambos en el infinito universo estrellado...", (Pahlen, 1972: 424).

Wagner imaginaba ese nuevo drama sumido en el azul profundo que poetizaba Novalis en los "*Himnos a la noche*". La noche, sospechaba Wagner, debía ser el refugio íntimo y oculto de dos enamorados que no podían llevar a cabo su amor debido a inconvenientes ajenos a su sentimiento: "...*Ya éramos consagrados de la noche*" sin duda fueron de las primeras palabras que formuló en relación con el drama de *Tristán...*", (Pahlen, 1972: 425).

### **3. Mathilde Wesendonk**

Este maestro no había encontrado hasta el año de 1852 una presencia femenina importante que le cambiara por completo el sentido de la existencia. Una mujer que no solo estuviera en el papel de complacer el deseo físico, sino una que lo complementara en diferentes campos y puntos de vista. Su esposa Minna no

satisfacía plenamente sus deseos. Así, de un momento a otro aparece su musa inspiradora para el drama del *“Tristán e Isolda”*, Mathilde Wesendonk: *“...El músico anhelaba camadería en lo intelectual, comprensión artística, unanimidad de ideas y sentimientos...”*, (Pahlen, 1972: 425). Wagner prontamente se dio cuenta de los consanguíneos lazos intelectuales y espirituales que los unían: *“...No lamentos nunca estos testimonios de amor que fueron el ornato de mi pobre vida...”*, (Wagner, 1942: 114).

Mathilde es pues la musa inspiradora de Wagner. El compositor creó las dos óperas de amor más intensas pasionalmente en su carrera musical, *“La Valquiria”* y el *“Tristán e Isolda”* gracias a ella: *“...En la partitura de la Valquiria aparecen tres iniciales GSM que corresponden a las palabras gesegnet sei Matilde (bendita sea Mathilde)...”*, (Pahlen, 1972: 427). La comunicación frecuente con Mathilde y la lectura de Schopenhauer en el año 1856 alejó a Wagner de la composición de El anillo del Nibelungo; se concentró cada vez más en la composición de la gran epopeya de amor que añoraba en su interior; así escribe a los esposos Wesendonk: *“...Ya no me puedo inspirar para Sigfrido y mi sensibilidad musical divaga mucho más allá, donde me lleva mi estado de ánimo: es el reino de la añoranza, el reino de la añoranza es “Tristán e Isolda”...”*, (Pahlen, 1972: 429).

Mathilde amante profunda de la obra de Wagner, ayuda vivamente a la gestación del *“Tristán e Isolda”*. En medio de sus encuentros Wagner leía y explicaba la ópera a Mathilde; en el drama final puede que aquellas charlas sostenidas por dichos personajes hallan sido utilizadas en el guión final del *“Tristán”*:

*“...el magnífico amor, pero en el fondo sin esperanzas, los encuentros secretos, los instantes de arrebatamiento e íntimo pertenecerse, la evitación de todo lo terreno, la vivencia compartida de un mundo invisible, inaccesible al común de los mortales, pero también la situación cargada de tensión...”*, (Pahlen, 1972: 436).

Wagner pone música a los poemas de Mathilde, la convierte en poeta “*Los Lieder de Wesendonk*”; su canción llamada, “En el invernadero”, contiene la idea del tercer acto del drama musical. En 1858, Wagner decide dejar definitivamente a Mathilde, “...”*Sin lágrimas*” como él mismo informa, la abandonó el 17 de agosto. El 6 de julio ya había redactado una larga carta de despedida a Mathilde...”, (Pahlen, 1972: 441).

Mathilde es un punto fundamental y formal en el nacimiento del *Tristán e Isolda*. Debido, a que el amor entre Wagner y Mathilde fue lo suficientemente intenso e inspirador para la construcción de este drama musical. Ya sea que esta pasión haya sido real o tan solo delirante, originó en el músico y poeta Wagneriano la posibilidad de crear una gran epopeya de amor pasional basada en un texto medieval. Después de muchas vicisitudes, el 6 de Agosto de 1859 fue terminada la ópera “*Tristán e Isolda*”: “...La misión de Mathilde en la vida de Wagner había sido cumplida...”, (Pahlen, 1972: 454).

### **2.2.3. Schopenhauer**

El filósofo Arthur Schopenhauer especialmente con su libro “*el Mundo como voluntad y representación*”, es una influencia directa en la creación artística de Wagner. Aquí relato brevemente la relación ideológica entre los dos personajes.

#### **1. Conocer a Schopenhauer**

En el año de 1854 Wagner tendrá un descubrimiento filosófico que no solo le cambiará la percepción de la vida, sino que también este encuentro promoverá la adaptación de sus ideas existenciales al plano artístico y literario. Ese año conoce la obra del filósofo Arthur Schopenhauer. Dos años atrás, Wagner tuvo un



desencanto revolucionario –Marcado por las ideas de Feuerbach-; su amigo agitador Uhlig ha muerto y con él se finaliza la etapa de su vida, la etapa revolucionaria. Wagner conoce a través de su amigo George Herwegh la obra pesimista de Schopenhauer. Desde allí encontrará el planteamiento de diferentes problemas metafísicos que a él también le habían preocupado. Por ejemplo: la actitud pesimista, que coincidía con el pesimismo de los amantes anhelando su propio fin.

Wagner, como agradecimiento a Schopenhauer, le enviará de manera muy “Tímida” el poema del *“Anillo del Nibelungo”*. Quiso compartir con el filósofo la experiencia de sus construcciones artísticas en las que él pensaba existían puntos de convergencia entre sus pensamientos: *“...Descubre la afinidad de las tesis Schopenhauerinas con el tema y personajes del anillo...”*, (Maseda, 1993: 110).

Gracias a Schopenhauer, Wagner logró adecuar sus ideas creativas a un atrayente pesimismo; gracias al filósofo pudo entender la voluntad del hombre por las inocuas aspiraciones humanas y la aniquilación de su propia voluntad, como pensamiento más noble que puede tener el hombre hacia la existencia:

*“...Más todas mis tentativas habían sido vanas y creí hallar en Feuerbach la causa del fracaso de mis esfuerzos, El libro de Schopenhauer me cautivó enseguida, no solamente por el interés que me inspiraba su curioso destino, si no sobre todo a causa de la extraordinaria claridad y precisión que advertí desde el primer momento en sus explicaciones...”*, (Wagner, 1952: 424).

Wagner se asombró gratamente sobre el lenguaje utilizado por Schopenhauer, dado que las cosas más oscuras de la vida se manifestaban en él como el fruto del conocimiento:

*“...Si bien en un lenguaje totalmente diferente, lenguaje que convierte rápidamente el dolor en objeto del conocimiento y que lo conduce todo desde el sentimiento al entendimiento marmóreo, frío, consolador, al entendimiento que al mostrarme a mí*

*mismo, me muestra a mí al mismo tiempo el mundo entero...*", (Cabada, 1994, Pág. 218).

## 2. Schopenhauer en Wagner

*"...También la música da su respuesta, y más profunda que las demás, expresando la naturaleza íntima de la vida en un lenguaje directamente inteligible, al que no pueda traducirse al de la razón..."*, (Schopenhauer, 1927: 956). En Schopenhauer la música adquiere un lugar privilegiado, debido a que ella logra luchar contra la fuerza de la voluntad. La música es un espacio donde se organiza el entendimiento y se debilita el papel de la voluntad: *"...Encuentra una pequeña isla de orden aparente, donde la ilusión de la racionalidad y la finalidad pueden descansar precariamente..."*, (Maseda, 1993: 112). El entendimiento, por medio de las facultades estéticas, tiene la oportunidad de deshacerse de la fuerza imponente de la voluntad, mediante la contemplación del arte.

Al descubrir la leyenda del *"Tristán e Isolda"*, Wagner es cautivado por la temática trágica del amor imposible que adquiere su expiación por medio de la muerte. Entre su recuerdo a su amada Mathilde como amor irrealizable y las lecturas pesimistas de *"el mundo como voluntad y representación"*, Wagner sustenta su idea trágica: *"...En el que los contenidos del dolor universal y de la rendición por la identificación con lo general son claro testimonio de las nuevas ideas recibidas de Schopenhauer..."*, (Cabada, 1994: 220). Concibe una obra en la que se plasme el ideal del renunciamiento de la voluntad Schopenhaueriana: *"...Tengo en mi mente el proyecto de un "Tristán e Isolda", la concepción más simple, pero más florida. Con la bandera negra que ondea al final me cubriré para morir..."*, (Pahlen, 1972: 431).

La experiencia del dolor en la filosofía de Schopenhauer es la vía más adecuada para negar la voluntad; el dolor en extremo debido a distintas causas y motivos produce el paso más eficaz para lograr la resignación de los hombres: el dolor purifica. Wagner, integra la característica del dolor y la resignación en varias de sus obras dramáticas. En el drama musical del “*Tristán e Isolda*” el dolor es reiterativo, se puede ver en: los amantes no logran consolidar su amor; el dolor de Marke al no ver realizado el amor de sus parientes, la imposibilidad fraterna de Kuweral y Brangaine en el fortalecimiento del sentimiento pasional y por último el dolor alcanza el proceso de resignación con la muerte, “...*¡Todos han muerto! ¡mi Tristán! ¡Mi héroe!... ¡Amadísimo amigo! ¿También hoy me traicionarás cuando vengo a demostrarte mi lealtad suprema? ¡Despierta! ¡Despierta a mis lamentos!...*”, (Wagner, 1948: 172).

Por otro lado, el reconocerse en el otro promueve la compasión. El ver el otro como un reflejo propio nos conduce a la resignación y a la renuncia del ánimo de la voluntad. La compasión que sentimos por el otro refleja el estado natural del hombre sintiendo lastima de sí mismo, por ello se apacigua el querer y con él la fuerza de la voluntad. Wagner retoma de Schopenhauer la recepción del sentimiento de compasión, que se expresa desde la experiencia de su propio dolor y en la compasión que debe sentir el hombre al verse identificado con el yo mismo; es decir, se busca redimir el dolor de la vida en el encuentro de un hombre con los otros; este ve su dolor en otro y acepta sus tragedias como propias, sintiendo compasión se ve identificado; claramente, esta idea se esquematiza en el cuadro de la bendición final de los enamorados por parte de Marke, el rey observa en el otro –los amantes-, su propia voluntad, y abre paso para la compasión; “...*¿Por qué, Isolda, desconfías de mí? Cuando me fue revelado claramente lo que no podía comprender, me sentí dichoso de hallar a mi amigo exento de culpa. Entonces para enlazarte con el hombre adorado, te seguí a velas desplegadas...*” (Wagner, 1948: 173)

#### **2.2.4. Aspectos formales del drama musical del “*Tristán e Isolda*”**

Los elementos formales para hablar de la ópera de Wagner el “*Tristán e Isolda*”, básicamente se representan en el guión literario y en la música. Wagner elabora una creación artística que rompe con muchos esquemas trazados por la estética hasta el siglo XIX; por ejemplo, en el guión la historia sufre algunas transformaciones con respecto a literatura medieval tristanesca. Se ha tendido a pensar que Wagner frente a la leyenda de amor medieval, presenta nuevas apreciaciones que lo convierten en un nuevo creador de la historia en cuestión. En cuanto a la música del “*Tristán e Isolda*” wagneriano, esta crea y trae a colación dos puntos diferentes en la construcción musical romántica que son: el cromatismo y la melodía infinita. Es por esto que Wagner se considera un compositor que en la consecución del “*Tristán e Isolda*” se comporta como un nuevo gestor de independencia intelectual y creadora.

##### **1. Elementos innovadores de la historia y el texto**

Wagner toma frente a la leyenda del “*Tristán e Isolda*” un papel decisivo. En la creación de su drama musical maneja una total independencia creativa. Por un lado, enaltece puntos o elementos ya trabajados en la leyenda medieval; no contento con ello, elabora un nuevo contexto con otros elementos importantes que permiten un mejor impacto emocional. Aquí, un pequeño esbozo de dichos elementos:

**a. El filtro:** En la literatura medieval del “*Tristán e Isolda*” el recurso del filtro de amor se da, porque tal vez el contexto cultural-histórico pedía un elemento mágico externo que produjera el amor, “...*La intervención del filtro, que actúa de una manera fatal, y además bebido por error, se revela a partir de este momento como necesaria...*”, (Rougemont, 1979: 110). Pero en la adaptación a la ópera por

Wagner, el símbolo del filtro ilustra y define una concepción bastante diferente. En el compositor el filtro no concibe el sentimiento del amor, no es aquel elemento generador de pasión; el filtro wagneriano desinhibe, más no crea el amor. Este es tal vez uno de los grandes aportes de Wagner en su creación artística: “... *El filtro no hizo nacer el amor, sólo lo ayudó a salir a la superficie, invencible y colmar dos vidas más allá de todo lo terrenal...*” (Pahlen, 1972: 403).

En la literatura medieval el filtro se considera el culpable del adulterio entre los personajes; muy diferente se presenta en la idea Wagneriana. Isolda y Tristán ya se han enamorado, ellos saben que no pueden experimentar su amor abiertamente, Entonces, Isolda decide dar fin al sufrimiento y beber una pócima mortífera, por un vuelco del destino estos beben otro tipo de bebedizo, uno que genera pasión. Por ello el filtro se presenta ante nosotros como un verdadero símbolo que produce el erotismo pasional. Gracias al filtro se puede explicar la pulsión del amor sexual: “...*Wagner inventa otro filtro, que no figura en los antiguos poemas: el mortal...*”, (Wagner, 1948: 43).

**b. La bendición de Marke:** Aunque Marke nunca se presenta como un personaje rencoroso, en las antiguas versiones se muestra una conclusión donde aquel rey no puede perdonar fácilmente el engaño demostrado por sus familiares. Wagner, en cambio en el fin del drama muestra una nueva creación importante y poética “el perdón y la bendición de los cuerpos sin vida de los dos protagonistas”, “...*Cuando me fue revelado claramente lo que no podía comprender, me sentí dichoso de hallar a mi amigo exento de culpa...*”, (Wagner, 1948: 173). En Wagner, el rey entiende la finalidad del amor pasión y perdona a sus parientes, al morir estos, Marke bendice sus almas. La ópera wagneriana demuestra así una nueva creación: la nobleza y el entendimiento del adulterio. El amor como núcleo gestor de vida: “...*El cuadro final es también invención de Wagner...*”, (Wagner, 1948: 45).

Por último y tomando como punto central de reflexión el final del drama musical, Wagner reúne a los personajes en el desenlace de su obra para generar en el espectador una escena en la que se manifiesta el pathos poéticamente; en el tercer acto y última escena todos los personajes se encuentran interactuando: así se incrementa el sentido de la acción; todos unidos al fallecer del amor.

**c. Los personajes:** Se ha dicho que en la versión wagneriana sobre el *“Tristán e Isolda”*, existen dos personajes los amantes y un tercero, el destino. El destino se puede nombrar como el tercer personaje importante, casi el antagonista de la historia, ya que éste por medio de algunos símbolos logra transformar el sentido del drama y lo hace más emocionante e intenso. Por ejemplo, un momento en la historia que interviene el destino como antagonista es en la escena donde aparece la antorcha como guía de los amantes, cuando se apaga el fuego, el dúo de enamorados acepta el destino en una cuestión casi dialéctica: continuar con su pulsión pasional o ser descubiertos por el rey Marke.

En cuanto a los otros personajes, Wagner los convierte en personas totalmente aliadas al sentimiento del amor. A diferencia de la construcción literaria medieval, que percibía a Brengaine como un personaje voluble que cambiaba de posición constantemente, en el drama musical, los fieles sirvientes y amigos se entregan totalmente al servicio de los dos amantes.

**d. El amor y la muerte:** La concepción wagneriana del amor–muerte trae a colación el gran estallido de la tragedia ática griega. Aquel mito helénico que centraba el dolor en el vencimiento metafísico de la mera vida fáctica, el amor origina el sufrimiento y este solo puede liberarse por medio del descanso eterno, la muerte: *“...Para los amantes del “Tristán e Isolda”, el amor origina tal sufrimiento que solo puede calmarse en el total reposo...”*, (Wagner, 1948: 41). Los amantes

prefieren morir a vivir separados el uno del otro: “... Sólo el amor y la añoranza están en esos versos y en esa música, empotrados en la noche y en la muerte que hacen posible su realización...”, (Pahlen, 1972: 485).

Se debe en primer lugar amar al amor, luego a la muerte. A ella Wagner la presenta en un sentido trágico de gusto con el que disfruta el espectador, ya que el amor no puede triunfar en la vida. ¿Cómo poder imaginar a un Tristán e Isolda unidos en santo matrimonio y viviendo una situación fecunda existencialmente?.

*“...Wagner describe mucho más que una catástrofe novelesca: describe la esencial catástrofe de nuestro genio sádico, ese gusto por la muerte, ese gusto de saberse en el límite ese gusto por la colisión reveladora que es sin duda la más inextirpable de las raíces del instinto de la guerra en nosotros..”* (Rougemont, 1979, Pág. 52).

El elemento del amor y muerte es el fundamento prodigioso que logra la gran aceptación del amor adúltero de “*Tristán e Isolda*”; sin sufrimiento la vida no triunfa.

## **2. La música del “*Tristán e Isolda*” como elemento novedoso**

Wagner siempre estuvo interesado por la construcción de una obra de arte total “Gesamtkunstwerk” “...*El drama para Wagner, no es un género musical y, menos aún literario: el drama es el único arte completo, verdadero, posible, el arte que restituirá a la expresión artística su unidad y comunicabilidad...*” (Fubini, 1970: 125). Aunque Wagner todavía en medio de la construcción del “*Tristán e Isolda*” no se planteaba del todo formalmente dicho pilar, si se presenta en medio de la construcción de sus primeras óperas el intento por consolidar la poesía, la historia y la música en un solo arte.

El drama del “*Tristán e Isolda*” constituyó uno de los grandes logros del romanticismo tardío; es una obra que avanza y abre nuevas puertas musicales a

futuro, “...*La música en este drama es radicalmente nueva...*” (Pahlen, 1972: 471). La época clásica<sup>7</sup> promovía piezas musicales fáciles de comprender para el público; esto se conoce como melodías claras; su composición era instaurada exactamente, es decir la música clásica se regía bajo unas reglas establecidas que permitían que el compositor e interprete conociera la música con exactitud y que el espectador intimara y comprendiera el estado de dicha música.

Al llegar el romanticismo, los músicos rompen aquellas reglas establecidas por el período clásico, creando así una libertad que permitió una experimentación mucho más amplia que generaba nuevas propuestas musicales. La música logró nuevas formas gracias a autores como Listz, Chopin, Berlioz y por supuesto Wagner. Wagner comenzará a experimentar con nuevos aspectos musicales, con la idea de incrementar dentro de sus obras dramáticas pulsiones tensionantes y agresivas emocionalmente.

Al escuchar la música del “*Tristán e Isolda*”, el público puede percibir aquellas disonancias musicales<sup>8</sup> que la convierten en una nueva postura estética; ni siquiera es necesario poseer un conocimiento musical para poder disfrutarlas:

*“... Quien escuche el primer acorde de Tristán, el famosos Fa, Si Do sostenido, Sol sostenido que ha provocado tantos comentarios, podrá experimentarlo como emocionante, excitante, tal vez “nostálgico”, “melancólico”, hasta “doloroso”, pero no como un sonido desagradable...”*, (Pahlen, 1972, Pág. 473)

La música de Wagner está caracterizada por los siguientes elementos:

**a. Cromatismo:** Los tonos del “*Tristán e Isolda*” son disonantes porque los acordes no cuadran entre sí; la música está fuera de todas las reglas clásicas

---

<sup>7</sup> Período musical comprendido entre 1750 y 1800

<sup>8</sup> Disonancia, no debe ser entendido aquí como un sonido desagradable, la disonancia está ligada a una experimentación paralela a las reglas musicales preestablecidas por la época clásica de la música.



establecidas. Musicalmente el drama del “*Tristán e Isolda*” se construirá a partir del cromatismo<sup>9</sup>. La música compuesta por Wagner para dicho drama es música cromática; esta tendencia musical permanece en la locución de sensaciones existenciales “oscuras”. Las notas ordenadas de dicha forma produce efectos de desgarramiento, tortura, dolor, muerte, sufrimiento, etc. El cromatismo es utilizado para promover una manifestación de emociones viscerales que complementen el texto literario de la ópera del “*Tristán e Isolda*”: “...¿De qué otra forma podía Wagner hacer musicalmente justicia a la misión que él mismo se había impuesto, como no fuera con el cromatismo?...”, (Pahlen, 1972: 473).

**b. Melodía infinita:** Al incrementarse la libertad en el romanticismo, las melodías se volvieron más extensas, su estructura cada vez fue más irregular, este rompimiento con la estructura clásica para Wagner no fue suficiente, su música como ya se ha dicho se propuso de forma cromática y sus melodías se convirtieron en “melodías infinitas”. “...La melodía infinita es aquí el lenguaje de la orquesta, que da expresión al pensamiento de los personajes actuantes...”, (Pahlen, 1972: 478). Wagner creó la “melodía infinita” para que por medio de esta se pudieran expresar los procesos psicológicos de los personajes del “*Tristán e Isolda*” de forma más adecuada.

La melodía infinita consiste en largas frases melódicas y en la formación de un pequeño ciclo que continua y no termina, logrando extender la finalidad musical: “...largas frases melódicas, un recitativo patético de intensa fuerza expresiva, que no concluye sino que continúa, una y otra vez, en más formaciones melódicas...”, (Pahlen, 1972: 478)

---

<sup>9</sup> Cromatismo: (del griego, *chroma*, 'color'), en una composición musical, es el uso de notas que no pertenecen a la escala musical sobre la que se basa la composición. En esencia, un tono cromático es aquél producido por la elevación o descenso de un semitono (por ejemplo, de fa a fa sostenido), sobre una de las notas individuales de la escala diatónica básica de siete notas (en do mayor, por ejemplo, estas notas son do, re, mi, fa, sol, la y si). MICROSOFT CORPORATION, Enciclopedia Encarta 2004, Cromatismo, Madrid-España

Wagner aportó musicalmente elementos importantes a través de su drama "*Tristán e Isolda*". Debido a que la musicalidad de la orquesta mana constantemente, la música se consolida como una facultad independiente. El coro ocupaba el punto central en la experiencia musical aquí. Con Wagner el coro y la música se complementan, tanto la voz como la música adquieren elementos de sublimidad que permiten la elevación del público y la exaltación de nuevas sensaciones.

### 3. ELEMENTOS APOLÍNEOS Y DIONISIÁCOS EN EL DRAMA MUSICAL “TRISTÁN E ISOLDA”

***“...¡Anhelar! ¡Anhelar! ¡Anhelar al morir, no morir de anhelo!. Y si antes el júbilo del cuerno, tras tal desmesura y tal exceso de voraces tormentos, no partió el corazón, casi como el más grande de los tormentos, ahora entre nosotros y ese júbilo en sí está Kuvernal, el cual grita de alegría mirando hacia el barco que trae a Isolda...”*, (Nietzsche, 2002: 179).**

El objetivo fundamental de este capítulo es realizar una lectura nietzscheana sobre el libreto y música wagneriana del “*Tristán e Isolda*”. En primer lugar, haré un estudio sobre la estética en el romanticismo y a su vez, del lugar ocupado por la música en algunas propuestas filosóficas. Como segundo punto, analizaré la revolución musical que Wagner presenta en el drama musical. En último lugar, haré una reflexión acerca de la estética de Nietzsche en el drama musical del “*Tristán e Isolda*”, a partir de las categorías de “lo apolíneo” y “lo dionisiaco”.

#### 3.1. EL ROMANTICISMO

A mediados del siglo XVIII nace en Europa una nueva sensibilidad estética que se establece en una nueva idealización del YO. El nuevo arte retorna a la subjetividad y al individualismo radical. Los integrantes de este nuevo proyecto estético se verán en una fuerte oposición con el racionalismo precedente. El objetivo de esta nueva concepción se figura en una apacibilidad frente a lo social y lo intelectual. Este nuevo artista se predispone a un nuevo tópico: la independencia total hacia las normas y reglas preestablecidas por el arte clásico del Renacimiento. El arte del romanticismo se aleja de la imitación y busca fundamentarse desde la verdadera inspiración, esta no es más que el producto de la búsqueda en el interior del artista, “...*Deja de considerar la realidad exterior como el único modelo digno de reproducir y se vuelca, en busca de materia prima,*

*hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, su YO....”,* (Argullol, 1999: 28).

La nueva estética se genera debido al cansancio racional heredado de una época positiva, que en busca de la verdad racional perdió el rumbo de lo subjetivo y lo individual. La indagación utilitarista de la felicidad, en el romanticismo es cambiado por una meditación conocida como la introspección romántica de la subjetividad. Un ejemplo de dicha reflexión se demuestra en la siguiente preposición: “...*En todas ellas el protagonista joven, sensible y desdichado a causa de la injusta incomprensión de su época, es una apenas velada autoproyección del autor...*”, (Argullol, 1999: 28). De esta forma, se observa el gusto de los románticos en clara oposición a cualquier tipo de parámetro lógico y el subjetivismo como característica primordial de la nueva sensibilidad europea.

El subjetivismo se evidencia a tal punto en la experiencia estética, que el artista se confunde con el protagonista de sus obras y la identificación de roles se vuelve una labor imposible. Esto permite que se rompa con la tradición lírica clásica a favor de las formas y los géneros:

*“...El YO lírico se convierte, para el poeta romántico, en lo que Coleridge llama “Yo representativo” Por eso, al considerar la literaruta romántica se hace imposible –y es impropcedente- diferenciar la vida de los personajes teóricamente ficticios y la que los escritores exponen en sus confesiones, cartas y dramas...”,* (Argullol, 1999:28).

En el período clásico estético el resultado de la inspiración era traducido en fantasías y leyendas poco creíbles; por el contrario, la identidad entre artista y protagonista, entre ficción y realidad, es el esplendor y motor vital de la inspiración romántica.

Debido a la variable teoría ofrecida por los escritos de los románticos, la tradición histórica ha relegado un poco la investigación y unificación de la postura filosófica sobre la estética en el romanticismo. Los teóricos de dicha época han sido significados más como críticos e historiadores de arte:

*“...Se les ha venido considerando como críticos e historiadores de arte, o como artistas ocupados en la reflexión sobre el propio trabajo, como autores, en último término, de una poética, de una reflexión programática e inmediata sobre el quehacer artístico...”*, (D’Angelo, 1999: 13).

Esta concepción poco a poco ha ido cambiando: el estudio de la estética romántica en los últimos años del siglo XX ha demostrado que el romanticismo si tiene una postura filosófica. El problema fundamental es que su teoría es completamente diferente a la filosofía del idealismo alemán, sobre todo con Hegel. La filosofía del romanticismo se puede identificar con nuestra apreciación de la terminología de lo romántico: cuando se habla de pasión, fantasía, oscuridad, espantosidad, etc. se promueve la asociación de estos términos con la sensibilidad de la estética del romanticismo. Con esto se da a entender que la estética romántica es una teoría que cumple un determinado carácter histórico y que se preocupa no solo por entender la pulsión subjetiva y sensitiva del arte, sino que también busca elaborar una filosofía.

El romanticismo no solo fue un movimiento presente dentro de los campos artísticos y estéticos, este período también fue un promotor de nuevos parámetros culturales europeos, tanto como en la religión como en la política. En el campo de la filosofía, el romanticismo planteó el fin de la separación entre el arte y la filosofía, de la filosofía y la ciencia. El objetivo de esta actitud era “poetizar toda disciplina”:

*“...no en el sentido de la reducción de las ciencias y de la filosofía a mero juego, como llegará suceder en el esteticismo de la segunda mitad del siglo XIX, sino, al contrario, en el sentido de hacer valer en todos los ámbitos las capacidades cognoscitivas de la poesía...”*, (D’Angelo, 1999: 17).

### **3.1.1. La estética del Romanticismo en la música**

*“...La música es para los románticos, la condición ideal perfecta del arte, el punto al que tienden todas las artes donde encuentran su unidad. La música representa el límite al que tiende la poesía para conseguir su total liberación, es decir el puro arabesco, en que se revela simbólicamente la estructura del ser fuera de toda determinación lingüística y conceptual...”*, (Fubini, 1970: 110).

El nacimiento de la problemática del romanticismo musical se evidencia con el declive de la ópera italiana y el retorno a la música de la Antigüedad. Otra característica del alumbramiento romántico se evidencia en el volcamiento hacia la música como primer y fundamental parámetro estético. Los filósofos del iluminismo no habían dado a la música un lugar privilegiado. Aunque, en su totalidad el romanticismo no refuta esta posición, sí se observa una tendencia a considerar el fenómeno musical de una forma distinta. La música se convierte en un lenguaje que ya no es común si no que busca expresar -y lo logra- la realidad en un nivel más profundo, *“...la música puede captar la esencia del mundo, la Idea, el espíritu, el infinito...”* (Fubini, 1970: 77).

Algunas ideas filosóficas acerca de la música desde el punto de vista romántico, son las de Herder, Hamann, Wackenroder, Schelling, Hegel y Schopenhauer.

#### **1. Herder**

En sus escritos *“Ensayos sobre el origen del lenguaje”*, opinaba Herder que la música podría unirse con la poesía y que de dicha unión, se crearía un arte de la humanidad que se forjaría desde lo primitivo del grito hasta el canto poético. Para

Herder la música es el verdadero lenguaje humano existente. La búsqueda del lenguaje estético en Herder es traducida en la necesidad de consolidar un arte total, donde se involucraran todos los fenómenos estéticos, música, poesía, danza, drama, etc. *“...La ópera soñada por Herder, habría sido la encarnación épica de su ideal artístico, la expresión más auténtica y original del hombre en su totalidad, donde poesía, música, acción y decoración no forman sino su único todo...”*, (Fubini, 1970: 79). Posteriormente esta idea sería la tomada por Wagner para la idealización y creación de su arte integral.

## **2. Hamann**

No alejado de la idea herderiana, pensaba que la música era la lengua más antigua que existía, ya que ella es el fundamento donde se gesta cualquier tipo de lenguaje, espacio y temporalidad; por ejemplo, en la poesía encontraba también los rasgos y la presencia de la música, *“...La misma poesía contiene en sí, como elemento sensible, la musicalidad; los cantos populares, en los que se manifiesta esta unión original, representaban la primera fuente inspiradora para una renovación de la música y la poesía moderna...”*, (Fubini, 1970: 79). Hamann al igual que Herder buscaba la realización de un arte unificado que promovería la verdadera expresión del espíritu humano. Con estas ideas se observa la consideración romántica acerca del lenguaje privilegiado de la música en la experiencia estética.

## **3. Wackenroder**

Otro personaje influyente en la estética de los inicios del romanticismo es Wackenroder; para este teórico la experiencia artística es un punto central de la filosofía; opinaba, que frente al arte el hombre debería dejar de lado la posición crítica-contemplativa y abrirse paso al disfrute del arte sin parámetros lógicos que

impidan su apreciación y vivencialidad, “...frente al arte es necesario el abandono, la actitud puramente contemplativa, lo que es propio no del crítico sino del simple amante del arte del entusiasta. El crítico analiza, visecciona, descompone, pero no capta la vida del arte, no aprehende la obra en su unidad...”, (Fubini, 1970: 83).

Esta propuesta filosófica va a acuñar en la experiencia estética no el intelecto sino el sentimiento. El arte es pues, el medio en donde se manifiestan la totalidad de las emociones y los sentimientos, pero, el arte que ofrece el sentimiento mismo es la música, ya que ella es el lenguaje puro de las emociones, es capaz de expresar tanto lo humano como lo divino; ella relaja y libera a los hombres de la angustia en que viven:

*“...La música es el sentimiento mismo: nada se puede pues decir de la esencia de la música; a lo más, se llegará a reflexiones sobre el sentimiento, pero con la razón jamás se podrá captar el sentimiento, es decir, la música. La obra musical es intraducible en palabras, es inefable: Como dice Wackenroder , el lenguaje nos puede enumerar todos los cambios de un río que discurre; la música nos da el río mismo, el río puede evidentemente simbolizar el espíritu humano...”* (Fubini, 1970: 85).

#### **4. Schelling**

Por otro lado, la estética de Schelling realiza una jerarquización de las artes. El arte es para él, la representación tanto de lo finito como de lo infinito. Por ello este filósofo romántico divide la experiencia artística en dos grupos, primero el real-físico y objetivo, segundo el ideal-espiritual y subjetivo. La música junto con la plástica y la pintura aparecen dentro del campo de las artes figurativas. La música en la concepción de Schelling se materializa con el sonido, en su búsqueda por figurar y referenciar los objetos.

Pero la música, a diferencia de las otras artes, no solo se expresa en el campo material, porque esta se desprende de lo puramente físico y se complementa en



el plano de la realidad metafísica. Esta posee un carácter dialéctico, es decir, nace de lo físico pero a través de sus características de ritmo, modulación y armonía, se permite inmiscuirse en el reino de lo divino-espiritual. Entonces, la música nace de la materia pero se aleja de la corporeidad y busca la espiritualidad, “...*La música, en esta compleja doctrina, es por lo tanto concebida como revelación de lo absurdo en el momento de su génesis, como arte doblemente privilegiada, por su relación original, de una parte, con las estructuras elementales pero esenciales del universo, y, de la otra, con nuestra corporeidad y conciencia...*”, (Fubini, 1970: 91).

## 5. Hegel

La estética romántica encuentra su esplendor en el planteamiento hegeliano. Hegel en su texto “*Lecciones de Estética*”, recreará una esquematización de las artes, en tres tipos de arte, que son: simbólico, clásico y romántico. Para él, todo arte debe representar la idea bajo una intuición sensible. El arte simbólico ofrece el esplendor de la materia pero no refleja el espíritu, es la arquitectura. El arte clásico, expresa la individualidad espiritual y se ofrece en la escultura. El arte romántico expresa lo absoluto, lo subjetivo, el alma y los sentimientos, este es el verdadero arte para Hegel; en él residen la pintura, la música y la poesía.

Es la poesía la piedra angular de todas las artes; es para Hegel el arte universal, que se desprende de la simple estética y se adentra a lo legítimo de la religión y la filosofía, ya que permite el paso indiscutible racional del espíritu absoluto; es decir, la poesía se disuelve entre el arte y la filosofía “...*En el vértice de esta jerarquía, está la poesía, el verdadero arte del espíritu, el que manifiesta el espíritu en cuanto espíritu...*”, (Fubini, 1970: 92). Por el contrario, la música, permanece en los ámbitos del arte, es el arte más verdadero, porque a través del sonido expresa el “sentimiento subjetivo”, elevando la expresividad de lo sensible:

*“...Partiendo de la arquitectura para llegar a la música, se tiene progresivamente una mayor fuerza expresiva, cada vez una mayor capacidad de abstracción y un creciente poder sobre lo sensible hasta subjetivar completamente la materia en la música, y negarla, en cambio, en la poesía...”*, (Fubini, 1970: 93).

Entonces, la música para Hegel, es el arte que expresa los sentimientos en forma particular y subjetiva, la música es el sentimiento. Su elemento físico es el sonido y este a su vez expresa lo espiritual y metafísico.

## **6. Schopenhauer**

El arte en la filosofía schopenhaueriana tiene la capacidad de expresar la Idea y el fundamento del mundo, ya que él está sometido a las pulsiones fenoménicas de la voluntad. Schopenhauer realiza al igual que Hegel una jerarquización de las experiencias artísticas. En un primer plano aparece la arquitectura, ella muestra la voluntad de una forma oscura e inconsciente. Mientras que en la escultura, pintura, poesía y tragedia, la voluntad se presenta de una forma más objetiva y consciente. Por último, la música se encuentra alejada de las demás artes, ella posee un lugar privilegiado; no se limita a expresar el significado de la voluntad, si no que ella es la voluntad. El lenguaje de la música expresa a través de los sentimientos la idea en forma abstracta, en una especie de metáfora:

*“...Si todas las artes objetivan la voluntad de modo mediato, la música es objetivación e imagen de la entera voluntad, tan directa como es el mundo; o más bien como son las ideas, cuyo fenómeno constituye el mundo de los objetos individuales...”*, (Fubini, 1970: 99).

La música es pues, el lenguaje absoluto y la universalidad de los conceptos, donde se explican y significan todos los fenómenos de la realidad.

Como un heredero de la estética precedente, Wagner busca por medio de sus creaciones artísticas consolidar el ideal romántico de la música programática -la unión de todas las artes-, el conocido “Gesamtkunstwerk” o la unidad orgánica de las artes. Wagner cree que esto se puede hacer realidad por medio del drama musical, ya que es el único arte completo; entonces, la música como experiencia artística ya no es autosuficiente, sino que necesita de las otras artes para expresar lo real.

La música y la poesía en el romanticismo, habían buscado ocupar el lugar privilegiado, las dos tensiones dialécticas se unen para lograr el arte total en la experiencia estética, “...*El músico que tenga buen éxito en este trabajo titánico podrá ser comparado solamente a un héroe: la realización de esta unidad orgánica, en que las partes son fundidas del todo en la unitotalidad, es el fruto del genio...*”, (Fubini, 1970: 125). Para Wagner el sonido es el principio y las palabras el fin.

Por su parte en la filosofía de Nietzsche, el tópico más importante para la experiencia estética es la música, la música debe ser autosuficiente y triunfar en la embriaguez dionisiaca, ella debe ser el origen de todas las artes. Con Nietzsche muere el espíritu romántico de la música, “...*Representa quizá el vértice y la conclusión de toda la especulación romántica sobre la música...*”, (Fubini, 1970: 136).

### **3.2. REVOLUCIÓN MUSICAL WAGNERIANA**

Wagner quería lograr por medio de su drama musical reformar la cultura de su época. Pretendió una revolución engendrada por medio del arte total: “...*En un principio llegó a pensar que el arte y la revolución eran propiamente uno...*”,

(Santiago, 2004: 58). Es decir, para Wagner el nuevo arte debería ser una forma de revolución, en el que se transformara la sociedad. El arte del futuro, que tanto proclamaba Wagner, debía ser una construcción en la que se resumiera toda la fuerza de los ideales comunitarios, buscando realizar un arte que sintetizara el deseo colectivo de la sociedad Occidental y sobre todo la alemana.

Para lograr expresar su utopía socialista, Wagner recurrió a la mitología de los pueblos germánicos; sus deseos continúan más allá de la simple representación artística, quería convertir en artista al pueblo: “...*Si el hombre culto es un artista, entonces se puede comprender que una cultura sea una obra de arte...*”, (Santiago, 2004: 59). Wagner tomó como modelo la construcción artística de los griegos; ya que dicho pueblo disfrutaba a cabalidad de la puesta en escena de las obras artísticas a través de la tragedia ática. Desde allí Wagner fundamenta su apreciación frente a la obra musical del futuro, con sus figuraciones esenciales los dioses Apolo y Dionisio; Apolo símbolo de la belleza y Dionisio la fuente de inspiración del poeta trágico. Luego Nietzsche crearía su estética a partir del fundamento wagneriano: lo Trágico, lo sublime, lo embriagador. Según Wagner, si el arte griego logró esto, debería ser este el punto de experimentación artística para lograr la obra de arte del futuro: “...*El coro de la tragedia griega ha depositado únicamente en la orquesta moderna la importancia, imprescindible desde el punto de vista emocional, que tenía para el drama...*”, (Wagner, 1952:108). Lo que Wagner va a retomar de la cultura griega, se basa en el amor, la fuerza y lo trágico. El arte del futuro que propone Wagner, luego Nietzsche en “*El nacimiento de la tragedia*”, es la construcción de un arte a futuro en el que el espíritu de la tragedia ática sea la fuente de inspiración.

Dicha conjunción de las artes y admiración del arte griego, ya había sido estudiada por otros pensadores y artistas como: Novalis, Herder, Hoffmann, quienes consideraban que las artes deberían ser compiladas, para que así se

podiera lograr una expresión más absoluta de las intenciones artísticas; los hombres que disfrutaban de ellas lograrían una colectividad más humana.

Wagner pretende pues, la unificación de la música y la poesía, para consolidar la fuerza necesaria para su drama musical. En cuanto a esto, Wagner va a insinuar que Beethoven había sido el punto de reflexión más importante en medio del campo de la música. Este con su novena sinfonía logra unificar la música con la voz, esto gracias al coro en el cuarto y último movimiento. Por otro lado, el literario, Wagner considera que el punto máximo de dicho campo artístico lo ha logrado Shakespeare: “...*La cima del drama literario habría sido Shakespeare, la de la expresión musical Beethoven...*”, (Santiago, 2004: 61).

### **3.2.1. El drama musical**

Wagner quiere proponer una nueva mirada hacia la tragedia griega, para lograr un drama musical revolucionario, en el que la comunidad festejara y participara de él. Dicho esto Wagner quería unir de nuevo todas las artes para incrementar el valor cultural de una obra de arte.

El problema de música y poesía, radica en que la tradición operística siempre había considerado el influjo musical como la parte más significativa en la construcción e interpretación de la ópera, idea que no le parecía la más importante a Wagner, pues este consideraba que el drama debía ser el segmento más importante; su proyecto de música del futuro tendía a ser considerado en esa escala: “...*En la ópera tradicional el drama era un simple medio, mientras que la música llegaba a ser un fin. Pero el proyecto histórico mitológico de Wagner estaba destinado a poner de relieve que el drama era el fin necesario del movimiento de la historia...*”, (Santiago, 2004: 64). Según Wagner, si la función del drama se incrementaba, lograría este junto con la música una expresión más

profunda en la adaptación de una idea artística; así se podría dar la obra de arte del futuro; es decir, por medio de la palabra, la música lograría ser perfecta, pero no a la inversa: es el instrumento musical un medio en el que la palabra del hombre habla, piensa.

### **3.2.2. La música, fruto de la experiencia artística**

En su escrito *“Beethoven”*, Wagner va a replantear el sentido estético que había manejado en su primera obra *“Ópera y drama”* sobre el drama musical. Básicamente en este nuevo escrito, trata de elogiar el sentido de la música. La música es el verdadero punto de inicio del drama musical. Por supuesto, esta nueva apreciación conectada directamente a la filosofía recién descubierta por Wagner de Schopenhauer: *“...De ahí que incumba al músico, y no al poeta, presentar ante nuestro sentimiento, el parentesco que tienen entre sí las vocales convertidas en tonos...”*, (Wagner, 1952: 47).

Wagner encontró una nueva forma de apreciación hacia el fenómeno musical ya que este se consolidaba como una facultad que rechazaba la forma de comportamiento directo de la voluntad. El optimismo revolucionario Wagneriano había sido engendrado por la filosofía de Feuerbach y la revolución de Dresde del año 1848. Esta concepción había sido remplazada por un pesimismo filosófico y existencial; con su obra *“Beethoven”*; Wagner va a enraizar en su pensamiento la verdadera vocación de la música en el drama y comenzará a hablar desde ella sobre la unidad de la obra de arte total.

*“...Desde esta nueva perspectiva estética, todo el interés de Wagner se centra en demostrar cómo música y drama se unen en una generalidad de la que habría de nacer un lenguaje único...”*, (Santiago, 2004: 73). Nietzsche encuentra en el drama wagneriano de esta época, el reflejo absoluto de la filosofía de

Schopenhauer; el “*Tristán e Isolda*” se presentará a los ojos de Nietzsche, como la obra más excelsa de la creación artística humana, en donde los sentimientos expresan lo infinito, lo ideal y la renuncia de la filosofía idealista. En dicho drama no va a ser la parte poética lo fundamental, sino la música; es ella realmente lo más importante: “...*En Tristán e Isolda se pondrá de manifiesto el ideal de renuncia schopenhaueriano y el quietismo de la voluntad en la nada. Nadie duda que en este drama musical lo verdaderamente dominante es la música...*”, (Santiago, 2004:79).

### **3.3. CATEGORÍAS ESTÉTICAS NIETZSCHEANAS DEL DRAMA MUSICAL DEL “TRISTÁN E ISOLDA”**

El verdadero arte, según Nietzsche, debe proporcionar al espectador un estado de trance a través de la experiencia estética, que le genera la purificación de la vida y permite que esa existencia sea vivida y afirmada en un lapso de tiempo que avanza a partir de la excitación del fenómeno artístico. El arte a través de la catarsis, simplemente hace más soportable la existencia humana y permite tanto al autor, intérprete y espectador afirmar el sentido de la existencia.

El proceso de la obra trágica en el drama musical del “*Tristán e Isolda*” lo divido en cuatro pasos fundamentales:

1. El creador debe entrar directamente en un estado de embriaguez que le produzca la inspiración; esta debe ser la que se fundamenta desde el verdadero sufrimiento de la vida real:

*“...En la tragedia griega –a la vez un artista del sueño y la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien, que en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los*

*coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica...”, (Nietzsche, 2002: 48-49).*

2. El artista cuando ha logrado la inspiración embriagadora, directamente ha entendido la realidad dionisiaca, que no es más que lo trágico de la existencia; como es la realidad dionisiaca algo inmaterial debe valerse de la apariencia y máscara apolínea para poder expresar el reino de Dionisio en forma artística. De este modo, lo dionisiaco puede ser plasmado de forma apolínea; solo así se construye el verdadero arte para Nietzsche, “...*De acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes...*”,(Nietzsche, 2002: 87).

3. El arte dionisiaco materializado en la belleza apolínea, debe expresar lo real es decir, lo trágico de la existencia; entonces el artista enseña en su obra, el dolor y el sufrimiento; el triunfo del héroe trágico se manifiesta en las vicisitudes de la vida y por supuesto en lo opuesto a la voluntad de vivir, la muerte:

*“...Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir...”*, (Nietzsche, 2002: 81).

4. Sí la obra de arte puede explicar los anteriores pasos, alcanza la expresión de lo sublime tanto del interprete como del espectador; ya que lo sublime se da en lo trágico dionisiaco, “...*esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo...*”, (Nietzsche, 2002: 81).



### 3.3.1. Estado de la embriaguez como principio artístico del “*Tristán e Isolda*”

El estado de la embriaguez, según la argumentación de Nietzsche, es una necesidad que tiene el artista para poder acceder a la creación, ya que el arte no puede desarrollarse sin un arrebatamiento previo que promueva el verdadero sentido de la creación artística: “...*Pues es la embriaguez la que predispone al organismo y a los sentimientos a desbordarse creativamente. Este estado estético fundamental es el que hace que el arte sea posible...*” (Santiago, 2004, Pág: 240).

La embriaguez propuesta por Nietzsche es dual. Primero, esta se presenta como una necesidad instintiva que tiene la vida al manifestar las sensaciones, emociones y sentimientos. Segundo, es una perturbación anímica precedente a la creación artística, lo que llama Nietzsche “ebriedad razonada”. Dicho estado es capaz de ocultar la realidad trágica de la vida; entonces, el drama del “*Tristán e Isolda*”, cumple las dos formas de embriaguez; la perturbación se da en lo quimérico de la relación de amor entre Wagner y Mathilde<sup>10</sup>. Segundo, Wagner logra vencer su dolor y lo transforma en creación artística.

En el estado de la embriaguez el individuo rompe su condición de sujeto - principio de individuación-, se lanza a un nuevo camino que ciertamente lo llevará a lograr el “consuelo metafísico” a través del reino de Dionisio, donde todos los hombres pertenecen a un mismo ser racional: “lo general-universal”. El hombre solo en el momento de la unión de todos los de su género, logra aparecer como artista que transfigura en formas apolíneas los estados dionisiacos: “...*Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil y subyugada celebra su fiesta de reconciliación con*

---

<sup>10</sup> Mathilde Wesendonk, como se veía en el segundo capítulo, es la musa del drama musical del “*Tristán e Isolda*”. La relación adultera entre ella y Wagner produce la inspiración en la composición de dicho drama.

*su hijo perdido, el hombre...*”, (Santiago, 2004: 240). En la embriaguez, el hombre se convierte en obra de arte; primero cuando se reconcilia con los demás de su especie y segundo, cuando se une a la naturaleza.

La embriaguez permite que los hombres puedan manifestar todo lo desmedido que permanece dentro de una moral basada en la medida y el sosiego. En el drama musical, la moral es desafiada por la pareja de amantes –Tristán e Isolda-. En la experiencia de la ópera se canoniza el adulterio gracias a todos sus participantes, es decir, autor-interprete y espectador. Por esto, una nueva religión florece del fruto del amor-pasión de los protagonistas, nace el mito. La embriaguez dionisiaca rompe el velo de la imagen onírica aparental y apolínea. Es decir el estado de la embriaguez es asumido por Wagner para crear el drama musical.

Wagner antes de construir el drama musical del “*Tristán e Isolda*” se encuentra en un estado de embriaguez que le permite la creación artística: su amor imposible hacia Mathilde Wesendonk y la promesa que esta le hace de no sostener relaciones sexuales con su marido. Wagner luego de un tiempo la encuentra en estado de embarazo en una plaza de Venecia. Este hecho devastador permite que el compositor se proponga curar su tragedia real por medio de la creación. De la realidad sufriente, se construye una obra de arte. Luego del episodio vivido, Wagner intenta poner fin al drama con prontitud: “...*Lo que Wagner vivió al lado de Mathilde fue lo bastante intenso como para mantener latente la inspiración y lograr Tristán e Isolda aún más allá de la separación, hasta la conclusión de esta obra única. ¡GSM! ¡Bendita sea Mathilde!...*” (Pahlen, 1992: 444). El artista hace que se comprenda la realidad trágica de la vida y desde allí se permite el poder sanador de la construcción de la obra de arte.

El arrebatamiento se presenta dentro del drama del “*Tristán e Isolda*”, en la necesidad vital de los protagonistas por permitirse llevar a cabo su amor. El arrebatamiento es tal, que estos son enajenados totalmente debido a la fuerza de la pasión. Tristán olvida su compromiso con Marke de llevar a Isolda a Cornualles para ser desposada por el rey; por su parte, Isolda pasa por alto la promesa de entregarse casta a su esposo:

*“... ¡Mi corazón se inflama palpitante ¡ ¡Estremécese de placer los sentidos!  
¡Floración prodigiosa del anhelante amor! ¡Celeste llama de amorosa languidez!  
¡Tumultuoso delirio abrasa mi pecho! ¡Isolda! ¡Tristán! ¡Tristán! ¡Isolda! ¡Lejos del mundo, te poseo! Sólo vivo la suprema voluptuosidad del amor!...”* (Wagner, 1948, Pág. 108).

El arrebatamiento también se presenta en el personaje antagonista, Melot. Este sentimiento se manifiesta en el desfogue total de la fuerza de su ira contra el sentimiento de los amantes, logrando constantemente indisponer a Marke con sus parientes: “...*¡Ah, traidor! ¡Venganza, oh rey! O ¿Sufrirás tal afrenta?...*” (Wagner, 1948: 144).

La pasión en este drama es una fuerza irracional que produce una pérdida de memoria total en los amantes. Estos están envueltos en un sentimiento de amor que al ir sucediendo los hechos se incrementa. La pasión se presenta en la historia de forma emocional, espiritual y sexual:

*“...¿Nuestro amor? ¿El amor de Tristán? ¿El tuyo y el mío? ¿El amor de Isolda?  
¿Qué golpe mortal podría jamás vencerlo? ¡Ah, si ante mí viese a la poderosa muerte, amenazando mi cuerpo y mi vida, que yo inmolaría gustoso al amor!  
¿Cómo han de herir sus golpes al amor mismo? Si yo muriera feliz por este amor,  
¿Podría siendo eterno perecer conmigo? Pero si el amor de Tristán jamás sucumbiera, ¿Cómo habría de morir Tristán por su amor?...”* (Wagner, 1948: 133).

Otra característica de la desmesura surgida por la embriaguez es el instinto sexual. Este se presenta en la experiencia inconsciente del amor, que lleva a los

personajes a embriagarse con el deseo sexual es decir, la libido, ella es el medio que permite experimentar el amor de manera más intensa y profunda. El cuerpo del otro es el motor necesario para la vida, con él los amantes logran embriagarse:

*“...¿Cómo alcanzarlo? ¿Podríamos renunciar a tal delicia? ¡Lejos del sol, lejos del lamento que gime en el día! ¡Suave aspiración sin sombras vacilantes, dulce anhelo sin angustia, sublime morir sin agonía, benignas tinieblas sin languidecer! ¡Sin separación ni huída, íntima soledad en la morada eterna! ¡Sobre humanos ensueños a través del infinito espacio! ¡Tú, Isolda; yo, Tristán! ¡Ya no somos Tristán e Isolda! ¡Sin nombres que no separen! ¡Una nueva esencia! ¡Una nueva llama ardiente!... ¡Sin fin! ¡Un solo ser por la eternidad!... ¡Una conciencia! ¡Un corazón abrazado! ¡Un cuerpo! En el supremo deleite del amor!..., (Wagner, 1948: 138)*

En el drama del “*Tristán e Isolda*”, el entusiasmo claramente lo podemos observar en el desfogue del sentimiento del amor por parte de la pareja de amantes. Por el amor se corren todos los peligros: “...¿Eres mío?-¿Te poseo de nuevo?-¿Puedo estrecharte? -¿Es cierto?-¿Al fin? -¡Ven sobre mi corazón! -¿te siento realmente? -¿Eres tú?-¿Son tus ojos -¿Son tus labios?-¿tu mano?-¿Tu corazón?..”, (Wagner, 1948: 123).

Cuando el hombre deja de pensar exclusivamente en él, se une a la fiesta de Dionisio. Esta disolución se encuentra presente en la construcción del drama musical por parte de Wagner. En el “*Tristán e Isolda*”, el estado de la “embriaguez” permite que todos los personajes se unan a partir de un sentimiento en común, el amor. Desde allí se rompe el principio de individuación. Por ejemplo: Brengaine sirve de encubridora de la pasión de los amantes. Kuwernal se olvida de sí mismo y se entrega sin pensar al sentimiento amoroso entre Tristán e Isolda:

*“...¡Oh, Kuwernal, mi amado amigo de lealtad inquebrantable!, ¿Cómo podrá Tristán agradecértelo... Eras mi escudo y muralla en el combate, compartiendo siempre conmigo penas y alegrías... Odiaste a quien aborrecí, amas cuanto yo amo. Serví solícito al buen Marke y para él fuiste más fiel que el oro. Traicioné al*

*noble señor y tu lo has traicionado sin vacilar . No te perteneces eres unicamente mío...”* (Wagner, 1948: 156).

Marke, también rompe la individuación y se embriaga en el sentimiento pasional de los amantes; olvidando su condición de rey:

*“...¿Por qué Isolda, desconfías de mí?. Cuando me fue revelado claramente lo que no podía comprender, me sentí dichoso de hallar a mi amigo exento de culpa. Entoces, para enlazarte con el hombre adorado, te seguí a velas desplegadas...”* (Wagner, 1948: 173).

Ahora, el público también logra compenetrarse en el estado de la embriaguez. Se busca con el drama permitir que el espectador logre olvidar el sufrimiento de la verdad de la realidad que se presenta en su cotidianidad; es decir, que asuma la vida con armonía y alegría celebrando el dolor, que no es más que su misma dolencia particular. En los protagonistas este espectador observa su propio sufrimiento y en ellos se redime, afirma su tragedia y la goza desde allí. Según Nietzsche el espectador debe extasiarse en la naturaleza de lo trágico como única posibilidad de liberación.

Por otro lado, la labor del artista se debe reducir a momentos intempestivos, movidos por una fuerza enloquecedora; conducir a su persona y a la humanidad a la plenitud. Para Nietzsche el drama musical del “*Tristán e Isolda*”, constituye el logro del estado visceral de la embriaguez, ya que consigue afirmar el amor y la vida por medio del dolor y la muerte: “...*Entonces moriríamos juntos, eternamente unidos, sin fin, sin despertar, sin angustia, sin nombre, en el seno del amor, totalmente nuestros, viviendo solamente en el amor mismo...”* . (Wagner, 1948:173).

El estado metafísico en cuestión busca materializarse en el mundo de la apariencia y descubrirse en el aspecto apolíneo: *“...La embriaguez tendrá entonces como cometido realizar la función apolínea del arte como embellecimiento del mundo de la apariencia...”*, (Santiago, 2004: 243). Es en ese momento donde argumenta Nietzsche que aparece la unificación de los dos estados estéticos; en el mundo griego con la tragedia ática y el renacimiento de ella el drama musical wagneriano.

### **3.3.2. La unión de Apolo y Dionisio en el drama musical “Tristán e Isolda”**

La estética nietzscheana es una metafísica dual en la que intervienen dos instintos: lo apolíneo y lo dionisiaco: *“...Es cierto que la “bella apariencia” es considerada en sí misma como la perfección, equilibrio, medida; pero el impulso dionisiaco quiebra ese equilibrio y pone al espíritu apolíneo en contradicción consigo mismo...”*, (Santiago, 2003: 244).

La mentira es la belleza que reside en nuestra imaginación, en nuestros sueños. Ahora si el artista construye un arte a partir de la imaginación, este arte solo podría ser el arte de la apariencia hecho, de apariencia. Por otro lado se encuentra el verdadero arte, el dionisiaco; éste se realiza a partir de lo trágico de la vida, ¿En qué momento se vuelve arte?. Lo nefasto por sí solo no puede ser arte; entonces se produce una máscara apolínea; es decir, a través de la belleza de la apariencia lo dionisiaco se materializa, este es el verdadero arte. No obstante, lo sufriente de la vida –lo dionisiaco- se plasma en la máscara de belleza artística –lo apolíneo-: *“...Incluso tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansa sobre un velo substrato de sufrimiento y conocimiento, substrato que volvía a serle puesto mal descubierto por lo dionisiaco...”*, (Nietzsche, 2002: 61).

Según el planteamiento de la estética de *“El nacimiento de la tragedia”*, el arte necesita de las dos pulsiones artísticas: sin Apolo, Dionisio nunca puede convertirse en una manifestación artística. Es decir, no se logra el consuelo metafísico que tanto añora Nietzsche. El drama del *“Tristán e Isolda”* logra acoplar los dos reinos estéticos. ¿Por qué?. Porque lo trágico de la vida es convertido en obra de arte. El drama se mantiene en una concepción sufriente de la vida, amor imposible, deseo insatisfecho por una pareja de amantes, envidia del sentimiento del amor –Melot-, enfermedad –Herida de Tristán-, muerte de los amantes, perdón por parte de Marke que no es realizado, etc. Según la filosofía de Nietzsche, estas escenas sufrientes son la verdad de la vida, lo dionisiaco; pero el arte real logra plasmar las angustias en apariencias apolíneas. Lo vemos en el *“Tristán e Isolda”* así: el amor consagrado en la partitura, en los temas como: *“Amor infinito”* y *“Canto al amor”*; en la belleza lograda de la puesta en escena, etc., *“...Tal es el principio del acto, envuelto en la poesía misteriosa de la noche...”*, (Wagner, 1948: 115).

En el drama musical del *“Tristán e Isolda”*, ¿Donde encontramos cada una de las tendencias estéticas?

La imagen apolínea es representada en la belleza plástica, por las palabras que embellecen la real tragedia a la que se someten los protagonistas, por la puesta en escena, por el manejo de las luces, en fin, por todos los símbolos: la antorcha, los filtros, etc. Mientras lo que sostiene el drama musical y en donde se proyecta lo sublime es en la construcción de la música; la música indica la trama del drama. El público siente la energía del drama a través de las notas musicales. El cromatismo del *“Tristán e Isolda”* eleva los sentimientos sombríos del autor y del espectador; en la música se simboliza la verdad de la voluntad dionisiaca: *“...El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor...”*, (Nietzsche, 2002: 66).

La belleza del lenguaje del libreto del *“Tristán e Isolda”*, radica en una sencillez que busca elevar el sentimiento del amor sobre todas las cosas, como en el siguiente ejemplo:

*“...Corazón a corazón, mis labios en tus labios, unidos en un mismo hálito. Extínguese la mirada, ciégase entre las delicias. Palidecen el mundo y su fascinación bajo la luz del día engañoso, que extiende ante mí sus ilusiones mentirosas. ¡Yo soy el verdadero mundo!... ¡Suprema creación de voluptuosidad, vida sublime del amor, dulce deseo del sueño eterno, sin ilusión ni despertar...”*, (Wagner, 1948: 131).

Entonces, la belleza sutil del lenguaje del libreto es una de las máscaras apolíneas que utiliza Wagner para elevar la tragedia de dos personajes que representan la totalidad de los hombres.

Lo apolíneo también se evidencia en la construcción de los personajes. Estos se presentan como seres no cotidianos, es decir, personas que poseen características psicológicas y físicas especiales. Por ejemplo Isolda es representada con una facultad mágica apolínea; ella tiene la capacidad de curar heridas por medio de un don especial que le ha sido concebido:

*“...Yacías como muerto desde el día en que te hirió el malvado Melot. ¿Cómo curar la funesta herida? Aunque ignorante, imaginé que quien supo cerrar la llaga causada por Morold, curaría también la herida abierta por la espada de Melot. Hallé esa benéfica mano y envié a Cornualles un hombre fiel que en su navío traerá pronto a Isolda...”* (Wagner, 1948: 156).

Tristán es representado como un caballero valeroso perteneciente a la corte del rey Marke de Cornualles. Las aventuras y triunfos que este ha realizado son para enaltecer a su soberano y a su reino, *“...¿Preguntas, señora, por Tristán? Maravilla de los reinos, el caballero muy enaltecido, héroe sin par, tesoro y asilo de la gloria...”*, (Wagner, 1948: 74).



Por último, aunque la madre de Isolda -reina de Irlanda-, no aparece directamente en el drama, sí ofrece un elemento que es fundamental en la historia y que se presenta como una máscara apolínea: los filtros mágicos. La máscara apolínea se refiere directamente a la elaboración de estos, “...*Tu madre preparó los poderosos filtros mágicos: Para males y heridas, he aquí el bálsamo; contraveneno para venenos malignos...*”, (Wagner, 1948: 90).

El drama del “*Tristán e Isolda*” permite que renazca el mito. ¿Cómo?. No quedándose en la contemplación de las máscaras apolíneas, sino que incorpora elementos trágicos a los personajes para que en ellos florezca el mito. Wagner introduce personajes que, son mágicos y a la vez trágicos es decir, apolíneos y dionisiacos. En este alumbramiento del mito renace la tragedia, porque en ella se expresa con equidad estética la realidad vivida por una comunidad; es decir, el anhelo de la pasión, el amor que triunfa en la muerte y no en la vida, etc.: “...*En un sentido más estricto, los mitos traducen las reglas de conducta de un grupo social o religioso. Proceden del elemento sagrado alrededor del cual se constituyó el grupo...*”, (Rougemont, 1978: 19).

La música dionisiaca simplemente expresa lo que es; solo la música puede romper el hechizo de la individuación y por medio de ella, la humanidad se integra en una sola armonía universal. Según Nietzsche la música del “*Tristán e Isolda*” logra manifestar la realidad dionisiaca –sobre todo en el tercer acto-. Por ejemplo, durante el drama la música hace sentir la realidad dionisiaca así: En el preludeo la orquesta dibuja la pasión, con un fuerte sonido orquestal. El tema de la “*mirada*” que se genera con la suavidad de los violines, es interrumpido con la orquesta abriendo paso al tema de la “*ira*”. El tema del “*viaje*”, es interpretado por violoncelos que nos dibujan lo sosegado del mar, mientras Brangania canta. El tema de la “*muerte*”, con su fuerte dosis vocal estremece y perturba. El dolor del

futuro es presentado en el tema de *“Tristán herido”*. El mito renace en la música sombría y mágica del tema *“cofre”* y también a la apariencia apolínea de los dos filtros. El tema del *“filtro de la muerte”*, resuena en la claridad de los clarinetes. El *“amor infinito”*, es sumido en el romanticismo de los vientos. En el *“himno a la noche”*, la conjunción de las dos voces de los protagonistas Tenor y Soprano es angustiosamente soportable. La desolación amarga y triste del tema *“Lamento de Tristán”* llevan al entusiasmo general. Las voces y el oboe lloran el dolor de la muerte compartida en el tema *“Lamento de muerte”*... Interminable sería la demostración de lo dionisiaco a través de la música del *“Tristán e Isolda”*, las palabras no logran expresar el lenguaje infinito que esta música trasmite.

*“...Los griegos aunque fueron muy sensibles al horror y terror de la existencia, sin embargo fueron capaces de sobrevivir e incluso florecer a través del efecto de su arte, a través de los efectos de sus dos tipos de arte, el apolíneo y el dionisiaco...”*, (Santiago, 2004: 246). Ahora el arte trágico renace en las esferas del drama musical Wagneriano, porque en la tragedia tristanesca se unifica el símbolo apolíneo de lo plástico con la música dionisiaca que expresa la voluntad.

En *“El nacimiento de la tragedia”* la dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco fundamenta la adquisición del arte total, el *“Gesamtkunstwerk”* que tanto interés tenía en consolidar por medio de sus creaciones operísticas Richard Wagner. Para que la tragedia vuelva a renacer en el espíritu de la música alemana se deben reconciliar los estados del reino del sueño y la embriaguez; sin que cada uno de ellos –Apolo y Dionisio- dejen de ser ellos. Solo en la unificación de las dos formas de arte logra el hombre unirse con sus semejantes y a la vez estos alcanzan la alianza universal, también con la naturaleza, *“...Lo apolíneo es la dominación, la voluntad de la forma, lo dionisiaco por el contrario es la materia sin forma, que en relación con el arte puede llegar a ser forma...”*, (Santiago, 2004: 248).

### 3.3.3. Lo trágico en el drama musical del “*Tristán e Isolda*”

Nietzsche piensa que la necesidad más apremiante del fenómeno estético debe ser la fundamentación del arte a partir de lo trágico como verdad de la existencia: dolor, sufrimiento, enfermedad, imposibilidad pasional y muerte. Estos son ingredientes trágicos que se hallan en la argumentación del drama del “*Tristán e Isolda*”.

Por ejemplo, el dolor en el drama tristanesco se presenta tanto de forma emocional como física. El dolor emocional metafísico predomina la historia, es más fuerte e intenso y está ligado a la imposibilidad de los personajes en el disfrute total de su amor-pasión. Por ejemplo, a partir de ello se produce el engaño hacia el rey Marke, la mentira como respuesta cotidiana, el abandono del deber, “...*¡Dolor! ¡Desdicha irreparable! ¡El sufrimiento eterno, en vez de la breve muerte! ¡Fruto engañoso de la insensata fidelidad que surge entre lamentos!...*”, (Wagner, 1949: 107).

El dolor físico se representa en las constantes heridas sufridas por Tristán. Esta dolencia corporal por sí sola no es un punto fundamental en el relato, pero adquiere importancia cuando se suma al dolor emocional, incrementando la situación del drama angustiosamente, “...*¡Victoriosa llega la que cicatrizará mi herida por toda la eternidad, trayéndome la salud! ¡Perezca el mundo a impulsos de mi impaciencia delirante...*”, (Wagner, 1948: 166).

El sufrimiento dentro del drama es una cualidad de lo trágico, porque permite que la acción se incremente constantemente. Los personajes continuamente se ven enfrentados a condiciones no favorables que los hace sufrir. El sufrimiento permite que lo desagradable se convierta en gusto estético. Por ejemplo, la separación de

los amantes envuelve la acción en la caracterización de lo trágico, donde todos sufren. Tristán sufre por que no esta con Isolda; Isolda porque su amado ha muerto; Kuwernal lo hace porque no puede ayudar a su amigo herido; Marke sufre por que los amantes mueren sin ser perdonados “...*¡Todos han muerto! ¡Mi Tristán! ¡Mi héroe!... ¡Amadísimo amigo! ¿También hoy me traicionarás cuando vengo a demostrarte mi lealtad suprema? ¡Despierta! ¡Despierta a mis lamentos!...*”, (Wagner, 1948: 172).

La enfermedad se presenta en el drama musical como elemento trágico, porque con esta se impide la vivencia total del amor. Una alteración del funcionamiento del organismo representado en una herida de gravedad, produce el sufrimiento y la imposibilidad de Isolda por la salud de su amado, la enfermedad insita a Isolda a descomponerse en la naturaleza de lo trágico, porque la enfermedad no solo la sufre el que la padece sino también el que lo ama:

“...*¡Ah, una hora... concédeme una sola hora despierto! ¡Velé tantos días angustiosos para velar contigo un instante!... ¿Engañará Tristán a Isolda, en el momento supremo de eterna dicha terrenal? ¡La herida!... ¿Dónde está?... ¡Déjame curarla, para compartir contigo las excelsas delicias de la noche! ¡No sucumbas a tu herida!... ¡No te mueras! ¡Unámonos y extíngase en nosotros la luz de la vida!...*”, (Wagner, 1948: 166).

Hay dos formas de leer la muerte en la historia. La muerte da al drama musical el final por excelencia de la representación del espíritu de lo trágico; es un mecanismo liberador que permite el hallar de la felicidad fuera del campo de lo terrenal. La muerte se manifiesta como un elemento liberador, “...*¿Qué habría de sucumbir en la muerte sino aquello que le impide a Tristán amar siempre a Isolda y vivir eternamente sólo para ella?...*”, (Wagner, 1948: 134).

Por otro lado, la muerte se manifiesta como un elemento trágico que impide el logro del amor. En el “*Tristán e Isolda*” esto se evidencia en la mala fortuna que

tienen los amantes, es decir, cuando supuestamente todo podía ser solucionado, mueren: Tristán gravemente herido espera a Isolda para que ella logre curarlo; al morir Tristán, Isolda no puede soportarlo y muere de dolor; Marke, que había seguido a la reina para hallar el escondite de su sobrino, no logra perdonarlos porque cuando llega estos yacen muertos. Así el destino no permite la realización feliz de la vida por el amor, “...*Pero quien traía la paz no logró detener la fatalidad impetuosa. ¡Tan solo pude aumentar la cosecha de la muerte! ¡El error acreció la desdicha!...*”, (Wagner, 1948: 173).

Para lograr encarnar lo real dionisiaco en la máscara apolínea, debe existir en la idea de reproducción de la obra de arte, fuertes características trágicas que lleven al espectador a encontrar su vida reflejada en cualquier fenómeno artístico. Si esto no sucede, en Nietzsche el arte simplemente no tiene sentido y no pasa a ser un simple fenómeno artístico apolíneo, un falsete. Por el contrario, el artista alcanza a representar un arte dionisiaco cuando logra que el espectador de su obra de arte pueda entender que en el fondo de lo trágico de la vida esta tiene un sentido. ¿Cómo se logra? A través de la representación trágica en forma estética, que redime a las personas. Después de la contemplación artística el hombre se siente dignificado como persona y unido a la naturaleza: “...*Durante ese “instante estético” que le proporciona al hombre aturdido por las penalidades de la existencia momentos de dicha...*”, (Santiago, 2004: 252).

El pesimismo en la filosofía estética de Nietzsche es cambiado por un optimismo de lo trágico, fundamentado desde la voluntad de vivir; la existencia, lo trágico no es más que un espejismo que promueve la búsqueda de la satisfacción de la vida en medio de un arte real; en lo trágico nos encontramos de frente con la verdad, entramos al reino de Dionisio: “...*Acabas de oír su elogio... “¡Nuestro héroe Tristán!”... Él era aquel hombre doliente. Con mil juramentos me prometió eterna gratitud y fiel respeto...*”, (Wagner, 1948: 84).

“*Tristán e Isolda*” logra mantener la efusividad del espectador por medio del optimismo trágico. Se le ofrece lo que quiere observar y su instinto morboso se complace, en la pasión y deseo encarnado del adulterio, en la no consumación libidinosa y espiritual del amor de los amantes, en la persecución del sentimiento real, en el poder observar sus cadáveres y el perdón insatisfecho de Marke hacia los amantes.

En el romanticismo fue muy común hablar de un héroe trágico como enamorado, sonámbulo, genio demoníaco, nómada y suicida. Aunque Wagner y Nietzsche son frutos fundamentales del ocaso del romanticismo, estos dentro de sus concepciones tanto ideológicas como estéticas, presentan como necesario la constitución de un héroe romántico. En el caso del “*Tristán e Isolda*”, el héroe trágico es un enamorado, “...*En la belleza y en amor encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud. La pasión amorosa y la pasión estética del romántico son los frutos directos de su ansia de acción...*”, (Argullol, 1999: 280-281). El protagonista del drama musical es un héroe trágico enamorado porque en él lo más importante de la vida es la pasión hacia su amada; no en un sentido platónico, si no vivido intensamente, “...*la pasión amorosa romántica no es platónica, sino que contempla, con todas sus consecuencias, el placer y la sensualidad...*”, (Argullol, 1999: 281).

¿Cuál es el héroe trágico para Nietzsche? El único héroe trágico que ha existido en la humanidad es el dios griego Dionisio, los otros héroes han sido su reflejo: “...*Todas las demás figuras de la escena griega, tales como Prometeo, Edipo, etc., eran solamente máscaras del héroe originario...*”, (Santiago, 2004: 255). El protagonista que aparece en cualquier arte trágico, no es más que la personificación de aquel dios. Tristán se convierte en Dionisio porque triunfa en la

embriaguez del amor irracional y caduca en la imposibilidad del mismo. Repitiendo la esencia de Dionisio se figura el arte trágico; revelando así, la voluntad de vivir, es decir, lo real, “...Acabas de oír su elogio... *“¡Nuestro héroe Tristán!”... él era aquel hombre doliente....*”, (Wagner, 1948: 84).

Tristán es héroe trágico porque él sucumbe. Es un héroe que físicamente todo lo puede, pero su debilidad trágica se manifiesta en que es vencido y destruido por el influjo del amor; Tristán es más heroico porque se derrota: “...*Isolda: Del héroe que ante mi vista oculta la suya y baja los ojos, vergonzoso y tímido...*”, (Wagner, 1948: 74).

Es así, como no puede existir el verdadero arte si no hay dolor y sufrimiento que permitan el fenómeno catártico; estos dos sentimientos deben ser santificados debido a la obra de arte, produciendo el verdadero éxito trágico que se deriva sencillamente de lo espantoso de la vida; la catarsis solo es el mecanismo que se logra con apabullar la mirada del estilo de arte totalmente purificador y dionisiaco.

*“...En suma, lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante...”*, (Nietzsche, 2002: 92). Por otro lado el efecto de lo trágico produce un verdadero gozo estético. Aunque podría ser algo no comprensible, lo feo, lo sufriente y lo doloroso, producen un placer estético sin medidas que nos conduce a lo sublime; por ejemplo, nos complacemos en la figura del héroe que sufre indignamente, porque nos libra de nuestro mismo terror hacia la vida individual; disfrutamos cruelmente de la muerte del protagonista, por que estamos fuera de la situación real; morbosamente nos saciamos de su condición; somos crueles y esa barbarie

es divinizada en la obra de arte y en nuestra asimilación curativa como espectadores.

### **3.3.4. Lo sublime en el drama musical “*Tristán e Isolda*”**

Lo sublime es un término dentro de la estética que aparece desde la época moderna, como una búsqueda y explicación hacia los momentos artísticos que no podían ser significados con el simple y llano atractivo de lo bello.

Para Immanuel Kant el término de lo sublime es expresado en su texto *“Crítica del juicio”*. Para él lo bello se figuraba dentro del campo de lo agradable y bueno. Lo bello representa a un objeto dentro de una satisfacción carente de interés. Por el contrario lo sublime es un gusto de valor universal, que no solamente es basado en el juicio de un objeto, si no que ejerce un movimiento dentro de las emociones humanas, *“Pues como el sentimiento de lo sublime lleva consigo, como carácter suyo, un movimiento del espíritu unido con el juicio del objeto, y, en cambio, el gusto, en lo bello supone y mantiene el espíritu en contemplación reposada, y como ese movimiento debe ser juzgado como subjetivamente final...”*, (Kant, 1999: 187). Entonces, lo sublime en Kant es la manifestación de lo grandioso y absoluto.

Para Edmundo Burke lo sublime, es producido por la pasión, esta genera el asombro que a su vez expresa el horror, *“...La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro y el asombro es aquel estado del alma , en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror...”*, (Burke, 1995: 44). En Burke lo sublime era representado en: temor, oscuridad, vastedad, infinidad, dificultad, brusquedad, sonido y color, entre otras. Entonces, lo sublime es la búsqueda de la experiencia de la pasión que permite al espectador el asombro producido por la obra de arte.



Lo sublime en la concepción de Nietzsche, es un encadenamiento que él mismo realiza frente a planteamientos estéticos anteriores. De Kant toma la idea sobre lo que asombra y se presenta como grandioso. De Burke, analiza el cómo un artista puede generar símbolos sublimes, por medio del sonido, la oscuridad y el color. En su estética, lo sublime puede ser interpretado como la necesidad de ir más allá de la belleza; es decir, vencer la belleza del arte apolíneo fundamentado en la máscara de la apariencia; las representaciones sublimes que pueden manifestarse en una obra de arte, es básicamente el cambio simbólico que se presenta en medio de la infelicidad, por medio de figuraciones de lo espantoso: “... *Esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso...*”, (Nietzsche, 2002: 81). La característica de lo espantoso se divide, primero en el campo del miedo y el horror; segundo, en el abatimiento debido a una gran pena.

Dichas representaciones, son las que ayudan a vivir al hombre en su insoportable futilidad; por esto claramente podríamos afirmar que lo bello es lo apolíneo y lo sublime es lo dionisiaco; pero no como reflejo de la voluntad, sino encarnado en la apariencia apolínea; esta acotación es la que realmente integra al discurso estético la filosofía de Nietzsche, es decir la unión de lo apolíneo –la belleza- y lo dionisiaco –lo sublime-.

En el drama musical del “*Tristán e Isolda*”, los personajes se sienten abatidos frente a las situaciones a las que son enfrentados. Constantemente se entregan al desánimo hacia la vida que están condenados a vivir. Por ejemplo, la postración de Isolda nacida de la muerte de Tristán la lleva a morir de abatimiento y dolor, ya que el dolor produce angustia y tormento, estos a su vez representan en sus contenidos la esencia de lo sublime:

*¡Ni el fugitivo aliento de un suspiro!...¿Ha de permanecer en tu presencia, sollozando, quien cruzó el mar, intrépida para desposarse contigo en el deleite?... ¡Demasiado tarde!... Cruel, ¿Tan duramente me castigas? ¿Sin piedad para mi dolorosa culpa?... ¿No podré expresarte mis lamentos?... ¡Sólo un instante... un instante aún! ¡Tristán... escucha... despierta... amado!...”, (Wagner, 1948: 167).*

Lo sublime es aquello que permite el arrebató metafísico de los integrantes del momento estético. ¿Dónde se genera lo sublime? A través de lo espantoso y grandioso. Aquellas situaciones trágicas y terribles que intervienen en la psicología de cada uno de los participantes de la obra de arte, se manifiesta de forma violenta. Como se veía anteriormente, lo trágico es la única posibilidad de representar la verdad de lo dionisiaco; es decir, que solamente frente a esa construcción se puede alcanzar lo sublime en la obra de arte, donde el horror es delicioso y el terror produce entusiasmo,

*“...Por eso se considera que todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime, esto es, producir la emoción más fuerte que la mente sea capaz de sentir...”, (Santiago, 2004: 274).*

Lo sublime se presenta en el drama del “*Tristán e Isolda*”, porque es producido por medio de muchos factores; tanto en el simbolismo de la apariencia plástica; como en la potencia intempestiva de la orquesta y la sonoridad musical. Lo sublime no solo se presenta de forma visual, los sonidos del drama musical pueden ejercer esta experimentación sensorial, la musicalidad excesiva genera en el espectador la pasión por lo terrorífico, ya sea en emociones o en lugares físicos como, mares, ríos, tormentas, etc.

*“...El preludeo del tercer acto nos envuelve en el ambiente de la acción. Su melancolía grave y profunda, línea sobria, desolación, reconcentrando acento y color sombrío conmueven intensamente. Desde los primeros compases llora en la música el dolor de la soledad, llanto de la ausencia, nostalgia incurable...”, (Wagner, 1948: 147).*

Nietzsche considera que Wagner para incrementar la acción incorpora imágenes oníricas como la oscuridad y la noche, para producir la exaltación del drama musical. Ellas generan un romanticismo especial a los eventos vividos por los amantes. Los símbolos sublimes más importantes producidos por la apariencia en el “*Tristán e Isolda*” son: el símbolo apolíneo de la antorcha, que genera en la extinción de su llama el encuentro del amor en la oscuridad; porque para que una cosa sea terrible y sublime se necesita la interacción de la oscuridad, ya que por ella se incrementa el horror frente a las cosas que no podemos significar. La oscuridad produce lo incierto, confuso, es decir, lo sublime se expresa a un máximo nivel:

*“...La que inflama el fuego en mi seno, quien abrasa mi corazón y me sonrío como la aurora que espera al alma; Dama Minna quiere que venga la noche para resplandecer allá, donde tu luz la ahuyenta... ¡Y tú a la atalaya! ¡Vigila alerta ¡... ¡La antorcha – así fuese la luz de mi vida – no temería extinguirla riendo!...”*, (Wagner, 1948: 119).

Por otro lado, la representación de la noche produce lo sublime; porque ella representa el encuentro de los amantes. Con el día llega la verdad que niega el amor de los protagonistas. La noche es sublime porque es un sinónimo o metáfora de la vastedad y la infinitud. La vastedad, es la grandeza en las dimensiones que permite al espectador el sorprenderse con la incertidumbre de los pasajes de profundidad que residen en la noche. La infinidad, produce un frenesí frente a lo inexplicable,

*“...¡La dulce muerte en tu mano! Cuando comprendí que me la ofrecías; cuando el presentimiento me reveló el premio cierto y sublime prometido por nuestra reconciliación, sentí envuelta mi alma en el benigno crepúsculo de la noche, que desplegab su dominio excelso... ¡Mi día había expirado!...”*, (Wagner, 1948: 127)

En el drama musical del “*Tristán e Isolda*” se potencializa el efecto sublimador por medio de imágenes que permiten estremecer las fibras humanas; ellas son: las

grandes puestas en escena, bajo fondos siempre oscuros que buscan sublimar la escena en lo terrorífico. Los personajes son pequeñas criaturas que se encuentran sumidas y aplastados en las alturas de los grandes muros de la escenografía. Un mar furioso que se estrella en un acantilado produciendo sublimación gracias al vértigo. El efecto sublimador de la lejanía derivado por un mar que separa los amantes. La gesticulación angustiosa y sufriente de los personajes provocando lo sublime en el desgarramiento, “...A un lado los altos muros de la fortaleza; al otro un parapeto, en el que se eleva una atalaya. Al frente el portón. Hallase el paraje sobre un alto acantilado. En el fondo, a través de los espacios libres, la vista se extiende por el vasto horizonte del mar...”, (Wagner, 1948: 149).

Las características enunciadas anteriormente permiten observar la importancia ofrecida por el drama musical del “*Tristán e Isolda*” en la estética del joven Nietzsche apreciada en el texto “*El nacimiento de la tragedia*”. Dicho drama no es más que el punto referencial de lo que significa una obra que unifica tanto el espíritu apolíneo como el dionisiaco.

## CONCLUSIONES

A continuación establezco las conclusiones más importantes que se alcanzaron con esta investigación:

1. Lo apolíneo en Nietzsche es la construcción de un arte a partir de una mentira. La metáfora que utiliza para significar este estadio es el sueño y su principio ético la medida; es la realidad enmascarada y trasmutada en arte. Cuando un artista crea una obra de arte a partir de esta característica se presenta ante el público de forma errada, y, manipula a su vez la esencia real de la existencia. Lo apolíneo se figura en la representación de la belleza sin un trasfondo que sustente la actividad creativa de forma verídica, surge de la idealización de la vida y no de forma clara y real. Lo apolíneo dentro de las artes se presenta en la escultura griega que intentó representar la belleza a través de símbolos y en la épica porque fundamenta la realidad de forma ficticia y su preocupación radica en la belleza del lenguaje.
2. Lo dionisiaco es la base generadora del arte. Nietzsche significa a este estadio con el término de la embriaguez y su principio ético la desmesura. Esta actividad metafísica se presenta en la música, ya que ella encarna de manera más adecuada la existencia, debido a que sin un lenguaje racionalizado logra expresar las pulsiones de la vida de forma real. Lo dionisiaco aparece en el festejo de la vida por medio del dolor. El concepto de la vida en Nietzsche se presenta como un trágico conflicto irresoluble; la tarea del arte es purificar esta tendencia y redimir lo espantoso de la existencia a través del “optimismo de lo trágico”. La

lírca griega y el ditrambo fueron los fundamentos del artista dionisíaco porque estas expresiones se gestan desde el principio musical.

3. El arte verdadero para Nietzsche debe poseer las dos características artísticas de lo apolíneo y lo dionisíaco. Pero la obra de arte debe gestarse en lo dionisíaco que se presenta en la música. Lo apolíneo es el complemento de la embriaguez, es decir, representar la belleza de lo espantoso. Como lo dionisíaco no se puede materializar, el artista debe recurrir a lo apolíneo para representar el arte verdadero. Nietzsche considera que el arte logra la unión de las dos entidades metafísicas en la tragedia ática. Ella nace desde la verdad nefasta de la vida y es expresada en el coro; lo apolíneo es solo la representación teatral y poética de la idea dionisíaca.
4. Se observó cómo Nietzsche compara la tragedia ática griega con la ópera y en ellas advierte cómo se sustentan éstas en dos formas culturales independientes y totalmente diferentes. La tragedia griega se elabora desde una concepción pesimista de la vida, donde prima el instinto. Para Nietzsche ésta es la verdadera obra de arte, ya que manifiesta la verdad de la vida, dando la existencia al mito. Por otro lado, la ópera se elabora desde una mirada completamente racional, en donde el contenido instintivo se elimina; por ello, este arte es de creación artificial en el que no se puede generar la presencia del mito.
5. Sócrates y Eurípides en Grecia generan el aniquilamiento del reinado de la música en la experiencia estética; estos dos personajes permitieron que la civilización anteponga a la realidad del placer la farsa de la razón. Además, el público que gozaba instintivamente del arte se fue capacitando en un espectador crítico que ya no gozaba plenamente

del arte, sino que simplemente razonaba la experiencia artística. Con Sócrates el arte dejó de ser la unificación de lo apolíneo y lo dionisiaco, tan solo se convirtió en un arte de la mentira que promueve la forma aparential.

6. El drama musical del "*Tristán e Isolda*" ofrece el renacimiento de la tragedia según Nietzsche, ya que se fundamenta en la raíz pesimista de la vida, mediante un contenido dionisiaco, gracias a la música. Por otro lado, lo apolíneo es la representación de lo dionisiaco por medio de formas aparentiales como la puesta en escena y el lenguaje poético del libreto.
7. El drama musical del "*Tristán e Isolda*" es considerado una creación independiente a la literatura de la leyenda de amor medieval. Wagner, a partir del texto de Strassburg, construye un drama totalmente innovador; por ejemplo, en la literatura del drama musical, el amor es un sentimiento más profundo, vivido más intensamente de forma carnal y espiritual, el amor nace por sí solo, no como en la historia medieval, por el efecto fortuito de un filtro mágico. El simbolismo se acrecienta debido a las imágenes que presenta dentro de la escenificación, grandes escenarios lúgubres, que permiten la sublimidad. Por parte de la música, el drama musical busca una independencia frente a la construcción radical de la música clásica. Wagner intensifica el efecto del cromatismo impuesto con anterioridad por los románticos, donde las estructuras métricas musicales desaparecen; las melodías las trasfigura convirtiéndolas en la nueva forma musical de la melodía infinita. Wagner, con el simbolismo de la apariencia apolínea y la manifestación de la música dionisiaca, busca ofrecer un drama musical más intenso, en el que el espectador logre la catarsis.

8. Existe una correspondencia entre lo desarrollado por Wagner en "*Tristán e Isolda*" y lo formulado por Nietzsche en "*El nacimiento de la tragedia*". Cada uno de estos autores están expresando la misma idea: La existencia debe ser redimida por el arte. Una correlación entre la categoría Nietzscheana de lo apolíneo y la obra Wagneriana da como resultado lo siguiente: el influjo de la obra en el espectador, el papel de la tragedia como dimensión estética y metafísica, y, finalmente, lo dionisiaco como forma suprema del arte.
  
9. El drama musical del "*Tristán e Isolda*" es un ejemplo importante al hablar de la estética de Nietzsche, porque en él se da la manifestación y fusión del arte aparential apolíneo y la esencia embriagadora del espíritu dionisiaco. Dicho drama promueve el renacimiento del espíritu trágico. La tragedia revive en el drama musical del "*Tristán e Isolda*", así: primero, en ella se presenta el estado de la embriaguez como principio artístico es decir, la desmesura se presenta en el momento de la creación por parte del artista inspirado en la trágica realidad y mostrando esa trágica realidad. Segundo, la esencia de lo dionisiaco se da cuando el artista ha comprendido la verdad trágica y la expresa de forma embriagadora por medio de la imagen onírica y por supuesto liberadora así, se expresa la unificación de Apolo y Dionisio. Tercero, la expresión de lo dionisiaco en el arte es el dolor, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad, los celos, etc; Cuarto, en el drama musical se da el logro de lo sublime, al expresar lo trágico dionisiaco a través de la máscara apolínea; la sublimidad la siente tanto el autor como el espectador.



## BIBLIOGRAFÍA

ARGULLOL, Rafael, “*El héroe y el único (El espíritu trágico del romanticismo)*”. Grupo Santillana de editores. Madrid, 1999.

BARQUET, Nicolás. “*Wagner su vida y los argumentos de sus óperas*”. Editorial juventud S.A.. Barcelona-España, 1955

BARRIOS CASARES, Manuel. “*Voluntad de lo trágico (el concepto Nietzscheano de la voluntad de lo trágico a partir del origen de la tragedia)*”. Editorial AEr, Revista de filosofía 1993, reflexión (Plan andaluz de investigación facultad de filosofía y ciencias de la educación). Sevilla-España, 1993

BÉDIER, Joseph. “*Tristán e Isolda*”. Traducción Antoni Viceno. Editorial Pomaire. Barcelona-España, 1993

BÉROUL- THOMAS. “*Tristán e Isolda*”. Traducción y prólogo de Luis Zapata. Editorial Conaculta. D.F-México, 2002

BURGOS DÍAZ, Elvira. “*Dionisio en la filosofía del joven Nietzsche*”. Ediciones Universidad de Zaragoza. Zaragoza-España, 1993

BURKE, Edmund. “*De lo sublime y lo bello*”, Ediciones Altaya, Barcelona, 1995

CABADA CASTRO, Manuel. “*Querer o no querer vivir*” “(el debate entre Feuerbach, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche sobre el sentido de la existencia humana)”. Biblioteca de filosofía 31. Editorial Herder. Barcelona-España, 1994

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando. *“La mentalidad literaria siglos XII y XIII”*. Universidad de Murcia, Servicios de publicaciones. Murcia-España, 2001

CRUZ CRUZ, Juan. FERNÁNDEZ, María Socorro. *“La realidad musical”* *“(interpretación heideggeriana de la estética musical de Nietzsche)”*. Ediciones Universidad de Navarra S.A.. Pamplona-España, 1998

D’ANGELO, Paolo. *“La estética del romanticismo”*. Traducción Juan Díaz de Atauri. Editorial Visor S.A. Madrid, 1999.

FEUERBACH, Ludwig. *“La esencia del cristianismo”*. Traducción Margarita Conet. Editorial de ciencias sociales. La Habana-Cuba, 1976

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *“Wagner y Nietzsche”* *“(el mistagogo y su apóstata)”*. Traducción de Vicente Romano. Atalena editores S.A.. Madrid-España, 1982

FRANCIA, María de. *“Los lais de María de Francia”*. Introducción y traducción Ana María Valero de Holzbacher. Espasa-Calpe S.A.. Madrid-España, 1979

FUBINI, Enrico. *“La estética musical del siglo XVIII hasta nuestros días”*. Traducción Antonio Pigrau Rodríguez. Barral editores. Barcelona-España, 1970

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *“La música y la fusión de las artes”*. Barral editores, Barcelona-España, 1970

GARCÍA GUAL, Carlos. *“Primeras novelas europeas”*, ediciones Istmo S.A.. Madrid-España, 1990

GOMEZ, Teodoro. *“El lector de Friedrich Nietzsche”*. Grupo editorial Océano, 2000

GONZALEZ MEJÍA, Conrado. ARROYABE, Luis Carlos. *“Breve historia de la humanidad” “(Edad antigua- edad media)”*. Editorial Bedout S.A.. Colombia, 1980

GONZALEZ MARTINEZ, Arturo. *“Consonancias y disonancias” “(lo apolíneo y lo dionisiaco en el doctor Faustos, de Thomas Mann: el vínculo del genio con lo demoníaco)”*. Coloquio Nacional de filosofía. Edición Héctor Ávila Ovalle, editorial México unidad académica de docencia superior, Universidad Autónoma de Zacatecas. DF. -MÉXICO, 2001

KANT, Immanuel. *“Crítica del juicio”*. Traducción de Manuel García Morente. Colección Austral, Madrid, 1999.

LEWIS, Rowell. *“Introducción a la filosofía de la música”*, Editorial Gedisa. Barcelona-España, 1985

MAGGE, Bryan. *“Schopenhauer”*. Ediciones Cátedra. 1991

MARKALE, Jean. *“El amor cortés o la pareja infernal”*. Traducción Manuel Serrat Crespo. Ediciones Imago. París-España, 1998

NEIRA FERNÁNDEZ, Carmenza. *“Literatura medieval”*. Editor Universidad Santo Tomás, USTA. Bogotá-Colombia

NIETZSCHE, Friedrich. *“El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo”*. A. *“El drama musical griego”*. B. *“Sócrates y la tragedia”*. C. *“La visión dionisiaca del mundo”*. Traducción Andrés Sánchez Pascual. Alianza editorial, Madrid-España, 2002

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. "*Escritos sobre Wagner*". Introducción, traducción y notas de Joan B. Llinares. Biblioteca Nietzscheana. Editorial biblioteca nueva S.L. Madrid-España, 2003

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. "*Obras inmortales*", A. "*Ecce homo*". Traducción Enrique Eidelstein, Miguel Ángel Garrido y Carlos Palazón. Teorema S.A. Barcelona-España, 1985

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. "*El caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*". Traducción de José Luis Arántegui. Ediciones Siruela S.A. Madrid-España, 2001

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. "*De mi vida*" Escritos autobiográficos de juventud 1856-1869). Editorial Valdemar. Madrid-España, 1997

NOLTE, Ernst. "*Nietzsche y el Nietzscheanismo*". Alianza editorial S.A. Madrid-España, 1995

NOVALIS. "*Himnos a la noche*". Traducción de José María Valverde. Icaria editorial S.A. Barcelona-España, 1985

PAHLEN, Kurt. "*La ópera en el mundo*" ("*Tristán e Isolda*"). Traducción Maria Antonieta Gregor, Traducción del libreto Carlos A. Duverges, colaboración de Rosemarie Konig. Javier vergara editor. Buenos Aires-Argentina, 1992

PÉREZ MASEDA, Eduardo. "*Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*". Prólogo Federico Sopena. Editorial Tecnos S.A. Madrid-España, 1993

QUINCHE RAMÍREZ, Víctor Alberto. “*Lo dionisiaco en el nacimiento de la tragedia de Friedrich Nietzsche*”. Colegio mayor nuestra señora del Rosario. Bogotá-Colombia, 1990

REBOUL, Oliver. “*Nietzsche crítico de Kant*”. Editorial Anthropos. Barcelona-España, 1993

ROUGEMONT, Denis de. “*El amor y occidente*”. Traducción Antoni Vicenio. Editorial Kairós. Barcelona-España, 1993

SANTIAGO GUERVÓS, Luis E. “*Arte y poder*” “(aproximación a la estética de Nietzsche)”. Editorial Trotta S.A. Madrid-España, 2004

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. “*Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia*”. Editorial librería Agora S.A. Granada-España, 1994

SARALEGUI, Martín de. “*La conciencia musical*” “(mecanismo y ley de la personalidad)” Capítulo. 3., Así no hablaba Zaratustra hacia el intento de perfección en la forma-conciencia. Ediciones Cables. Buenos Aires-Argentina, 1971

SCHOPENHAUER, Arthur. “*El mundo como voluntad y representación*”, Traducción y análisis Eduardo Ovejero. Ediciones Aguilar. Madrid-España, 1927

STRASSBURG, Gottfried von. “*Tristán e Isolda*”. Traducción y prólogo Bernt Dietz. Ediciones Siruela. Madrid-España, 1987

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. “*Tristán e Isolda*”. Ramón Llaca y CIA S.A. DF México, 1996

WAGNER, Ricardo. "*Epistolario a Mathilde Wesendonk*". Traducción Carlos Bosch. Editorial colección Austral. Buenos Aires- Argentina, 1942

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. "*La poesía y la música en el drama del futuro*". Traducción Teresa de Brugger. Editora Espasa-Calpe. Buenos Aires-Argentina, 1952

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. "*Mi vida*". Traducción y apéndice Eulogio Guridi. José Jarés editor. Barcelona-España, 1952

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. "*Tristán e Isolda*". Traducido y analizado por Ernesto de la Guardia. Editorial Ricordi. Buenos Aires-Argentina, 1948

WAGNER, LISTZ. "*Correspondencia*". Traducción y prólogo Carlos Bosch. Edición colección Austral, Buenos Aires-Argentina, 1947

## ANEXO A

### SINOPSIS ARGUMENTAL DE LA LITERATURA DEL “*TRISTÁN E ISOLDA*” (versiones de Béroul, Thomas, y Gottfried Von Strassburg)

Para la redacción de la presente sinopsis; trabajé los textos de Béroul y Thomas, prólogo y traducción de Luis Zapata, Conaculta 2002; la versión de Gottfried Von Strassburg, Traducción y Prólogo de Bernd Dietz, Ediciones Siruela, Madrid 1987. Considero que para comprender de una forma más adecuada la leyenda de “*Tristán e Isolda*” y de cómo está es adaptada por Wagner a la ópera, las tres versiones medievales deben ser aplicadas y complementadas entre sí; esto permite un estudio más formal que la simple lectura del relato.

#### 3. “*Tristán e Isolda*” en breve

En resumen el argumento de “*Tristán e Isolda*”, tratando de unir las tres versiones es así:

Tristán, nace bajo tristes circunstancias y su nombre es dado por la tristeza de su vida; es hijo del matrimonio del caballero llamado Rivalin y Blancaflor (Blancheflor); quien a su vez es la hermana del rey Marke, soberano del territorio de Cornualles. Se considera el nacimiento de Tristán un asunto doloroso ya que su padre ha muerto en luchas con el Duque Morgan, que había invadido las tierras de Leonís. Su madre muere el mismo día de su nacimiento debido en parte a la muerte de su amado Rivalin.

Quedando huérfano Tristán es adoptado por su tío Marke y es educado en su corte. En otras versiones se considera que Tristán es ilustrado por un tutor y

luego llega de improviso a la corte del rey Marke; ya sea cual sea la situación, Marke prontamente será atraído por la destreza y el talento de su sobrino y será proveedor de gran afecto, cariño y confianza hacia él.

El gigante Morholt exigía al reino de Cornualles un impuesto de jóvenes; dicho tributo era un pago que debían entregar según preceptos de sus antepasados; como el rey Marke no aceptaba esta situación y no dio cumplimiento al tratado se pactó un enfrentamiento entre Tristán y el irlandés Morholt. Gracias a este duelo Tristán logra su primera gran hazaña en nombre de Marke; en este combate Tristán da muerte a Morholt, un pedazo de su espada queda enterrada en medio de la cabeza del gigante. Tristán a la par de su contendor ha sido herido en la cabeza por la espada envenenada del monstruo. Los médicos de la corte no se sienten seguros frente a la lesión de Tristán y la diagnostican como incurable.

Tristán sabiendo su condición de agonía solicita a su tío el rey Marke que lo deje morir en medio del mar; a regañadientes el rey acepta y Tristán es incorporado en una embarcación sin velas y sin una dirección establecida; él navega con su espada y el arpa, como todo un buen caballero. Por los caminos del destino la nave que lleva a Tristán se dirige hacia los reinos en los que solía habitar su contendor el gigante Morholt, es decir las costas de Irlanda. Allí es atendido y curado por la princesa Isolda, que fechas anteriores había maldecido al asesino de su tío. Es tanto el dolor que siente la princesa que ha prometido tomar venganza en memoria de Morholt.

Luego de la recuperación de la herida de Tristán, cierto día al reino de Cornualles llega un pájaro –una alondra buscando hacer el nido- que trae consigo un cabello rubio, que por culpa del destino ha caído en las manos de Marke; entretejiéndose cada vez más el trágico destino de Tristán e Isolda; los nobles de su corte aconsejan al rey desposar a la mujer dueña del cabello. Es así como Marke



decide tomar en matrimonio la dama a la que pertenezcan los rubios cabellos: Isolda.

Tristán va en busca de la rubia mujer y es dirigido de nuevo a territorio Irlandés; este reino decide entregar a Isolda al reino de Cornualles, solo si Tristán vence un dragón que azotaba y devastaba el país. Poco a poco, como buen caballero, enfrenta en nombre de su tío la hazaña, logrando el preciado motín. Es así como obtiene la mano de la princesa para su tío, el rey Marke de Cornualles.

En el enfrentamiento con el dragón Tristán ha sido herido y de nuevo es atendido y curado por la princesa Isolda. Pero en medio de la situación ella observa la espada rota de Tristán y se da cuenta que este ha sido el culpable de la muerte de su tío Morholt; desconsolada por el dolor toma la espada de Tristán y amenaza con quitarle la vida al caballero. Tristán audazmente suplica por su vida y logra convencerla de que no lo asesine.

Pasado el inconveniente de la venganza, la princesa Isolda acompaña a Tristán en el regreso a Cornualles, donde será desposada con el rey Marke; como asistente de la princesa irá su sirvienta fiel. La madre de Isolda le ha entregado a Brengaine (la sirvienta) un filtro mágico de amor eterno<sup>11</sup>; que deberá ser entregada por la sirvienta a los esposos, cuando estos ya están unidos en matrimonio.

En camino a Cornualles la princesa muerta de sed pide a Brengaine algo de tomar; esta por error le ofrece a ella y a Tristán el filtro mágico, quedando así ligados por una pasión incontenible y fatal. La euforia producida por la pócima,

---

<sup>11</sup> El filtro mágico de amor en la versión de Thomas es eterno, mientras que en la de Béroul este solo tiene tres años de duración y en la versión de Gottfried Von Strassburg el amor entre "*Tristán e Isolda*" nace inclusive antes de la toma del filtro de amor.

será disfrutada y vivenciada de manera sentimental y sexual en medio de la larga travesía.

Al llegar a Cornualles Tristán entrega su amante a Marke, cumpliendo la palabra dada al rey antes del viaje a Irlanda; con el matrimonio entre Isolda y Marke se consuma la labor encomendada a Tristán.

Como Isolda ya no es más una doncella, le pide a su fiel sirvienta Brengaine la sustituya en la cama nupcial la noche de bodas, para evitar el escándalo por el honor perdido. Su sirvienta cumple el encargo e Isolda ha planeado matarla luego de la sustitución conyugal, pero gracias a la súplica de la criada y su promesa de servirle como concubina, la reina Isolda renuncia al asesinato de su asistente.

Unos nobles de la corte del rey Marke “los felones<sup>12</sup>”, se dan cuenta y enteran al rey de los amores secretos entre la reina Isolda y su sobrino Tristán. Es por ello que Marke se esconde en un árbol del jardín para estar atento a uno de los encuentros de los amantes. La luz de la noche refleja la sombra del rey y los amantes se dan cuenta de su presencia. En medio de la conversación convencen al soberano de su inocencia, inculpando a los nobles de actuar frente al rey como disociadores de la amistad inocente entre la reina y Tristán. Marke gracias a la charla se convence de la supuesta inocencia de ambos.

Luego en otro episodio, en complicidad con los nobles, el enano del palacio planea atrapar por medio de una trampa a los furtivos amantes; el diminuto individuo esparce harina entre los dos lechos nocturnos, para que cuando los amantes se dirijan a consumir el adulterio sean delatados por las huellas dejadas en el polvo blanco: “...Incluso en los castillos de la Edad media es frecuente que varias

---

<sup>12</sup> En el relato de Thomas los nobles son llamados los felones.

*personas de sexo distinto duerman en la misma sala...*”, (García, 1990, Pág. 153). Debido a la astucia de Tristán, éste salta hacia la cama de su dama para no dejar el rastro de las huellas, que piensan los estrategas servirán de evidencia para inculpar a los enamorados en las faenas del amor. Al saltar al otro lecho de la cama una herida reciente de Tristán se abre y caen al suelo unas gotas de sangre; dejando así la evidencia más importante de la infidelidad entre el sobrino y la esposa de Marke. El rey se convence de la traición y decide castigarlos.

Marke hace prisionero a Tristán, pero él escapa por una de las ventanas de la capilla donde ha sido encarcelado. Por otro lado, la reina es sometida a una ordalía<sup>13</sup> o un denominado juicio de Dios. Isolda y Tristán deciden engañar al rey y al público asistente. Tristán acude a la escena disfrazado de peregrino, Isolda se deja caer en brazos de aquel individuo<sup>14</sup> y al hacer el juramento declara que nunca ha estado en otros brazos fuera de los de su marido y de aquel peregrino que la ha sostenido; así la reina puede jurar sin cometer falsedad.

Marke en castigo a los amantes decide entregar a la reina Isolda a los leprosos para que estos satisfagan su lujuria con ella<sup>15</sup> y Tristán (ya desterrado) corre a salvarla; cuando los leprosos van a ultrajarla él la rescata y prontamente escapan al bosque de Morrois<sup>16</sup>. Allí llevan una vida primitiva, primero disfrutaban de su amor, luego se sienten desgraciados por la traición cometida a Marke; por un lado

---

<sup>13</sup> La ordalía consiste en mantener en las manos una barra de hierro al rojo sin quemarse, testifica la veracidad de su juramento, (García, 1990, Pág., 154)

<sup>14</sup> En el texto de Béroul el engaño se da por que la reina debe pasar un fango resbaloso y Tristán disfrazado en esta ocasión de pordiosero ayuda a pasar el mal terreno a la reina, ella se sube en su espalda, y al momento del juramento, esta dice que no ha estado encima de otro hombre fuera de su marido y de aquel pordiosero que la ha ayudado a pasar el encharcado lugar; gracias a lo planeado por los amantes Isolda no dice mentiras frente al juramento ante Dios y no es condenada.

<sup>15</sup> Esta escena se esquematiza en las versiones de Béroul, Thomas y Eilhart.

<sup>16</sup> En la versión de Gottfried el bosque de Morrois se convierte en una gruta de amor, llamada “Minnegote”.

este ha sido un buen esposo con Isolda, por el otro un excelente tío y casi padre de Tristán<sup>17</sup>.

Mucho tiempo después de la fuga de los amantes, el rey Marke se dirige de caza al bosque y encuentra el refugio de los adúlteros. Como ellos están arrepentidos no profesan su amor. El rey los observa, ve que en sus lechos no están demostrando las señas de un amor pasional; lo deduce por que estos duermen totalmente vestidos; en medio de los dos permanece su espada; Marke debido a su inocencia contempla esta situación como un acto libre de pecado y engaño y piensa en la castidad de sus dos parientes.

Como símbolo del perdón que ofrece a sus familiares, Marke decide tomar la espada de Tristán mientras los dos duermen y coloca la suya. Esta acción se convierte en la prueba del perdón que el rey les ofrece. Al despertar los amantes con la conciencia inculpada reciben el mensaje de Marke, deciden separarse el uno del otro, aunque el dolor de la ruptura de su amor los lleve a la locura de la soledad. Así los amantes son separados, Isolda regresa junto a su esposo y Tristán queda desterrado para siempre del reino de su tío Marke.

Tristán es exiliado en Bretaña, donde consolida una fuerte amistad con el príncipe Kaherdín; sumido en el despecho y la soledad decide ir en contra de sus sentimientos y acepta como esposa a la hermana de su amigo el príncipe; ella es Isolda, su epíteto “la de blancas manos”. Tristán toma en matrimonio a la princesa de Bretaña en cierto modo por el nombre de ella; la princesa que le recuerda a su verdadero amor la reina Isolda de Cornualles.

---

<sup>17</sup> En Béroul, los amantes han vivido felizmente tres años pero el filtro ha roto su hechizo y estos han comprendido la realidad; En Thomas el ermitaño Ogrín los ha hecho reflexionar sobre su adulterio.

Sin embargo, Tristán no logra consumar su matrimonio<sup>18</sup>, debido a la necesidad de respetar su palabra en cuanto el amor profesado a su dama Isolda; entra en un conflicto que lo llevará a un ataque de celos enfermizo; se pregunta por qué no consumar su matrimonio; piensa que mientras su amada goza de los placeres maritales con su esposo Marke, él debería hacer lo mismo con su esposa Isolda.

El príncipe Kaherdín se entera de la verdad de Tristán y se siente totalmente enfurecido. Tristán decide contarle a su amigo la auténtica historia de él con su amada y le propone que viajen a Cornualles para que este la conozca. El caballero para aplacar la furia del príncipe le ofrece a la doncella Brengaine para que con ella satisfagan los placeres de hombre. Se proponen viajar y llegan en secreto a Cornualles donde Tristán se encuentra de nuevo con su amada.

Al regreso de los viajeros a Bretaña y luego de algunas aventuras, Tristán es herido fuertemente. Su padecimiento es una enfermedad incurable, sabiendo el caballero que se encuentra en un lecho de muerte decide buscar como último remedio la presencia de su amada Isolda, ya que ella era muy buena en el campo de la medicina, para intentar un último esfuerzo curativo.

Para saber que la reina Isolda de Cornualles viene en el barco enviado, Tristán pide que se pongan velas negras si este no regresa con ella; si por el contrario ella se acerca, Tristán solicita que sean las velas blancas las que le anuncien su llegada. Su esposa Isolda la de "Blancas manos" ha escuchado a escondidas la petición de Tristán, al saber la reina Isolda el estado delicado de su amado inmediatamente corre en su ayuda para poder salvarlo; a la llegada de la embarcación Tristán pregunta a su esposa en su lecho agónico, ¿de qué color son las velas que trae el barco?; ella celosamente y falsamente le responde: "son

---

<sup>18</sup> En la versión de Gottfried Von Strassburg, Tristán si consuma el matrimonio con Isolda la de las Blancas manos.

negras Tristán”; éste, sin esperanza alguna de volver a ver a su amada, muere; mientras tanto Isolda desembarca y corre al lecho de su amado, al encontrarlo muerto, ella muere junto a él de dolor.

En la versión de Eilhart el relato termina con un agregado así:

*“...Se cuenta que el rey Marke trasladó los cuerpos de Tristán e Isolda a Cornualles e hizo construir unas tumbas a unos pasos una de otras separadas por un muro. En una noche, de la tumba de Tristán brotó un arbusto verde y frondoso que trepó el muro y se enraizó otra vez en la tumba de Isolda...”*, (García, 1990, Pág. 155).

## **ANEXO B**

### **SINOPSIS ARGUMENTAL DEL DRAMA MUSICAL DEL “TRISTÁN E ISOLDA”**

Aquí presento formalmente la constitución del drama musical del “*Tristán e Isolda*” de Richard Wagner y la síntesis argumental.

El libreto bibliográfico que he trabajado es: el manual Musical de “*Tristán e Isolda*”, de la editorial Argentina Ricordi, Traducida y analizada por Ernesto de la Guardia.

#### **4. Presentación de la ópera**

### **“TRISTÁN E ISOLDA”**

(Tristan und Isolde)

#### **DRAMA MUSICAL EN TRES ACTOS**

Música y libreto por Richard Wagner

Estreno: Munich, 10 de Junio de 1865

#### **PERSONAJES**

ISOLDA, PRINCESA DE IRLANDA, Soprano.- BRANGANIA, SU DONCELLA, Soprano.- TRISTÁN, SOBRINO DEL REY DE CORNUALLES, Tenor.- EL REY MARKE DE CORNUALLES, Tenor. – KURWENAL, SIRVIENTE DE TRISTÁN, Barítono. – MELOT, Tenor.- UN PASTOR, Tenor. – UN PILOTO, Barítono.

Lugar de acción: Cornualles y Britania. – Época: Siglo XIII

## **Acto Primero**

Aparece en escena la cubierta de un barco; en esta se ha instalado una tienda de campaña; allí permanece recostada la princesa Isolda de Irlanda sobre un lecho. El barco navega; la dama es acompañada por su fiel sirviente, su doncella Brangania. Se dirigen hacia Cornualles; las guía el caballero Tristán; este ha estado en Irlanda buscando en nombre del rey Marke de Cornualles a la princesa; debido a que Marke desea casarse con ella.

Tiempo atrás Isolda ha asistido una herida del caballero Tristán; este había sido lesionado en una de sus hazañas en Irlanda; allí en medio de las curaciones la princesa se había enamorado del caballero que ahora la entregaba en los brazos de otro hombre para ser desposada; la princesa Isolda desesperada por dicha situación trata de retardar el inevitable encuentro con su prometido.

En la cabecera de su camastro permanecen dos garrafas que la madre de Isolda le ha entregado antes del viaje; cada una de ellas contiene un distinto brebaje; una de las pócimas es un líquido que genera la muerte instantánea; la otra bebida produce al que lo toma una pasión inextinguible. Isolda manda a llamar a Tristán; este no asiste a donde la dama debido al consejo de su amigo Kuwernal; ambos temen que si Tristán se encuentra con la princesa pueda faltar a la lealtad ante el rey.

Un marinero avisa que se ve en medio del horizonte un puerto, grita, ¡Tierra a la vista!; mientras canta, la tripulación se prepara para embarcar en dicho ancladero. Kuwernal informa de la noticia a las dos damas; Isolda le pide que informe a Tristán del disgusto que le ha hecho pasar y que por favor le ordene que acuda a ella y se disculpe por la falta de atención que este le ha prestado durante el viaje; lo invita a tomar una copa para celebrar la reconciliación, Kuwernal se aleja.



Mientras tanto, Isolda ordena a su asistente que sirva el bebedizo fatal en dos copas de vino; Isolda desea morir con y al mismo tiempo que su amado; Tristán se presenta y los dos brindan por un mejor porvenir. Brangania sin querer ha cambiado los líquidos y en vez de servir a los dos compañeros el elixir mortífero ha servido el filtro de amor; los dos protagonistas pronto sentirán su efecto poderoso; embriagados por la pasión los dos amantes trastornan sus morales y corren a los brazos del otro: estallando un sublime dúo de voces<sup>19</sup>.

Cuando la tripulación ha llegado al puerto, el rey Marke sube a bordo; Isolda se desmaya; Tristán mira inquietante a su tío; no puede musitar palabra alguna para explicarle lo sucedido. Los marineros rodean y aclaman a su soberano.

## **Acto segundo**

Aparece el jardín del palacio de Cornualles; al fondo se mantiene presente el lugar que habita Isolda y su doncella Brangania, es de noche; junto a la puerta se encuentra una antorcha encendida; allí asoma Isolda; figoneando el momento en que Melot (un cortesano) se lleve al rey a una jornada de cacería, para que así esta, se pueda entrevistar con su amado Tristán; la señal para que se produzca dicho encuentro es que la luz deje de brillar en medio de la oscuridad.

Isolda impaciente manda a apagar la candela para que su enamorado vaya a verla; Brangania ruega a Isolda que no se encuentre esa noche con Tristán; esta piensa que Melot es un traicionero. La jornada de cacería solo sería una trampa

---

<sup>19</sup> Se genera aquí, un imponente dúo entre los protagonistas. ...¡Mi corazón se inflama palpitante! ¡Estremecense de placer los sentidos! ¡Floración prodigiosa de anhelante amor! ¡Celeste llama de amorosa languidez! ¡Tumultuoso delirio abrasa mi pecho! ¡Isolda! ¡Tristán! ¡Tristán! ¡Isolda! ¡Lejos del mundo, te poseo! ¡Sólo vivo la suprema voluptuosidad del amor!..... (Wagner, 1948, Pág. 108)

para que el rey al volver los encuentre en adulterio. Isolda no escucha a su doncella y decide ella misma extinguir el fuego; al poco tiempo aparece Tristán; los amantes furtivos se abrazan y se sientan en una banca ubicada en el jardín; entregándose al suave devaneo de su amor<sup>20</sup>.

Brangania los saca de aquel dulce romance e informa a los enamorados que sus sospechas eran ciertas; que se acercan al jardín el rey Marke y el conspirador Melot con un ejército de cazadores; estos han cercado el jardín y se encuentran próximos al encuentro de los protagonistas.

Llegan el rey Marke y su escolta; Melot señala desfachatadamente a la infiel pareja. Tristán desenfunda su espada y se lanza a arremeterlo por su villanía de no cumplir la palabra dada; pero Melot ha sido más audaz y lo hiere primero: Tristán se desgonza en brazos de su fiel amigo y consejero Kuwernal mientras que Isolda se lanza a ayudarlo; Marke ordena tomar prisionero a Melot, ya que este había querido herir a Tristán por segunda vez y así asegurarle la muerte real.

### **Acto tercero**

Se ve en el escenario los jardines de un castillo; este está rodeado de murallas; el dueño de aquel lugar en la costa de Britania es Tristán; el baluarte se mantiene encima de un acantilado; en el acto se pone de manifiesto una aparente dejadez y desolación. Kuwernal ha llevado a ese lugar a Tristán; Kuwernal ha reclutado a

---

<sup>20</sup> La noche hace iluminar sus almas enamoradas bajo la luz de las estrellas, iluminando sus siluetas. ...”¿Eres mío?- ¿Te poseo de nuevo? - ¿Puedo estrecharte?- ¿Es cierto?- ¡Al fin!- ¡Ven sobre mi corazón!- ¿Te siento realmente?- ¿Eres tú?- ¿Son tus labios?- ¿Tu mano?- ¿Tu corazón?- ¿Soy yo? ¿Eres tú?- ¿Te poseo en mis brazos?- ¿No es ilusión? -¿No es sueño?- ¡Oh, delicias del alma!- ¡Oh, la más dulce, augusta, invencible, bella, celeste voluptuosidad!- ¡Placer sin par!- ¡Sin límites!- ¡Sobrehumano!- ¡Eterno!- ¡No presentido ni conocido jamás!- ¡Inmenso y sublime!- ¡Delirio de alegría!- ¡Embriaguez voluptuosa!- ¡Huída del mundo a las alturas celestiales!- ¡Tristán mío!- ¡Isolda mía!- ¡Mío y tuya! ¡Tuyo y mío!- ¡Eternamente nuestros!- ¡Eternamente unidos!. (Wagner, 1948, Pág. 122)

varios hombres de confianza para que rapten a la reina Isolda y la lleven al lado de Tristán; el fiel confidente planea traer la reina para que ella cure y atienda a su gran amigo, como ella ya lo había hecho en tiempos anteriores evitándole la muerte por medio de ungüentos mágicos. El encargado de avisar y prevenir la llegada de algún navío es un pastorcillo que permanece en las afueras del castillo esperando la nueva buena; este debe dar aviso por medio de una alegre modulación; pero hasta ese momento el pastor solo ha entonado melodías tristes y desoladas.

Tristán despierta del letargo en el que estaba sumido debido a la gran pérdida de sangre. Kuwernal cuenta con lujo de detalle lo que este le ha ofrecido; a donde lo ha llevado y le comenta que le tiene preparada una agradable sorpresa que lo hará sentir mucho mejor. El caballero pone en duda todo lo contado por su amigo Kuwernal; cuando de un momento a otro la lúgubre melodía que venía interpretando el pastor se transforma en un ritmo alegre; indicando así que la reina Isolda se acerca en un buque.

Isolda llega al lugar donde aguarda su amado; acompañada del piloto que manejaba la embarcación y se lanza apresuradamente al encuentro con su venerado Tristán: Este con mucho esfuerzo se ha puesto de pie para recibir a su dama<sup>21</sup>.

El rey Marke ha seguido de cerca el rastro que ha dejado la barca que llevaba abordo a la reina Isolda, no tarda mucho tiempo en llegar al castillo donde se encuentran los infieles. Los fugitivos amantes pronto se dan cuenta de aquella

---

<sup>21</sup> Tristán cantará al encuentro de sus amada así: ¡Oh, sol! ¡Oh, día radiante de felicidad! ¡Sangre que fluye! ¡Embriaguez del espíritu, goce sin límites, delirio de alegría! ¿Cómo resistirlo encadenado al lecho? ¡De pie, en Markeha, hacia donde palpitan los corazones! ¡Tristán el héroe, con el vigor de su júbilo, se arraiga a las garras de la muerte! ¡Padeciendo sangrienta herida, vencí un día a Morold!...¡Ahora, con mi herida sangrante, voy a conquistar a Isolda!. (Wagner, 1948, Pág. 166)

situación; no tienen más remedio que encerrarse en un aposento amurallado y trancar las entradas posibles. Melot es el primero en llegar; asalta el patio del castillo y allí se enfrenta en duelo encarnizado con Kuwernal, hiriéndolo de gravedad; luego Kuwernal morirá junto a su amigo Tristán.

Debido al brutal acontecimiento y en medio de la emoción y fulgor de la situación Tristán muere en brazos de su amada Isolda. La reina debido a la muerte de su enamorado sumida en el dolor, agoniza mientras canta una conmovedora melodía, en la que esta acepta su falta frente a toda la situación que ha acontecido; en otro tanto culpará al indolente destino.

El destino fue tan infame con la pareja de los enamorados; tanto así, que el rey Marke no venía a Britania dispuesto a tomar venganza. Brangania había informado al rey de la sustitución e intercambio entre las dos pócimas mágicas; este había comprendido que el amor-pasión de sus parientes no era otra que la dominación de una fuerza superior, gestada por el filtro mágico de amor. Marke estaba dispuesto a renunciar a su esposa y luego bendecirlos en sagrado matrimonio. Si sus muertes tan solo hubieran tardado unos momentos más, los amantes se enterarían del cambio de posición del rey Marke; tal vez su partida se presentaría en medio de la felicidad; el trágico destino no les trajo más que desdichas e infortunios.

Isolda luego de la melódica agonía cae muerta sobre el cadáver de Tristán; Marke bendice los cuerpos inanimados; dándole final trágico al drama musical.