**LAS TRES MUERTES DE TRISTÁN**

El siglo de las revoluciones –industriales, políticas y científicas– fue también el siglo de los sifilíticos, los artistas dementes, los consumidores de opio y de la nostalgia por todo aquello que permitiera liberar la fantasía del yugo de la razón, del destino histórico de las naciones y de la ley de la oferta y la demanda.

Del mismo modo que aumenta el vértigo con la altura, las nuevas cotas materiales y espirituales alcanzadas por una civilización europea en su apogeo alumbraron **soterradas formas de disidencia artística** que encontraron su consuelo (o su refugio) a través de los paraísos artificiales, la inmersión en el lado oscuro de la mente o el retrato de los aspectos más sombríos de la realidad.

*EL filósofo Arthur Schopenhauer en 1852.*

Mientras las lenguas francesa o inglesa hicieron visible este inframundo a través de la literatura -bien mediante las alucinadas fantasías de los novelistas góticos, bien mediante las inquietantes imágenes de los poetas malditos, o incluso a través de la distanciada objetividad de sus colegas realistas-, la lengua alemana había expresado mucho tiempo antes, en el que era por entonces su idioma natural –la filosofía–, esta íntima e impotente rebeldía frente al gigante con pies de barro que los filósofos oficiales, los políticos y los banqueros denominaban “progreso”. La obra capital de [Arthur Schopenhauer](https://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schopenhauer) –[*El mundo como voluntad y representación*](https://es.wikipedia.org/wiki/El_mundo_como_voluntad_y_representaci%C3%B3n)– desafiaba la autocomplacencia del nuevo becerro de oro caracterizándolo como una mera ilusión: rescatando el concepto calderoniano del [mundo como un gran teatro](https://es.wikipedia.org/wiki/El_gran_teatro_del_mundo), el filósofo realizó en una aguda y amena (a la vez que erudita) prosa, un tragicómico retrato de un mundo en el que las almas pululan inconscientes de su más íntima escisión: aquélla que se produce entre la convencional lógica que le imponen los roles que la sociedad les ha reservado (el mundo como representación) y las irracionales y ciegas pasiones que les sacuden desde dentro de su insondable y arcana biología (el mundo como voluntad).

Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía

Con este sugerente título (Tusquets, 2008), Rüdiger Safranski describe el ambiente intelectual que rodeó la génesis y desarrollo de la obra schopenhaueriana, la única de su tiempo en destapar las cloacas del nuevo y virtuoso orden nacido en Alemania a expensas de la derrota de los ideales igualitarios que, provenientes de Francia, había sembrado Napoleón por toda Europa.

El punto de partida de la filosofía de Schopenhauer fue la restauración de la distinción [kantiana](https://es.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant) del [fenómeno](https://es.wikipedia.org/wiki/Fen%C3%B3meno" \o "Wikipedia" \t "_blank) y el [nóumeno](https://es.wikipedia.org/wiki/No%C3%BAmeno" \o "Wikipedia" \t "_blank) que había sido tan severamente denostada por los filósofos idealistas. No obstante, la reinterpretación que Schopenhauer hiciera de estos términos se alejó por completo del sereno criticismo kantiano para conducir –a través de concomitancias con el ascetismo cristiano y la religión budista– a un territorio donde estos conceptos adquirirían un marcado sentido psicológico: el fenómeno y el noúmeno pasarían a encarnar dos principios vitales que actúan como catalizadores de lo racional y de lo irracional, respectivamente, y que Schopenhauer denominará el mundo como representación y el mundo como voluntad.

El **mundo como representación** engloba todos los aspectos de la vida susceptibles de racionalización. Es el mundo al que accedemos a través de los sentidos y que se manifiesta como fenómeno, es decir, el mundo en el que la realidad del objeto radica en la [acción causal](https://es.wikipedia.org/wiki/Causalidad_(filosof%C3%ADa)" \o "Wikipedia" \t "_blank) que ejerce sobre otros objetos, y en el que estas relaciones de causalidad pueden perfectamente aprehenderse mediante la razón. También es el mundo del pensamiento abstracto, como la lógica y las matemáticas.

**Tristán e Isolda** – Preludio del Acto I. Introducido mediante una misteriosa progresión armónica (basada en el [“acorde de Tristán”](https://es.wikipedia.org/wiki/Acorde_de_Trist%C3%A1n)), y avanzando a través de tortuosas modulaciones, este originalísimo preludio sumerge inmediatamente al oyente en el reino de la Voluntad: una atmósfera onírica donde palpitan en la oscuridad el anhelo, el arrebato amoroso y la inexorabilidad de la muerte.

El ser humano incurre en la [ilusión](https://es.wikipedia.org/wiki/Ilusi%C3%B3n" \o "Wikipedia" \t "_blank) de que su pensamiento y su conducta encajan en este dominio, y por ello se esfuerza en representarse a sí mismo como un ser racional. Sin embargo, Schopenhauer lo juzga principalmente como un ser zarandeado internamente por sus pasiones, permanentemente autoengañado acerca de los propósitos de sus acciones, imprevisible y contradictorio, capaz incluso de llegar en su desesperación a la autodestrucción.

“[La teoría tradicional] consiste en decir que el hombre se hace a sí mismo, a la luz del conocimiento. Yo, por el contrario, digo que es su propia obra antes de ningún conocimiento. Por eso, nadie puede decidir ser tal o cual, ni puede convertirse en otro, sino que siempre es y conoce lo que él es. Según aquella teoría, quiere lo que conoce; para mí, conoce lo que quiere” (I, 403). El mundo como voluntad engloba, pues, a todo lo irracional y es, según Schopenhauer, el verdadero motor del universo. La **voluntad** es una fuerza única y ciega que se manifiesta en cada uno de nosotros al igual que en los animales, plantas y en los fenómenos naturales.

Publicada en 1819, esta visionaria obra –que da cuenta por primera vez de forma inequívoca de lo que los psicólogos denominarían el subconsciente– pasó completamente inadvertida en un momento en el que el optimismo [hegeliano](http://es.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel) estaba en su apogeo, y debió esperar tres décadas largas, hasta que Alemania viviera tiempos menos triunfalistas, para recibir la debida atención del público.

La década del desencanto

Estos tiempos llegaron tras el fracaso de los [movimientos revolucionarios](https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluciones_de_1848) que sacudieron Europa entre 1848 y 1849, situando en vía muerta toda esperanza acerca de una posible unificación alemana por la vía del republicanismo o del parlamentarismo. El clima de desencanto imperante tras la tormenta, tanto entre los recelosos vencedores como entre los desilusionados vencidos, constituyó un terreno abonado para la recepción schopenhaueriana, cuya fama comenzó a crecer como la espuma a partir de 1853.

El éxito de Schopenhauer fue especialmente notorio entre los antiguos activistas revolucionarios, especialmente entre los más radicales, sumidos en la depresión y la sensación de inutilidad por todo lo que se había hecho. [Georg Herwegh](https://es.wikipedia.org/wiki/Georg_Herwegh), poeta y revolucionario en Baden en 1848, se sumergió en la obra del filósofo durante su exilio suizo y logró la conversión de Wagner, compañero de destierro en Zúrich debido a su implicación en la [revolución de Dresde de 1849](https://es.wikipedia.org/wiki/Alzamiento_de_mayo_en_Dresde" \o "Wikipedia" \t "_blank).

En efecto, la lectura en 1854 cuatro veces seguidas de *El mundo como voluntad y representación* y la inmediata adopción del pomerano como filósofo de cabecera por parte del compositor, jugó un papel fundamental en la configuración moral de los dramas de madurez desde *[Tristán e Isolda](https://es.wikipedia.org/wiki/Trist%C3%A1n_e_Isolda_(%C3%B3pera)" \o "Wikipedia" \t "_blank)* [1865] hasta [*Parsifal*](https://es.wikipedia.org/wiki/Parsifal) [1882]. Movido por su entusiasmo, Wagner enviará al filósofo su libreto de [*El anillo del nibelungo*](https://es.wikipedia.org/wiki/El_anillo_del_nibelungo) con una dedicatoria invitándole a reunirse con él, pues en cuanto refugiado político le era imposible pisar suelo alemán. Schopenhauer, quien a la sazón tenía ya 66 años, declinó la invitación, pero transmitió al intermediario que “Dé las gracias a su amigo Wagner en mi nombre por el envío de sus nibelungos. ¡Sólo que debería abandonar la música dado el genio demostrado para la poesía! Yo, filósofo, sigo siendo fiel a Rossini y a Mozart”.

La apasionada relación platónica vivida con [Mathilde Wesendonk](https://es.wikipedia.org/wiki/Mathilde_Wesendonck) proporcionó a Wagner la experiencia vital necesaria para interrumpir en 1857 la composición de la tetralogía a mitad del acto II de [Sigfrido](https://es.wikipedia.org/wiki/Sigfrido_(%C3%B3pera)) y decidirse por recrear la leyenda celta de Tristán e Isolda. Basándose principalmente en la antigua versión de [Godofredo de Estrasburgo](https://es.wikipedia.org/wiki/Godofredo_de_Estrasburgo), pero teniendo conocimiento de muchas otras fuentes –entre ellas la obra dramática de [Calderón de la Barca](https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Calder%C3%B3n_de_la_Barca" \o "Wikipedia" \t "_blank), ávidamente leída durante los meses de idilio con Mathilde– reconstruyó en clave metafísica una alegoría sobre el eros sustentada en el pesimismo filosófico de su admirado filósofo.

El filtro de amor

Como iremos viendo, los tres actos de *Tristán e Isolda* pueden entenderse como la escenificación de un mismo tema: la muerte de [Tristán](http://es.wikipedia.org/wiki/Trist%C3%A1n" \o "Wikipedia" \t "_blank). En el acto I conoceremos a través de [Isolda](http://es.wikipedia.org/wiki/Isolda_de_Irlanda) las dos facetas del héroe: Por una parte es **flor de la caballería** en la corte del [rey Marke](http://es.wikipedia.org/wiki/Marco_de_Cornualles), ejecutor de [Morold](http://es.wikipedia.org/wiki/Morholt" \o "Wikipedia" \t "_blank) -prometido de Isolda- en la guerra, y conciliador de los dos reinos en la paz.

Por otro, Isolda ha reconocido en él al **peregrino moribundo** que llegó a las costas irlandesas bajo la falsa y secreta identidad de Tantris, para que la joven -experta en las artes curativas- le sanara de la herida envenenada que le infligió Morold en el combate en el que éste murió, y cuyo antídoto solo ella conoce.

Al descubrir la **doble identidad de Tristán**, Isolda decide vengar la muerte de Morold con la muerte del convaleciente Tantris, pero **la compasión** le impide asestar el golpe mortal y, una vez sanado, le deja marchar. Terminada la guerra entre galeses e irlandeses, Isolda brama enfurecida  cuando el héroe propone sellar la paz entre ambos pueblos ofreciéndola en matrimonio al anciano rey Marke.

De este modo, durante el viaje en velero en el que Tristán conduce a Isolda ante su futuro esposo, la princesa irlandesa se propone **desenmascarar al héroe** y vengarse de su cobardía y descaro. Para ello, mostrará a Tristán que si realmente desea **permanecer fiel a su estricto código del honor**, deberá dejarse matar por ella: le revela haber descubierto su identidad al sanar a Tantris y, pese a todo, haberle dejado marchar, faltando así a su obligación como prometida del difunto Morold. De este modo, Tristán estaría entregando a Marke a una esposa sin honor, cuya única forma de recuperarlo consiste, precisamente, en concluir el acto de venganza que inició y, por cobardía, no pudo terminar: su muerte.

Con este inesperado razonamiento, Isolda desarma por completo al desconcertado caballero, quien acepta el veneno que ésta le ofrece y que ambos acaban por beber. Sin embargo, la criada de Isolda, incapaz de participar en el tenebroso crimen, sustituye en el último momento el veneno por un filtro de amor, de modo que cuando los enamorados comienzan a sentir los inesperados efectos del bebedizo, pierden definitivamente el control y se estrechan en un apasionado e interminable abrazo.

El filtro de amor ha actuado efectivamente como un veneno, pero como un veneno para el Tristán y la Isolda **actores del mundo como representación**, liberándoles de la percepción fenoménica de la realidad -la responsabilidad, el deber, el honor- y **abriéndoles al conocimiento nouménico** del latido esencial del universo -la apetencia, el amor, el deseo…-.

El Acto I, el día

Cada acto de *Tristán e Isolda* constituye un viaje por el día, la noche y la muerte, visto desde la perspectiva de cada una de estas etapas. El Acto I transcurre en el barco que conduce a Tristán e Isolda a la corte del rey Marke, con quien ésta deberá desposarse. Bajo la perspectiva del día, tendremos conocimiento -a través de Isolda- del Tristán “diurno” -el héroe sin mácula-, el “nocturno” -el moribundo Tantris- y su primer intento de autoinmolación, cuando ambos beben el supuesto veneno.

**Tristán e Isolda** – Acto I – *Narración de Isolda*. Tras recibir la negativa e Tristán de entrevistarse con ella, Isolda revela a su aya Brangäne la historia de Tantris, y de cómo ella le sanó y no tuvo fuerzas para matarlo cuando descubrió su verdadera identidad como asesino y decapitador de su prometido Morold.

**Tristán e Isolda** – Acto I – *Final*. Tras acorralar a Tristán con sus argumentos, éste accede a la petición de Isolda de ingerir el veneno. Isolda decide morir con Tristán y lo ingiere. Tras unos instantes de pérdida de conciencia, emerge entre ellos una intensa atracción sexual que Brangäne y Kurwenal intentan ocultar ante la inminente llegada a las costas del rey Marke.

Eros y Tánatos en el jardín

En el acto II presenciamos cómo los amantes celebran su unión de forma clandestina bajo el velo protector de la noche. Ocultándose de la vista de Marke –ahora marido de Isolda–, realizarán una relectura del mundo diurno de la representación como falso y aparente y ensalzarán el mundo nocturno de la voluntad como realidad única y plena. El complejo dúo de amor, repleto de alegorías filosóficas, culminará con el anticlímax que algunos comentaristas han calificado como [*coitus interruptus*](https://es.wikipedia.org/wiki/Coitus_interruptus), al finalizar de forma abrupta con la llegada de Marke y los caballeros, que habían tendido una trampa a los amantes para descubrirlos *in fraganti*.

Una lectura basada en los códigos musicales sugiere una interpretación más matizada: En efecto, es posible distinguir **tres grandes secciones** en este monumental dúo de amor de casi 40 minutos de duración: Durante la primera, los exaltados amantes maldicen el día y su falsedad; en la segunda (“O sink hernieder, Nacht der Liebe”), los amantes celebran la noche y se retiran de la vista del público durante la [canción de vela](https://es.wikipedia.org/wiki/Canci%C3%B3n_de_vela" \o "Wikipedia" \t "_blank) de Brangäne (“Einsam wachend in der Nacht”), quien advierte a los amantes acerca del inexorable retorno del día.

El carácter incandescentemente extático de este pasaje, unido a la inequívoca cualidad *post coitum* de la música que acompaña el retorno de los amantes a la escena parece sugerir por parte del compositor que el **clímax amoroso** se ha alcanzado durante ese breve momento de intimidad, pues poco tiempo después, Tristán e Isolda reprochan a la noche su brevedad y comienzan a fantasear durante la tercera sección (“So starben wir um ungetrennt”) con la idea de la muerte, adelantando el tema musical que acompañará precisamente a la muerte de Isolda en el acto III. La analogía musical permite aventurar que, frente al precedente clímax de amor, el frustrado clímax con el que concluye el dúo del acto II habría constituido en la mente de Wagner un **clímax de muerte truncado** por la repentina irrupción de Marke y sus caballeros.

Descubiertos y reprendidos por Marke, los amantes comprenden que el mundo diurno que tanto detestan va a ganar la batalla separándoles para siempre, y que su amor va a quedar eternamente insatisfecho. Tristán comete su segunda tentativa de suicidio al retar a Melot con la espada y dejarse herir por ésta. Esta segunda muerte de Tristán significará su acceso simbólico a un nuevo estadio y la superación del mundo como voluntad.

Schopenhauer visto a través de Feuerbach

El acto III nos presenta a un Tristán convaleciente exiliado en su tierra natal. En un extenso monólogo, Tristán accede a una visión final de la realidad en medio del delirio: La vida se muestra ahora como un **callejón sin salida** que obliga al ser humano, bien a desnaturalizarse y engañarse mediante una vida postiza, bien a entregarse a ella mediante la satisfacción de sus más profundos deseos y anhelos y sufrir a cambio la tortura de la pérdida de todo lo amado.

Tristán -huérfano de padre y de madre nada más nacer- siente que desde su llegada al mundo ha estado predestinado para la muerte, de modo que se entrega a ella abriéndose sus propias heridas poco antes de la llegada de Isolda. Ésta, comprendiendo el camino que ha señalado para ella su amante, exhala su último aliento en un éxtasis que recupera la música del clímax de muerte del acto II.

Este final constituye, pese a su eficaz y catártica conclusión, la desviación más evidente con respecto al modelo schopenhaueriano, para el cual la única solución posible para el hombre frente al conflicto establecido entre la voluntad y la representación consiste en el [ascetismo](https://es.wikipedia.org/wiki/Ascetismo). Ante la inviabilidad dramática de resolver la tragedia de Tristán e Isolda en un mensaje de castidad y renunciación (este aspecto se reserva para el compasivo rey Marke, que perdona a los amantes renunciando a Isolda), y a pesar de la aparente evocación schopenhaueriana descrita en la muerte de Isolda y su disolución en una “crecida ondulante, sonido resonante, universo suspirante de la respiración del mundo”, Wagner está recurriendo, en realidad, a una imagen de filiación netamente feuerbachiana.

*El pensamiento de Ludwig Feuerbach aporta el componente más netamente romántico de la obra.*

Es decir, si por un lado, Wagner coincide con Schopenhauer en identificar la sexualidad con la voluntad (Schopenhauer llama a los genitales “auténtico foco de la voluntad” [I, 452]), lo cierto es que el filósofo jamás habría coincidido con el compositor en el idealizado retrato que éste realiza de la unión sexual, pues para él el amor no constituye sino **una trampa tendida al ser humano por la naturaleza**: mientras las almas creen encontrarse mediante el sentimiento de estar enamorados, son los genitales los que verdaderamente se buscan: “La naturaleza impulsa al hombre con toda su fuerza a la procreación. En cuanto ha conseguido ésta por medio del individuo, la destrucción de éste le resulta por completo indiferente, pues a ella, en cuanto voluntad de vivir, lo que le importa es la conservación de la especie; el individuo no significa nada” [I, 452].

Frente a este **crudo materialismo psicológico**, es de nuevo [Ludwig Feuerbach](https://es.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Feuerbach) quien proporciona la fuente de la cual proceden algunas de las cualidades del amor erótico tal como aparece retratado en *Tristán e Isolda*. Entre ellas, **la infinitud**, tal como lo expresa el siguiente fragmento de su obra *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad* [1830]: “El amor se diferencia de todos los otros sentimientos en que es todos los sentimientos, no es un sentimiento particular, es el sentimiento absoluto, infinito, simplemente general; es, a la vez y conjuntamente, todos los dolores y todas las alegrías, todo goce y todo martirio, y ciertamente por ser él todos los sentimientos como unidad simultánea e inseparable, es un sentimiento diferenciado, independiente, por delante de todos los demás sentimientos”.

Incluso el **carácter desindividualizador del amor/voluntad** de resonancias panteístas que encuentra su más elocuente expresión en las disquisiciones de los amantes acerca del “Du” y del “Ich” del duo del acto II, y que habitualmente es señalado como deudor de la obra de Schopenhauer, encuentra un llamativo antecedente en el filósofo bávaro: “En cambio, cuando tú entras en la relación del amor con esa persona y ella contigo, en ese momento la esencia toca la esencia; y en esa esencialidad desaparece precisamente tanto su como tu ser particular y separado, junto con todas las separaciones y particularidades tuyas y de ella, y entre tú y ella. […] por lo tanto, en el amor, eres y no eres; el amor es ser y no-ser al mismo tiempo; vida y muerte como un sólo vivir”.

Vemos, pues, cómo la filosofía feuerbachiana realizará un adecuado **contrapeso al pesimismo schopenhaueriano** y no abandonará nunca a Wagner, quien tendría ocasión de realizar una síntesis de todas estas ideas –y de todas aquellas que quedaron formuladas incluso en sus dramas románticos de redención de juventud– en su obra final, *Parsifal*. En definitiva, pese a toda la devoción que el compositor tributó a Schopenhauer, Wagner nunca dejó de ser un incorregible optimista.

El Acto III, la muerte

Este Acto transcurre en Kareol, tierra natal de Tristán, donde convalece de la herida infligida por Melot en compañía de su fiel amigo Kurwenal. Tras varios días inconsciente, Tristán despierta. Kurwenal ha preparado el retorno de Isolda, con la esperanza de que pueda sanar su herida, pero cuando se ven las velas de su barco desde lejos, Tristán consuma por fin su muerte abriéndose la herida con las manos. Siguiendo el camino señalado por su amado, Isolda muere en sus brazos .

**Tristán e Isolda** – Acto III – *Monólogo de Tristán*. Este monólogo constituye el nudo filosófico del drama.La escucha de una antigua melodía de un pastor -en el corno inglés- le hace recordar los momentos de su infancia en el que se le comunicó la muerte de sus padres, a los que no llegó a conocer. Maldice a la noche -el filtro de amor, el deseo- por ser la causa de su dolor.

**Tristán e Isolda** – Acto III – *Liebestod*. Isolda ha llegado a tiempo de ver a Tristán morir en sus brazos. Marke llega en otro barco a ofrecer su perdón a Tristán e Isolda, pero es recibido como agresor y en la batalla mueren Melot y Kurwenal. Aclarado el malentendido, descubren a Isolda absorta en la contemplación de Tristán, se imagina que su amante la llama desde el infinito y muere suavemente junto a él.