

SOBRE RICARDO WAGNER Y EL SIMBOLISMO FRANCES

por Ramón Suárez Mardones

A Luis Advis

No existe prácticamente historia crítica del Simbolismo que no haga referencia a la relación establecida entre la obra musical de Ricardo Wagner y aquella rica producción literaria, que abarca también, en un sentido amplio, los ámbitos de la literatura dramática (Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck, Claudel) y de la novela (Proust).

Son numerosos los escritos que los artistas de la época dedicaron al autor de *Lohengrin*. Recordemos, por ejemplo, las páginas célebres de Baudelaire, sonetos de elogio como el de Mallarmé, poemas evocativos de Rodenbach, Maeterlinck y Moréas, entre otros; las sorprendentes e irónicas recreaciones de temas wagnerianos llevadas a cabo por Jules Laforgue; las alusiones al músico, a personajes, situaciones y valores de sus óperas en ficciones como *A rebours* de Huysmans; las reelaboraciones literarias de situaciones propias del mundo de *Tristán* y de la *Tetralogía* que se verifican en *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, *Tête d'or* y *Partage de midi* de Paul Claudel (subterráneo, maldición del oro, voluntad de poder, amor perfecto irrealizable en el mundo del día). Y no podemos dejar de mencionar la curiosa diatriba donde Nietzsche, que lucha por domeñar su inclinación hacia aquel arte, termina por considerar al compositor como un germano desnaturalizado, jefe de fila de las jóvenes escuelas poéticas francesas.

Por lo expuesto, no pretendemos insistir en este trabajo en el problema del ascendiente de un creador sobre otros, contemporáneos de él o relativamente posteriores. Nos interesa más bien entregar elementos de juicio sobre la analogía entre ellos, a través de una aproximación panorámica de peculiaridades inherentes a ambos sistemas, el musical y el verbal.

Encontramos conveniente ofrecer aquí una cronología sumaria de referencia:

OBRA DE WAGNER	LITERATURA FRANCESA
1841 — <i>El Buque fantasma</i>	(primeros poemas de las futuras
1845 — <i>Tannhäuser</i>	<i>Fleurs du Mal</i>)
1848 — <i>Lohengrin</i>	1854 — Nerval: <i>Les Filles du</i>
1851/56 — <i>El Oro del Rhin</i>	<i>Feu</i>
<i>La Walkiria</i>	<i>Les Chimères.</i>
1854/59 — <i>Tristán e Isolda.</i>	
1865/69 — <i>Sigfrido.</i>	1857/67 Obra de Baudelaire.
1869/74 — <i>El Crepúsculo de los</i>	1866/96 Obra de Verlaine.
<i>Dioses.</i>	1866/98 Obra de Mallarmé.
	1870/75 Obra de Rimbaud.
	1876/ Mallarmé <i>Prélude a</i>
	<i>Après-Midi d' un Faune.</i>
1876- — <i>El Anillo de los Ni-</i>	1880-1900 Decadentes, cenáculo
<i>belungos</i> representa-	simbolista; Laforgue,
do en Bayreuth	Villiers, Maeterlinck.
	1890-1930 Claudel, Valéry,
	Proust.

I. ORQUESTA Y ORQUESTACION

En las obras wagnerianas, la música orquestal expresa todo lo que los personajes ignoran de sí mismos y del mundo circundante; lo que el texto cantado no logra afirmar. La orquesta comenta los gestos y revela ideas y estados afectivos secretos, apenas insinuados por las palabras del personaje. Al permitirnos acceder a las zonas ocultas de la emoción dramática, al dejar de ser un mero sostén del lenguaje conceptual empleado por los individuos comprometidos en el conflicto expuesto, la orquesta wagneriana exige ser valorada por su propia realización sonora. En muchos y largos pasajes de estas óperas, los personajes permanecen mudos, estáticos, mientras suena la orquesta. Ella se torna concepto y drama, la materia misma de éste, el elemento cósmico comprometido en determinada acción. Por sí sola, incluso, puede constituir una epifanía, como sucede en el final del *Crepúsculo de los dioses*, donde los mo-

tivos principales de la tetralogía aparecen recreados en sucesiones sonoras. Entre ellos, inerme y solo pero real, en ese mundo en ruinas, el motivo del amor: un lamento o una llamada —que *Tristán* responderá.

Los amplios desarrollos orquestales de estas óperas, especialmente de *Parsifal*, anuncian la realidad nada inverosímil de una música donde los timbres son el elemento predominante; esfuerzo al que se abocarán creadores posteriores, desde Debussy a Anton Webern.

En Wagner, ese suntuoso juego sonoro crea, mejor que cualquiera otra manifestación artística de su tiempo, un “clima” que envuelve al oyente, lo hechiza y le produce un característico estado de arrebató o postración, donde su propia constitución fisiológica acusa el estímulo.

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

(Baudelaire-Harmonie du soir. *Les Fleurs du mal*).

Con el simbolismo aparece un tipo de poesía que valora conscientemente el significante en términos exclusivos. Si la orquesta de Wagner *es* el drama, el lenguaje de esta poesía *es* su tema, no sólo instrumento y sostén sino también entelequia, concebida en términos de aventura y exploración de un microcosmos verbal unido al conjunto del universo por una red de sutiles analogías. Mediante determinados ordenamientos rítmicos y tímbricos, las palabras llegan a animarse de una vida original. Como lo afirma Bergson, nos sugieren cosas que el lenguaje no parecía hecho para expresar. Desde el empleo continuo de la aliteración hasta la alteración de las funciones sintácticas, el poeta ha descubierto un conjunto de procedimientos que le permitan ofrecer cada poema como una imagen compleja, cuya significación múltiple está en directa relación de las funciones sintácticas, el poeta ha descubierto un sensible —el lenguaje— provoca en nosotros.

De esta manera, el lenguaje simbolista asume por sí mismo la recreación de la multiforme vida afectiva individual. Aún más, cada timbre se convierte en unidad de sentido, nota que esconde en su vibración algún enigma de los muchos que pueblan el uni-

verso. Por este camino, la poesía desemboca en la reivindicación de un esoterismo proteiforme, que participa, a partes iguales, de la mágica cosmovisión del mundo de la infancia y del maduro afán de desnudar, detrás del objeto, una esencia.

J'aurais, voulu montrer aux enfants ces dorades
 Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants
 —Des écumes de fleur ont bercé mes dérades
 Et d'ineffables vents m'on ailé par instants.

(Rimbaud-Le Bateau ivre, *Poésies*).

Se constituye así una música del espacio que, unida a los sentidos más o menos específicos de los términos que se articulan dentro del poema, genera una atmósfera embriagante, disolvente, en medio de la cual el lector vacila, sin resolverse, entre la aprehensión racional del conjunto y la entrega a un sortilegio hecho de sensaciones y asociaciones mentales entrecruzadas, que apuntan hacia un campo semántico impreciso.

II. CROMATISMO Y LENGUAJE SIN RESOLUCIONES

Recordemos que escala en música es una sucesión de notas contiguas, dentro de una progresión ascendente o descendente.

Sus intervalos suponen una ordenación de tonos y semitonos que ha llegado a tener un carácter normativo en la música occidental postrenacentista, posibilitando la diferenciación modal en escalas mayores y menores. Cualquiera sean las características de las escalas que conforman los dos modos básicos de la música culta occidental, puede decirse que, en general, el tono es en ellas la unidad predominante, en la medida en que responde al sentido de lo diatónico.

Ahora bien, el empleo casi continuo de la escala cromática—sucesión de doce semitonos graduados entre la tónica y la octava superior— implica la eliminación de las oposiciones entre escalas mayores y menores que posibilitan, en una sinfonía o en una tonada, los clásicos recursos de la modulación. Se debilita el predominio de ciertos grados importantes en el desarrollo del discurso musical: tónica, subdominante, dominante, notas básicas para los recursos de la variación y, por supuesto, de la modulación. En po-

cas palabras, el empleo exhaustivo de una escala cromática trae consigo la pérdida del sentido de lo tonal.

En una ópera como *Tristán e Isolda*, numerosos acordes del discurso musical tienden a orientarse, por efecto del desusado cromatismo del conjunto, en el sentido de la tríada del grado de sensible, grado de la escala que busca la resolución en una nota o acorde fundamentales, —los que nunca llegan. En largos pasajes de la obra, los acordes parecen flotar, sin que puedan establecerse entre ellos las relaciones jerárquicas que ordenan tales sucesiones sonoras dentro de un marco rigurosamente tonal. Todo el conjunto parece inestable, carente de apoyo. Paralelamente, semejante desarrollo melódico sin cauce explícito suscita en el auditor expectativas e incertidumbres tardíamente resueltas. Más que esforzarse por distinguir los finos elementos de esta red, el auditor debe optar por entregarse a formar parte de tan poderosa, como sinuosa, organización sonora.

El cromatismo wagneriano no es un alarde de virtuoso. Aparece como el modo más válido, más necesario de representar los contenidos pasionales arquetípicos que la leyenda encierra. La alteración y la disolución de las funciones tonales genera una especie de claroscuro sonoro y afectivo, ligado a motivos de misterio, sombra y magia, dolor, morbidez y erotismo.

Por cierto, no es éste un cromatismo total. Por caminos imprevisos, la expansión de los semitonos remata en ciertos acordes que reconcilian al conjunto con una tradición musical. Remates los más espaciados y reducidos posibles, claro está.

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'impair
Plus léger, plus soluble que l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

(Paul Verlaine — “Art Poétique”. *Jadis et naguère*).

Esta primera estrofa del *Art Poétique* bien puede resumir la orientación general del lenguaje simbolista en el aspecto que nos interesa. Todo lo que supone estabilidad, solidez, permanencia (“pese”, “pose”) es desechado en beneficio de lo aéreo e impalpable (“léger” “soluble”) y de la irregularidad rítmica (“préfère l'Impair”). Un discurso hecho de ambigüedad y sorpresa, las que favorecerían la aproximación de las formas del lenguaje literario a aquellas del

discurso musical; exigencia establecida *a priori* en el mencionado poema. A una melodía sin resoluciones debería corresponder entonces un lenguaje sin resoluciones. Y en la práctica poética de los escritores simbolistas podemos encontrar una serie de disposiciones lingüísticas cuya acción conjugada permite establecer un símil verbal del cromatismo musical de Wagner.

1. Empleo de versos breves, impares, o, por contraste, de medida superior a la del alejandrino, también generalmente impares. Producen el efecto de cadencias interrumpidas o de retornos inesperados.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone

(Verlaine — "Chanson d'automne". *Poèmes saturniens*)

2. Final de verso oscilante entre la rima, a menudo rica, o su debilitamiento en asonancia.

Ah! la poudre des saules qu'une aile secoue! (u)
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées!
Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée
Au fond de cet oeil d'eau sans bords — à quelle boue? (u)

(Rimbaud — "Mémoire". *Derniers vers*)

3. Tensión entre el uso de términos de artificios (arcaísmos, neologismos) y las ingenuidades o redundancias.

Armonial d'anémie!
Psautier d'automne!
Offertoire de tout mon ciboire de bonheur et de génie
A cette hostie si féminine,
Et si petite toux sèche maligne,
Qu'on voit aux jours déserts, en inconnue,
Sertie en de cendreuses toilettes qui sentent déjà l'hiver,
Se fuir le long des cris surhumains de la Mer.
Grandes amours, oh! qu'est-ce encor?
En tout cas, des lèvres sans façon,
Des lèvres déflorées,
Et quoique mortes aux chansons

Après encore à la curée.
 Mais les yeux d'une âme qui s'est bel et bien cloîtrée.
 En fin: voici qu'elle m'honore de ses confidences,
 J'en souffre plus qu'elle ne pense.
 —“Mais, chere perdue, comment votre esprit éclairé
 “Et le stylet d'acier de vos yeux infailibles,
 “N'ont-ils pas su percer à jour la mise en frais
 “De cet économique et passager bellâtre?”.

(Laforgue — “Légende”. *Derniers vers*)

4. Grados variables de impertinencia en la relación entre el epíteto y el nombre. Establecimiento de oposiciones entre ambos, o de identificaciones imprevistas.

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
 Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
 La circulation des sèves inouïes
 Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

(Rimbaud — *Le Bateau Ivre*)

5. Tensión entre la adecuación al orden lógico de la frase y los anacolutos expresivos.

Assise, la fileuse au bleu de la croisée
 Où le jardin mélodieux se dodeline;
 La rouet ancien qui ronfle l'a grisée
 Lasse, ayant bu l'azur, de filer la câline
 Chevelure, a ses doigts si faibles évasive,
 Elle songe, et sa tête petite s'incline.

(Valéry — “La Fileuse” *Album de vers anciens*)

6. Puntuación escasa o nula, lo que favorece las ambigüedades de orden semántico.

A la nue accablante tu
 Basse de basalte et de laves
 A meme les échos esclaves
 Par une trompe sans vertu
 Quel sépulcral naufrage (tu
 Le sais, écume, mais y baves)
 Suprême une entre les épaves
 Abolit le mat dévêtu.

(Mallarmé — *Poésies*)

7. Según la misma construcción, las asociaciones conceptuales habituales de los términos considerados aisladamente pueden ser alteradas o ampliadas, por la valorización de los timbres y del ritmo del discurso.

Ni les douces langueurs des flûtes et des lyres,
Ni les parfums mourants des vagues encensoirs
En cadence envolés dans le calme des soirs,
Ni les bras frais et nus ni les savants sourires.

Ne peuvent rallumer le feu des vains espoirs
En mon coeur et, lassé d'amours et de délires
Factices, blond éphèbe effroi des hétaires
Jalouses, j'ai posé mon front dans les lys noirs.

(Jean Lorrain — "Narcissus". *L'Ombre ardente*)

8. Oscilación entre el encadenamiento y la juxtaposición de imágenes, las que convergen hacia la producción de una impresión no específica.

Blocus sentimental! Messageries du Levant!...
Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit,
Oh, le vent!...

La Toussaint, la Noël, et la Nouvelle Année,
Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées!...
D'usines...

On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont mouillés;
Crois-moi, c'est bien fini, jusqu'à l'année prochaine,
Tous les bancs sont mouillés, tant les bois sont rouillés,
Et tant les cors ont fait ton ton, on fait ton tainel...

(Laforgue — "L'Hiver qui vient".
Derniers vers).

Cada timbre, cada palabra, cada imagen, son nota, color, núcleo de significación y su apreciación puede resultar igualmente variable: encanto de las vibraciones aisladas o atención al contexto de modificaciones y ramificaciones de una vertiente músico-verbal, que aparecen en grados diminutos pero importantes. Las palabras parecen perder sus colores propios, reflejándose unas en otras. Así nace una música entre candorosa y lánguida, a veces abrupta y rutilante. En Wagner y en los poetas franceses del período que nos interesa, el subjetivismo más extremo se desahoga por igual a través de los organismos más delicados del discurso, en un ambiguo juego de expansiones y matices. Y así como el lenguaje

musical wagneriano resuelve provisoriamente la incertidumbre total en acordes fundamentales, otra categoría heredada de la tradición evita a menudo la dispersión caótica de la visión simbolista: el soneto. De todos modos, esa dispersión permanece latente, y a generaciones posteriores de músicos y escritores corresponderá evidenciarlas o encontrarles una nueva ordenación.

III. MELODIA INFINITA

La melodía infinita es una consecuencia del cromatismo flexible del discurso musical wagneriano. El tiempo, el ritmo, las secuencias melódicas, aparecen como expandidos, por efecto de la diferida resolución que supone un desarrollo cromático. Armonía y melodía se confunden en una sola corriente sonora, caracterizada por su densidad y profundidad. La melodía infinita es un cuerpo ondulatorio, ora marcadamente lírico, ora recitativo, que no sólo se ajusta en variación continua, a los requerimientos de la acción dramática, sino también, como lo hemos dicho ya, se convierte en la acción misma. Este discurso musical carente de transiciones estereotipadas exige una gran atención del auditor, pero, por encima de todo, también hace nacer en él un estado anímico complejo que posibilita una comprensión únicamente emocional y sensorial de las situaciones dramáticas recreadas.

En otro orden de cosas, esta corriente sonora es una dialéctica sin resolución de lenguaje y contralenguaje: de la voluntad del mundo (ópera-espectáculo; metáfora de los valores que rigen una comunidad) y de la voluntad del individuo: drama y aventura obsesionales que apuntan hacia una final disolución en el *ello* (éxtasis de los amantes en *Tristán*; éxtasis de los caballeros y la mujer redimida en *Parsifal*).

HÉRODIADE:

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!
 Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
 Sans fin dans de savants abimes éblouis,
 Ors ignorés, gardant votre antique lumière
 Sours le sombre sommeil d'une terre première,
 Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
 Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous
 Métaux qui donnez a ma jaune chevelure
 Une splendeur fatale et sa massive allure!
 Quant a toi, femme née en des siècles malins

Pour la méchanceté des antres sibyllins,
 Qui parles d'un mortel! selon qui, des calices
 De mes robes, arôme aux farouches délices,
 Sortirait le frisson blanc de ma nudité,
 Prophétise que si le tède azur d'été,
 Vers lui nativement la femme se dévoile,
 Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
 Je meurs!

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
 Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
 Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
 Inviolé sentir en la chair inutile
 Le froid scintillement de ta pâle clarté
 Toi qui te meurs, toi qui brules de chasteté,
 Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!
 Et ta soeur solitaire, o ma soeur éternelle
 Mon rêve montera vers toi: telle déjà.
 Rare limpidité d'un coeur qui le songea,
 Je me crois seule en ma monotone patrie
 Et tout, autour de moi, vit dans l'idolatrie
 D'un miroir qui reflète en son calme dormant
 Hérodiade au clair regard de diamant...
 O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule

(Mallarmé — *Hérodiade*)

Sea en obras breves o en poemas como *Hérodiade*, *L'après-midi d'un faune*, *La Jeune Parque*, en el lenguaje simbolista no hay principio ni fin figuradamente establecidos, ni tampoco proporción entre las partes. Un verso ya es todo un organismo. El misterio del mundo puede vivirse en todas las cosas, en cada elemento considerado en términos de unidad. Las transiciones tienden a ser suprimidas y sobre el encadenamiento reflexivo prima otro de naturaleza emocional y sensorial. Sobre la arquitectura prima la atmósfera. Cuando sentimos que la segunda desplaza a la primera pensamos estar frente a un escritor que no ha domeñado totalmente los estrictos, y por qué no, admirables preceptos parnasianos.

La melodía nace de la asociación ininterrumpida de combinaciones de palabras, las inflexiones de sonido, la suntuosa orquestación de la frase, la distribución misma del poema comprendido como un encadenamiento de analogías, un conjunto de variaciones en torno a un núcleo temático a menudo apenas sugerido. Determinados versos de exquisita brillantez siempre se apoyan en el misterio del conjunto, como acordes de referencia sumidos en un

fluir inagotable de sucesiones sonoras. De esta manera, la poesía alcanza un grado de musicalidad hipnótica, donde conceptos y esquemas sonoros terminan por borrarse ante la sensación. Como lo acotará el propio Mallarmé, visión y melodía se funden en un canto indecible al oído y a la vista.

En otra parte, Paul Valéry ha mostrado cómo estas características del lenguaje simbolista encierran la mayor aproximación lograda a un ideal donde belleza y misticismo se alimentan mutuamente: "... des poèmes où la continuité musicale ne serait jamais interrompue, où les relations de significations seraient elles-mêmes perpétuellement pareilles à des rapports harmoniques, où la transmutation des pensées les unes dans les autres paraîtrait plus importante que toute pensée, où le jeu des figures contiendrait la réalité du sujet..." (*Calepin d'un poète*).

También la poesía simbolista asume la dialéctica del lenguaje y contralenguaje, la que encuentra resoluciones transitorias y distintas en Verlaine, Laforgue, Rimbaud y Mallarmé, poetas que hemos nombrado en una gradación que va del impresionismo afectivo del primero al orfismo ambicioso y lúcido de sí del último. Vista en su conjunto, la producción poética del simbolismo ofrece por lo menos tres ejemplos de rupturas completas con las formas heredadas: *Illuminations* de Rimbaud, *Igitur* y *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé.

Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une ombre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée, lumineuse brisure du retour de ses ondes et de leur élargissement premier, cependant que s'immobilise (dans une mouvante limite), la place antérieure de la chute de l'heure en un calme narcotique de moi pur longtemps rêvé: mais dont le temps est résolu en des tentures sur lesquelles s'est arrêté, le complétant de sa splendeur, le frémissement amorti, dans de l'oubli, comme une chevelure, languissante, autour du visage éclairé de mystère, aux yeux nuls pareils au miroir, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence.

C'est le rêve pur d'un Minuit, en soi disparu, et dont la clarté reconnue, qui seule demeure au sein de son accomplissement plongé dans l'ombre, résumé sa stérilité sur la pâleur d'un livre ouvert que présente la table: page et décor ordinaires de la Nuit, sinon que subsiste encore le silence d'une antique parole proférée par lui, en lequel, revenu, ce Minuit évoque son ombre finie et nulle par ces mots: J'étais l'heure qui doit me rendre pur.

(Mallarmé — *Igitur*)

IV. MOTIVOS Y LEIT-MOTIV

En el discurso musical wagneriano, los motivos actúan como núcleos ordenadores de la corriente sonora, generadores, a su vez, de nuevos e imprevistos desarrollos. Cada motivo es una breve frase melódica o rítmica —célula que no alcanza muchas veces a constituir un tema— sucesión de acordes o, incluso, de algunos pocos arpeggios. Sin embargo, la orquestación, el desarrollo y la imbricación de estos elementos hace nacer una maravillosa expansión sonora. Los propios timbres pueden convertirse en motivos, dado el amplio registro de la orquesta wagneriana, capaz de sugerir y provocar, en un entrelazamiento de aéreos despliegues y pesados basamentos, los más variados estados anímicos.

Pero lo que da su mayor singularidad a este discurso es la presencia de los motivos conductores, nacidos de la urgencia experimentada por el artista de representar símbolos en forma musical, en consonancia con el orfismo y la aspiración a la totalidad representativa que animan sus obras. Recordemos que el *leit-motiv* es un tema breve, asociado a un personaje (por ejemplo, Sigfrido), objeto (por ejemplo, el fuego mágico) o idea (por ejemplo, la redención por el amor). La orquesta y/o el canto lo citan, íntegro o fragmentado, en el momento adecuado, o bien es elaborado sinfónicamente, con fragmentos de otros motivos conductores, por la orquesta que comenta o recrea, resume o anticipa acontecimientos, nociones o estados afectivos. Así, por ejemplo, en el final de la *Tetralogía* el motivo de la muerte del mundo hace irrupción arrastrando en su realización sonora otros tres motivos, temática, armónica y melódicamente ligados a él: el oro, la tentación del poder y la espada. Estos tres elementos o nociones han provocado muy atrás un conflicto que se resuelve precisamente en el apocalipsis que cierra la *Tetralogía*.

El leit-motiv actúa como guía o elemento de referencia. Con el tiempo han llegado a confeccionarse catálogos completos con los motivos conductores de las óperas de Wagner, para orientar al auditor dentro de esa espesa organización musical y dramática. Sin embargo, creemos que su función fundamental es la expresión simbólica de la afloración del pensamiento profundo, de los arquetipos de una colectividad. Aparece como una señal del más allá que borra las fronteras entre sueño y realidad (presencia del Holandés en el sueño de Senta), sugiriendo las motivaciones

secretas de la organización del mundo (majestad del Walhalla y corrupción del oro que la permite) y la conducta de los personajes, (el motivo de Wotan ronda a Sigfrido, héroe instrumento del dios), el misterio que el hombre no logra descifrar y la armonía oculta entre seres y cosas (jornada de Sigfrido por el Rhin).

Une dentelle s'abolit
 Dans le doute du Jeu suprême
 A n'entr'ouvrir comme un blasphème
 O'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
 D'une guirlande avec la même
 Enfui contre la vitre blême
 Flotte plus qu'il n'ensevelit

(Mallarmé — *Poésies*)

El discurso de la poesía simbolista está pleno de subentendidos, alusiones que aparecen en secuencias de un grado variable de hermetismo y sin seguir una progresión lineal. Un objeto determinado (flor, lluvia, cigarrillo...) parece haber sido escogido como núcleo referencial del poema. El hecho es que, mediante un juego de evocaciones asociativas y espaciadas revelaciones de parte de su constitución, el objeto es esfumado, para dejar antepuesto a él un estado de alma, desprendido de la sola consideración de ese objeto en un contexto de relaciones que, frecuentemente, superan las fronteras inmediatas del tiempo y el espacio. La imagen del objeto básico, y las que su contemplación ha suscitado son gradualmente superpuestas, o bien sus elementos pueden ser transpuestos, hasta configurar una superrealidad tan sorprendente como secreta. El objeto básico es en sí un motivo, que genera otros, para terminar todos por imbricarse. Podemos ver en estos fenómenos una aproximación verbal a los infinitos juegos de variaciones melódico-armónicas, en armonías y fusiones que caracterizan la relación entre los motivos básicos dentro del discurso musical wagneriano.

Recordemos que en el término motivo englobamos las recurrencias rítmicas y tímbricas, las que por sí solas pueden asumir un valor de significación en poesía.

Señalamos, en otra parte, cómo en las óperas de Wagner un motivo suele responder u oponerse a otro de una obra distinta. Las interrogantes que se plantean del *Buque fantasma* a la *Tetra-*

logía se resuelven en *Tristán* y, especialmente, en *Parsifal*. Una ópera completa otra, cierra un conflicto o enriquece una perspectiva sin término. En el ámbito de la lírica simbolista, encontramos una gradación semejante y, quizá más fácilmente perceptible.

El verso es en sí un poema, el poema un eslabón dentro de la obra del artista, la que trata, a su vez, de hacer eco a la obra del cosmos. Determinadas imágenes o figuras rítmicas y tímbricas permiten establecer insospechadas vinculaciones entre poemas de un conjunto aparentemente vago o confuso. Un poema encuentra su eco en otro, hasta el punto que en variados casos pueden efectuarse permutaciones de estrofas sin violentar la congruencia del todo. El perfume, el vino, la cabellera y la bruma en la lírica de Baudelaire, la hora exquisita y la canción gris de Verlaine, el cristal y las flores de Mallarmé son algunos elementos, dentro de un amplio repertorio, que favorecen, en sus variadas iluminaciones, el dinamismo y la acentuada tendencia de esta poesía a buscar un orden secreto y ensoñado, el mismo que culminará en la arquitectura de *A la Recherche du temps perdu*.

En Wagner y en el simbolismo, los motivos son núcleos funcionales. El valor de cada uno de ellos depende del valor de cada uno de los otros. Dentro de un todo —verso, poema, obra, cosmos— y con ese todo guardan una relación de reciprocidad. Fenómenos asumidos con enorme lucidez por los grandes creadores de este período.

V. ESPACIO Y ALUSION

En las óperas wagnerianas, determinados elementos tales como objetos o personajes contribuyen, por efecto de su ubicación en el espacio escénico o de su intervención en la organización de la trama, a sugerir nociones inabarcables de misterio. El pastor de *Tannhäuser* resume, en su canto de soledad, el espacio horizontal del drama: la explanada, extensión de desesperanza. En lo alto de la cofa, el marinero de *Tristán* apunta hacia el mar, el espacio que condensa todas las nostalgias y deseos que un ser humano puede experimentar. En el mismo *Tristán* las trompas de los cazadores sugieren la acechanza del día, el peligro que se cierne sobre el amor, subordinado en el mundo del día a las leyes del honor. Y

el cuerno que sopla Sigfrido nos recuerda la posibilidad e inmediatez de un espacio virgen.

De esta manera, cada determinación temporal se transforma en un lugar de entrada al universo del sueño. Grutas de Venus, castillos, justas trovadorescas, subterráneos donde se afanan seres infernales, aguas pobladas de ninfas, recintos rodeados por un círculo de fuego, moradas encantadas... con todos estos elementos el compositor va configurando una visión, un espacio característico que no se funda tanto en una secuencia de hechos históricos como en la articulación de diversos arquetipos. Lo terreno es superado por el esfuerzo de aproximarse a lo eterno. La misma importancia de la orquesta, que anticipa, rememora y asume lo inefable, permite proyectar el mundo de estas óperas hacia un *ailleurs* que no es ni el presente, ni el futuro probable ni un pasado relativamente precisable: aquella dimensión que Baudelaire designará en uno de sus más hermosos poemas como *La vie antérieure*.

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
 Qui regarde passer les grands Barbares blancs
 En composant des acrostiches indolents
 D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

(Verlaine — "Langueur". *Jadis et naguère*).

Idéntico propósito cumplen en la literatura simbolista las recreaciones de espacios mitológicos e históricos característicos: cultos y creencias de Grecia, Oriente y Armórica; el Imperio Romano, Bizancio, la Edad Media Occidental. Es cierto que en diversos poetas menores ellas no encierran mayores connotaciones significativas, pero una importante cantidad de poemas nos muestra cómo estas representaciones, de contornos, esfumados y éticamente ambiguas, propician la suscitación del ensueño, un eco afectivo largo donde se disuelven los objetos de la contemplación inicial. Pero este fenómeno aparece también en poemas cuyo espacio es un interior contemporáneo del artista, ambiente que el refinamiento de su representación verbal torna enigmático. El esfumado de las cosas y los espejos sonoros y semánticos del lenguaje favorecen el abandono de las determinaciones temporales y la insinuación de fugaces arquetipos. La evocación, cualquiera sea su núcleo aparente, genera emociones complejas que parecen dilatar nuestra afectividad. Sugerir es aquí tratar de llegar a un sentido posible, apoyándonos en una corriente anímica que una la vida afectiva del lector con

el cuerpo del poema donde ningún objeto está tomado en su integridad, donde, como lo desea el propio Mallarmé, no se le niega al espíritu —del poeta y del lector— la alegría de creer que crea. De cada poema, cada lector desprenderá su propio espacio, según la particularidad de las impresiones recibidas y las sensaciones resultantes.

Los más ambiciosos poemas del Simbolismo nos revelan entonces, casi simultáneamente, la presencia de un espacio y su secreto, de una situación o un tramado de situaciones arquetípicas, la evidencia de nuestro propio *gouffre* y la capacidad del lenguaje para hacer nacer ese *gouffre* en el poema, lo que es, por último, aludir al misterio maravilloso de la vida y la ordenación del universo por medio de los signos.

Curiosamente, tanto en Wagner como en Mallarmé, el estadio final del proceso creativo supone la disolución o pulverización del espacio. El trayecto del *Holandés* a *Parsifal* es el mismo que lleva de *Les Fenêtres* al *Coup de Dés*. En *Parsifal*, Wagner consagra la superación de las contradicciones estéticas o éticas que han animado sus dramas anteriores. La abolición de los contrarios se resuelve en una visión de eternidad. El *Coup de Dés* afirma un fracaso, la necesidad de este fracaso del individuo para que de la lucha surja el poema, testimonio, exorcismo o adivinación. Pero la obra también insiste en la insuficiencia de los signos del mundo exterior, los que dicen y hacen vivir a ese mundo, que termina por aniquilarse en su propio lenguaje, llevado al límite de sus posibilidades representativas, librado en lo sucesivo, como lo mostrarán importantes experiencias estéticas de nuestro siglo, a la incoherencia o la reiteración. El nihilismo de Wagner se insinúa en un espacio solemne y de acentuado sincretismo religioso; permanece equívoco, susceptible de ser reivindicado y sometido a rectificación (historia, por lo demás, ya dolorosamente conocida). En el caso de Mallarmé, la destrucción aparece tan evidente como irreversible. Quedan sólo fragmentos dispersos de un orbe de objetos y valores, "signos en rotación", como afirma Octavio Paz en el importante ensayo que lleva ese nombre.

VI. CAMPO TEMÁTICO

Nos queda ahora por referirnos a la configuración temática de la creación wagneriana y de la literatura simbolista. Este punto ha

sido abundantemente tratado y divulgado por los propios escritores del período, por críticos de las más variadas tendencias, por musicólogos y psicólogos de nota ¹. Por lo mismo, nos limitaremos a proponer en las líneas que siguen una síntesis de las nociones relevantes en ambas creaciones, consideradas en conjunto.

1. *Orfismo.*

Música, literatura y filosofía constituyen en Wagner un todo indisoluble, donde la mística del cosmos se descubre a través de la mística del sonido. La música representa el culto de las nostalgias absolutas, universo trovadoresco redivivo de la *noche* leal y del *día* engañoso. La energía más oculta de la naturaleza nos es parcialmente revelada a través de dos atributos de este arte: vibración y movimiento. Gracias a la música, el hombre conoce la presencia material y quizá profética de lo invisible. Por medio de ella, el hombre escucha la agitación del mundo, mundo que lo mueve a él, en su propio cuerpo. Agitación que se resuelve en armonía y contemplación, como lo enseñará Gurnemanz al joven iniciado Parsifal. Disciplinando, idealizando, transfigurando tiempo y espacio, duración y movimiento, ruido y silencio, la música parece sintetizar el triunfo del Arte sobre cualquier orden de servidumbre: la que nace de la pasión del poder (*Tetralogía*), de los determinismos ciegos (*El Buque fantasma*), de la debilidad de la carne (*Tannhäuser*). Sonidos, ritmos, acentos, tonos, modulaciones se atraen y rechazan en el espacio musical con la misma implacable regularidad que observamos en el desplazamiento de los astros. Así se instaura una dimensión que es réplica y síntesis a la vez del gran orden y el gran secreto del mundo.

Otro aspecto que cautiva es el hecho que la música arranca a la materia una palabra, una expresión de afectividad. El arte musical revela la vida secreta de las vibraciones que parecen dotar a la materia de vida espiritual. El hueso, la piel tendida, la madera, el metal ya no son inertes.

¹Balakian, Anna. El movimiento simbolista. Guadarrama, 1969.

Beaufils, Marcel. Wagner et le wagnérisme. Aubier, 1946.

Jung, C. G. L'homme et ses symboles. Laffont, 1978.

Michaud, Guy. Message poétique du symbolisme. Nizet, 1947.

Valéry, Paul. Variété (Oeuvres, 1). Gallimard Bibl. de la Pléiade, 1957.

Menez-les, les chevaux du vent du Sud, a la rivière
 menez-les!... Dans l'entame de leurs plaies
 Pareilles au sexe des vierges, les
 guerriers sanglants éteignent des tisons
 et mettent les aromates pilés:

lui qui de tout tient le Milieu
 l'Homme-des Sorts sait le Mot-dieu
 qui compte le sang noir et les
 esprit aigus dans les poisons:...

(René Ghil — "Hymne de guerre".

Les Images de l'homme)

Los poetas del simbolismo descubren el poder que tiene la música de sugerir visiones en perpetua mutación, como el fluido sonoro mismo. Más aún, el sonido sugerirá un color, un aroma, que provocarán la aparición de un nuevo tipo de representación mental, tan fugaz como intensa y deliciosa, y de un nuevo temple de ánimo, subordinado a esos estímulos. El principio de las correspondencias y su expresión de sinestesias, es una consecuencia de la imbricación de dos artes, música y poesía, más allá de toda referencia a doctrinas esotéricas algunas de las cuales se remontan a la antigüedad, y que en su momento de nacer también fueron establecidas gracias a una relación semejante.

Si la música, a través del estímulo del solo sentido auditivo, puede provocar la aparición de un plano multisensorial de imágenes, entonces el lenguaje tratará de crear la sensación misma, más allá de cualquier intento descriptivo. El auditor rara vez puede identificar los sonidos naturales de una obra musical. El lector del poema simbolista sentirá que los objetos concretos se esfuman dentro de un halo generalizador que se desprende del lenguaje mismo. Las sensaciones experimentadas no serán sino la huella fisiológica del descubrimiento de un nexo entre formas que, aparentemente, se ignoran. Determinados hallazgos lingüísticos despertarán en nosotros imágenes profundas, y, poco a poco, en ambiciosa aproximación, iremos descubriendo los ritmos ocultos que organizan la vida de las formas del mundo. De esta manera, la música interior, estado de aguda receptividad a una multiplicidad de estímulos, terminará por convertirse en una verdadera gnosis. La intensificación de esa música, lograda por los mejores poetas del simbolismo, nos permite tener una mayor intuición de lo abso-

luto. La materia, las formas de la naturaleza, los elementos de la vida humana, las sensaciones que de ellos se tiene, por vía del lenguaje, todos terminarán por revestirse de una suerte de dignidad mística.

El poeta, como el músico, debe esforzarse por sugerir ese vínculo profundo entre las cosas, reducir lo multiforme a un secreto primordial; atravesar el silencio de apariencias que la naturaleza nos ofrece; lograr, a través del poder de una imagen y de la interrelación de los símbolos, enseñar esa red cósmica de la que somos sólo un punto. El poema se convierte en un microcosmos organizado con la más delicada minucia, regulado como un movimiento de relojería, dependiente de los resortes de la vida universal. *Un Coup des jamais n'abolira le hasard*, será, es sabido, el intento más ambicioso llevado a cabo para sugerir la totalidad de sutiles relaciones existentes en y entre los diversos ámbitos de la creación. Un fragmento del Libro órfico de Mallarmé nunca concluido, intento de antemano condenado al fracaso, lo que no disminuye en absoluto su importancia estética.

En Wagner como en los escritores franceses encontramos por igual la *mise au point* de una química de los sonidos, donde los conceptos parecen desprenderse de las sensaciones. El sonido mágico del drama musical y del poema parecen hurgar el mundo tras olvidados poderes y nociones. El sonido es la manifestación del "querer vivir" universal, la única realidad válida que justifica la existencia.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym!...
Et tout le reste est littérature

(Verlaine — "Art poétique". *Jadis et naguere*)

2. *Sentimiento del carácter maléfico del mundo*, ligado al motivo más específico del oro maldito, destructor del amor (*Tetralogía*, *Axël*). Héroe y hablante lírico comprueban la fealdad del mundo social, el que se rige por principios desnaturalizados. Frente a ese triste espacio, exaltan la búsqueda y la defensa de una transparencia: amor (Baudelaire), creación artística (Mallarmé), iluminación religiosa (Jammes), divinización del poeta (Rimbaud). En el mundo de la *Tetralogía* el poeta simbolista encuentra la justificación

de su conducta social. Sigfrido es el ser que se desliza en la maquinaria hasta que ella lo engulle con su sueño y su deseo truncados. Sólo la abstención, el exilio voluntario, el aislamiento creador, la subversión por medio del lenguaje, parecen adecuados en lo sucesivo como actitudes dominantes en la vida del artista.

Les maisons çà et là commençaient à fumer
 Les femmes de plaisir, la paupière livide.
 Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide
 Les pauvresses, trainant leurs seins maigres et froids,
 Souflaient sur leurs tisons et souflaient sur leurs doigts.

C'était l'heure où parmi le froid et la lésine
 S'aggravent les douleurs des femmes en gésine:
 Comme un sanglot coupé par un sang écumeux

Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux;
 Un mer de brouillards baignait les édifices,
 Et les agonisants dans le fond des hospices,
 Poussaient leur dernier râle en hoquetes inégaux,
 Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux.

(Baudelaire — "Le Crépuscule du matin".
Les Fleurs du mal)

3. *Ambigüedad afectiva*, especialmente del sentimiento amoroso, redentor o destructor. La mujer es un enigma fascinante y terrorífico que participa, a menudo, de la energía subterránea y maligna del universo (Kundry, "Femmes damnées", Ysé). El candor y la perversidad la potencian a partes iguales. Paralelamente, la actitud del amante oscilará entre la ternura y el sadismo (Holandés, hablante verlainiano). A veces —en una antítesis de cuño romántico— ambas energías se encuentran en dos mujeres vinculadas al héroe y entre las cuales debe escoger (Venus o Elizabeth, ciclos baudelairianos de Jeanne Duval y Mme. Sabatier).

Dans la chambre, autre fleur, une femme tres pâle,
 Les mains lasses, la tete appuyée aux coussins:
 Elle s'abandonnait: un insensible râle
 Soulevait tristement la langueur de ses seins

Mais ses cheveux tombant en innombrables boucles
 Ondulaient sineux comme un large flot noir
 Et ses grand yeux brillaient du feu des escarboucles
 Comme un double fanal dans la brume du soir.

Les cheveux m'envoyaient des odeurs énervantes.
 Pareilles à l'éther qu'aspire un patient.
 Je perdais peu à peu de mes forces vivantes
 Et les yeux transperçaient mon coeur inconscient

(Rémy de Gourmont — "Moriture". *Sixtine*)

El amor es aventura sexual, claro, pero especialmente uno de los caminos privilegiados que conducen hacia lo "otro"; mundo de la nostalgia absoluta, paraíso, infinito. En esta búsqueda, los amantes se disuelven en su propio fuego; su experiencia los arroja en un abismo del que no pueden o no quieren salir, donde las identidades se anulan, donde el "y" —que separa más de lo que une— pierde toda vigencia: Isolda-Tristán, Ysé-Mesa. (*Tristán e Isolda*, *Pièces condamnées* de Baudelaire, *Partage de Midi* de Claudel).

MESA: Ne me sois plus étrangère!
 Je lis enfin, et j'en ai horreur, dans tes yeux le
 grand appel panique!
 Derrière tes yeux qui me regardent la grande flamme
 noire de l'âme qui brûle de toutes parts comme une
 cité dévorée!
 La sens-tu bien maintenant dans ton sein, la mort
 de l'amour et le feu que fait un coeur qui s'embrase?
 Voici entre mes bras l'âme qui a un autre sexe et je
 suis son mâle.
 Et je te sens sous moi passionnément qui abjure, et
 en moi le profond dérangement
 De la création, comme la Terre.
 Lorsque l'écume aux lèvres elle produisait la chose
 aride, et que dans un rétrécissement effroyable
 Elle faisait sortir sa substance et le repli des monts
 comme de la pâte!
 Et voici une sécession dans mon coeur, et tu es Ysé,
 et je me retourne monstrueusement.
 Vers toi, et tu es Ysé!

(Claudel — *Partage de Midi*, 1ère version, II)

4. *Doble Espacio de la Vida*. El individuo oscila entre la santidad y la carne sin encontrar su equilibrio. Las fronteras entre ambas nociones se encuentran en el corazón mismo del hombre. El héroe wagneriano, de *Tannhäuser* a *Parsifal*, el hablante lírico, de *Les Fleurs du mal* a *Serres Chaudes* de Maeterlinck, sin olvidar

al protagonista de *Partage de Midi* de Claudel, se esfuerzan por encontrar una síntesis que permita superar la desgarradora dualidad, Parsifal parece anunciar una *portentosa* visión de la reconciliación de los mundos del *día* y de la *noche*. Pero, a pesar de la salvación final de Kundry y Amfortas, los motivos antitéticos de pureza y voluptuosidad son contorneados, nunca resueltos, conservados en una exquisita incertidumbre por la poesía del simbolismo. Baste citar, como ejemplo, la ambigüedad del hablante de *Sagesse* de Verlaine. En el propio Wagner, la solución conceptual no resulta satisfactoria del todo, consecuencia probable del sincretismo gótico-budista que paulatinamente va orientando el acontecer y la caracterización de los personajes de sus óperas.

Ivre, il vit., oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux; et kuand le soir saigne parmi les tuiles,
Son oeil, à l'horizon de lumière gorgé.

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!

(Mallarmé — "Les Fenêtres" *Poésies*).

La errancia entre lo visible y lo invisible es otro aspecto de la dualidad del individuo. Peregrino que busca y se busca, atravesando espacios definidos del mundo o hurgando en su *gouffre* interior. El acceso a lo invisible es favorecido por el amor, el sueño, el filtro. La existencia entera tiende a convertirse en sueño, y los que así la viven tratan de condensar la ilusión en presencias. Los seres y las cosas parecen flotar en una dimensión de la realidad que no puede ser racionalmente considerada. Un misterio los domina y conduce sus vidas (Lohengrin, Sigfrido, Parsifal, Igitur, Pelléas y Mélisande).

5. *El Enigma de la Divinidad*. Al iniciarse la acción de la *Tetralogía*, el oro virgen es robado por los seres del mundo inferior, tipificados por Alberich. Gradualmente se convierte en *enjeu* de poder. Wotan, rey de los dioses, no puede sustraerse a la universal voluntad del poder. Está obligado a robar, a comprometerse en la partida. El mundo subterráneo y el Walhalla engendran sus cam-

peones: Hagen, Sigfrido. Pero, imprevistamente, la hija predilecta del dios interviene, destruyendo el sentido de la lucha, a Sigfrido mismo, arrastrado en un vértigo pasional, y la morada de los inmortales, restituyendo el oro a las aguas primordiales.

Ciertamente, el espacio de la *Tetralogía* está cargado de arquetipos: Wotan, Fricka y Brunilda nos recuerdan irresistiblemente a Zeus, Hera y Palas Atenea. Comprobamos, a nivel del acontecer la violencia del destino ciego y un esbozo del amor providencial, tal como aparecen en las tragedias de Esquilo y Sófocles respectivamente. Este acontecer se desarrolla entre un Génesis y un Apocalipsis, y la catástrofe final no es sino preparación para un nuevo comenzar, bajo el signo del amor redentor.

De este rico tramado nos interesa hacer resaltar lo siguiente. Primero, los dioses dejan de ser elementos decorativos o alegóricos. Wotan ser desgarrado e itinerante, que ve acercarse su inevitable derrota, es una entidad problemática, diríase un personaje de novela. Lo mismo puede decirse de Brunilda, cuyo inicial atributo de inmortalidad es aniquilado por la fuerza del amor. Los dioses se personalizan, también son víctimas del destino. Los afecta, como a los humanos, el pesimismo moral, la ambición, el erotismo y el renunciamiento. Detentan un poder que les ha sido entregado por otro ser: el creador inombrable, disperso en su obra, o todo entero ella. Creemos que en este punto preciso la literatura simbolista se articula con la temática wagneriana y la prosigue: encontrar las huellas de esa existencia primordial que se confunde con la Idea, aproximarse a ella, intentar nombrarla. La dificultad de la aventura, su anticipado fracaso, llevan a buscar soluciones provisionarias, estéticamente satisfactorias, que apuntan todas a la reivindicación de un elaborado sincretismo, semejante al de Wagner de *Parsifal* y al de la rica visión nervaliana, aunque menos intenso que el del poeta de *Aurélia*. Los artistas exigentes desembocan en un aterrador vacío, y se destruyen junto con su propia creación.

En otro orden de cosas, a menudo en Wagner y en los simbolistas, los fenómenos naturales asumen un carácter divino. El arco iris que enmarca el Walhalla recién construido, la tormenta que arroja a Sigmundo hacia el encuentro amoroso y fatal, el fuego, el amanecer de Sigfrido en el Rhin, promesa posible de una modificación del hado; entidades tales como la bruma, la lluvia, la canícula, la ola, el parpadeo de las constelaciones, en las obras líricas que nos interesan, pueden citarse como ejemplos de ello. Insistamos eso

sí, en que la divinidad a la que remiten esos fenómenos no es reconocida en su forma y atributos específicos; es una noción, una Idea. Actitud que, en todo caso, favorece una inquietud y una renovación cristianas, tal como sucede en escritores posteriores a Mallarmé como Jammes, Péguy y Claudel.

6. *Nihilismo*. Desde el acto mismo de su creación, el Universo está podrido por la voluntad de poder. Y los autores de *Tristán* y *Hérodiade* reencuentran y desarrollan la proposición de Schopenhauer: por intenso que sea, el universo rehusa el amor, lo considera un sentimiento vano. Su intensidad puede amenazar el juego del poder, desnudar la arbitrariedad de las convenciones políticas, en sentido amplio, que regulan la vida del grupo. Pero ya el goce amoroso o su aproximación mental enseñan al sujeto una liberación mejor que la muerte física (Holandés) o el suicidio universal (Brunilda): es la aniquilación interior, noche mística bajo un signo búdico. El amor iniciador termina por confundirse con aquella misma nada que libera del sufrimiento y del deseo individual, saciados los sentidos retirado el individuo de la complicidad de la ilusión y de la subordinación al deseo. La noche redentora culmina en una meditación que destruye el error. El Simbolismo recrea precisamente el estado anterior a esa meditación, y sugiere excepcionalmente la nada.

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car, le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe.

(Mallarmé — *Poésies*)

Tristán enseña el camino del Nirvana. Y, parafraseando a Sartre, diremos que la obra de Mallarmé hace explotar el mundo entero dentro del marco tranquilizador de un soneto.

No insistiremos aquí sobre otros aspectos del nihilismo de estas representaciones artísticas tales como la identificación entre el arte y la vida, la comprensión del arte como un verdadero medio de salvación, el carácter desprejuiciado de sus valores, éticos y

estéticos. Motivos recurrentes en la literatura francesa de Baudelaire a Proust, no aparecen en la creación wagneriana sino en el espacio extra artístico que concierne a la vida y opiniones personales del músico alemán. Este hecho permite subrayar una diferencia de naturaleza entre las artes literaria y musical. Sea en Baudelaire o en Proust, estos últimos motivos nos remiten a la posibilidad que tiene la instancia productora —hablante lírico, narrador— de referirse a sí misma, estableciendo un nuevo espacio tan válido en su autonomía relativa como aquel de la objetivación de una afectividad o de un acontecer. Lo que no sucede al parecer en la música, arte para el que la idea misma de una instancia productora —que no sea aquella derivada del material instrumental— resulta problemática.

Por efecto de un proceso de evolución de formas, el Simbolismo, aun sin el antecedente wagneriano, continuaría siendo en gran medida lo que fue. La cristalización de sus peculiares modos de representación y de expresión se encuentra dispersa o latente en escritores anteriores tan disímiles como Chateaubriand, Balzac, Hugo, Maurice de Guérin, Marceline Desbordes —Valmore, Aloysius Bertrand, Nerval, Gautier y el propio Leconte de Lisle, entre otros. Pero la obra de Wagner (como la de Poe) aparece en un nítido primer plano como una verdadera *summa artis* de la que, por consonancia emotiva, el poeta extrae, por igual, materia de reflexión estética y mística, procedimientos de renovación en el empleo de un código de signos, personajes, situaciones y motivos que incentivan su imaginación; modelos de ensamble y rupturas de conjuntos. En una palabra, ella es para el escritor como un amplio espejo sonoro que retiene la imagen de su meta y su deseo.