

Miguel Salmerón Infante

LA ANAGNÓRISIS EN RICHARD WAGNER

Lo mismo que en una frase la estructura básica y elemental es sujeto-verbo-predicado, la estructura básica y elemental de una trama teatral es presentación-nudo-desenlace.

Ahora bien, centrándonos en la presentación, las obras de teatro aportan más o menos detalles de algo ocurrido antes de que empiece propiamente la acción, para empezar a situar al espectador en el desarrollo de ésta.

No es un recurso inhabitual en teatro situar en un pasado previo a la acción propiamente dramática cierto número de sucesos que ocurrieron con anterioridad. Sin embargo, en Wagner esa posibilidad se convierte en una regla, casi en un axioma.

En la mayoría de los libretos de Wagner no sólo una parte de la acción ha transcurrido antes de la acción dramática, sino que ha transcurrido gran parte de ella, su núcleo esencial.

Ya sobre el Holandés ha recaído la maldición antes de arribar al pueblo de Senta. Ya Tannhäuser anda enredado en los brazos de Venus antes de que comience la acción. Ya Elsa ha visto a Lohengrin como su pareja antes de ser acusada de haber matado a Gottfried. Ya Tristán ha matado a Morold, el prometido de Isolda, y ésta no se ha vengado de él, antes de que ambos viajen a Cornualles. Ya Wotan ha concertado con los Gigantes que el pago por el Walhall es Freia antes de que empiece *El oro del Rin*. Ya han sido separados Siegmund y Sieglinde antes de que comience *La valquiria*. Ya Siegfried ha sido criado por Mime antes de que comience su historia en el homónimo drama musical. Ya Amfortas ha sido herido por Klingsor antes de que comience el discurrir de *Parsifal*. Ya Eva está comprometida con quien gane el concurso de Minnesang antes de que Walther se enamore de ella. Aunque *El ocaso de los dioses* podría ser una excepción porque es una continuación de *Siegfried*, deja de serlo desde el momento

¹ Ya Ada ha renunciado a la inmortalidad para unirse a Arindal en *Las Hadas*, ya se ha prescrito la prohibición del carnaval y el castigo a quienes lo cultiven antes de que empiece *La prohibición de amar*, ya los Orsini y los Colonna están enemistados y Adriano Colonna enamorado de Irene antes de que empiece *Rienzi o el último de los tribunos*.

que su prólogo es una narración de las Nornas que conecta el destino de Siegfried y Brünnhilde con un pasado ancestral y con un desenlace decisivo para que el mundo deje de ser como ha sido hasta el momento. Y no sólo en las llamadas óperas románticas y en los denominados dramas musicales de Wagner está presente esa prefiguración de la trama, sino también en sus óperas de juventud.¹

Al servirse de este recurso de un modo tan insistente, Wagner convierte la acción dramática en un discurrir más emocional y, si se antoja, lírico que puramente dramático. De algún modo, la acción del drama se convierte en un registro de la resonancia sentimental de hechos que ocurrieron antes. A su vez, la acción del drama consiste en evocar aquellos hechos que ocurrieron, en reconocerlos y en hallar su significado. En cierto modo, Wagner convierte el discurrir dramático en una suerte de ἀναγνώρισις (*anagnórisis*) o reconocimiento. En llevar la acción a un punto en el que el protagonista o los protagonistas de la historia alcanzan el conocimiento de algo que hasta el momento les ha permanecido oculto. Ese momento de *anagnórisis* suele ser suscitado por un hecho externo, pero lo más importante no es ese hecho, sino la certeza interna que ese hecho ha propiciado al conectarse con un presentimiento al que da sentido, o al hacer que caiga una resistencia que le impedía el saber o le ocultaba el conocimiento al protagonista. Como ejemplo de confirmación de un presentimiento pondremos el de Siegmund y Sieglinde en *La valquiria*, cuando ellos, al saber que son hermanos que han sido separados y obligados forzosamente a llevar vidas distintas, confirman la pertinencia de la atracción física que sienten el uno por el otro (así como la legitimidad de su unión sexual para mantener viva la estirpe de los walsungos). Como ejemplo de vencimiento de una resistencia pondremos el de Isolda cuando al beber el filtro junto a Tristán comprende que no haberse vengado por la muerte de su prometido ha tenido pleno significado por el amor que ahora sabe que Tristán le profesa.

Que Wagner ubique el desarrollo de sus dramas musicales en el mundo interior de sus protagonistas no es un capricho, sino la afirmación del principio básico de su estética musical. Para él, la esencia de la música es el discurrir del sentimiento en el tiempo. Es decir, la esencia de la música no es el discurrir del tiempo, sino el discurrir de algo en el tiempo. Y lo que discurre en el tiempo lo hace en nuestra *psique*, a través del procesamiento que ésta hace de nuestras emociones y sentimientos. La esencia de la música no es el tiempo cronológico, homogéneo y abstracto, sino el tiempo sentido, vivenciado y siempre moldeable y susceptible de procesamiento por el aporte que propician nuevas vivencias, recuerdos y proyecciones. La música abarca tanto el mero discurrir como el que discurra algo. Es decir,

el tiempo absoluto de Newton y el tiempo relativo de Leibniz, las condiciones, la necesaria y la suficiente, de esa sutil realidad llamada tiempo. Tan sutil como que esas condiciones son a la vez «impuestas por» y «habilitadoras de» la citada realidad.²

Cualquier drama musical wagneriano podría valer para abordar la cuestión de la certeza interna, pero la presencia de ésta en la trama dramática es especialmente fuerte en algunos. En *La valquiria* es muy sutil la lectura que hace Brünnhilde de los auténticos deseos de Wotan, que Siegmund venza a Hunding, la cual contraviene su mandato expreso, que Siegmund sea derrotado. En *Parsifal* es dramáticamente ingeniosa la revelación instantánea que el beso de Kundry le proporciona al protagonista. Lo es, primero, por como urde la mujer maldita su seducción, asociando, sin ninguna solución de continuidad, el relato de la desgraciada suerte de Herzeleide, la madre de Parsifal, al beso. Aquí el psicoanálisis freudiano daría su rotunda aprobación a esta convergencia entre el amor erótico a cualquier mujer y la ausencia de la madre. Es dramáticamente ingeniosa también porque el beso provoca en Parsifal un rechazo que le permite ver una constelación del destino que ha permanecido oculta para él: la de la Lanza, la de Amfortas, la del Grial y la de su Comunidad.

Lo impresionante en Wagner es cómo consigue que procesos internos, en buena medida introspectivos, habiliten una resolución dramática tan efectiva y brillante.

Con la gran importancia que le confiere al reconocimiento o *anagnórisis*, Wagner se inserta en la más prestigiosa tradición del teatro. Ya Aristóteles señala que «los dos medios más importantes con los que la tragedia arrastra seductoramente las almas son partes del argumento, a saber, las peripecias y los reconocimientos» (*Poética* 1450a).

No obstante, la fuente de la que bebió Wagner para articular su forma de entender la *anagnórisis* no fue la teórica de Aristóteles, sino una más directamente productiva, Esquilo, al que el compositor-poeta accedió en 1845, por la edición de 1832 de Gustav Droysen.³ La enorme consideración de Esquilo por Wagner queda documentada en señaladas ocasiones como en esta significativa anotación hecha en Zúrich en 1849: «Nacimiento de la música: Esquilo/Decadencia: Eurípides»,⁴ anotación que sin duda alguna constituirá el núcleo de *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche. Igualmente resulta expresivo que, del 23 al 25 de abril de 1880, Wagner recitara en tres jornadas la trilogía de *La Orestíada* en la época en que residió en Villa D'Angri (Nápoles). Cosima señala que jamás vio a su esposo Richard mostrar una relación tan de uña y carne con un texto, y que le llamó muy especialmente la atención la cercanía emocional del músico a Casandra,⁵ evidenciada en los momentos en los que leía sus

² El andante de la *Sinfonía 101* en re mayor de Haydn es una magnífica ejemplificación de la simultaneidad del discurrir del tiempo y de que algo ocurra en el tiempo. En este movimiento haydniano hay una línea melódica superior, la del acontecimiento, que tiene un despliegue melódico muy brillante, y una voz inferior, la del mero discurrir, en la que la cuerda, con un *pizzicato*, reproduce el tictac del reloj.

³ La lectura de *Las Euménides*, siempre en alemán, por Wagner data de 1846, cf. Martin GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner*, Madrid, Alianza, p. 231.

⁴ M. GREGOR-DELLIN, *Richard...*, p. 635.

⁵ Cercana en parte a Erda y en parte a la propia Brünnhilde.

⁶ M. GREGOR-DELLIN, *Richard...*, p. 768.

⁷ Algo que Wagner consigue por ejemplo al inicio de *La valquiria*, que comienza con la persecución de un fugitivo, Siegmund, bajo el fragor de una tormenta.

⁸ En el caso de Egisto, los tormentos a los que el padre de Agamenón sometió a su padre Tiestes.

⁹ Para Wagner en Esquilo queda constancia de la gravedad serena de Apolo, el cual había sido el ejecutor de la voluntad de Zeus en las tierras helenas, M. GREGOR-DELLIN, *Richard...*, p. 321.

¹⁰ Siendo esa voluntad la de introducir una justicia conciliadora, que fuera más allá de la retribución de sangre por sangre. Problemática tratada en *Las Euménides*, en la que éstas pasan a tener esta condición de deidades benefactoras, después de haber metamorfoseado su estado inicial de Erinias o furias vengativas. La venganza de la sombra de Clitemnestra sobre su hijo Orestes, que la ha matado, se frustra, por la intervención de Atenea. Pero esa frustración, esa ruptura de la cadena de la venganza, es la que propicia que aparezca un nuevo orden y que las Erinias se hagan Euménides. De hecho, hay ecos de Esquilo en el *Ring* cuando se produce la transmutación del mundo de los dioses y su ley especialmente defendida por Fricka, en el mundo del hombre dominado por el amor tras la quema del Walhall.

pasajes.⁶ La clave que más interesante encuentra en Esquilo Wagner para nuestra argumentación es que todo lo que ocurre en *La Orestíada* está motivado por un hecho inicial, anterior a la trama, a partir del cual se desarrollan todos los demás. El hecho es éste: para propiciar que las tempestades se aplaquen y permitan salir a la flota de Agamenón de Argos para combatir en Ilión, aquél sacrifica a los dioses a su hija Ifigenia. Ya en la primera jornada de *La Orestíada*, *Agamenón*, sobre su protagonista el rey argivo ha recaído una suerte de *karma*, cuya constancia hace penetrar al espectador en una inquietante atmósfera.⁷ Las tormentas no le dejan regresar a Argos. Cuando vuelve, su esclava Casandra presente con una intuición cercana a la certeza que un destino amenazador se cierne sobre ella y su rey. Así es, su mujer Clitemnestra y el amante de ésta, Egisto, acaban con la vida de ambos. Tras esta muerte, los ejecutores exponen los motivos justicieros de su acción.⁸ En la obra nos hemos encontrado con un curioso proceso, primero con una dilación del destino que crea inquietud, luego con un presentimiento incierto, más adelante con una ejecución de unas muertes, finalmente con la explicación de esas ejecuciones. Hay dos momentos de dilación, uno de acción y otro, el más importante, el de *agnórisis*. Sin duda alguna, también contribuyeron a aspectos importantes de la obra de Wagner las otras dos jornadas de *La Orestíada*,⁹ muy especialmente en la filosofía de cambio de valores (de los divinos a los inmanentes y humanos) que está presente en *El anillo*.¹⁰

Sin embargo, si hay un drama musical wagneriano en el que el uso de la certeza interna alcanza cotas que, nos atreveríamos a decir, son insuperables, éste es *Tristán e Isolda*. Parafraseando la descripción que hacía Winckelmann del arte griego clásico, «noble sencillez y serena grandeza», casi podríamos blasonar los logros de Wagner en *Tristán e Isolda* como «profunda elegancia y delicada penetración».

El comienzo del preludio de *Tristán e Isolda* consiste en una muy intensa y concisa presentación de *Leitmotive*, algunos en sucesión melódica, otros en simultaneidad armónica: la confesión, el deseo, el filtro de amor, el filtro de muerte. Es innegable, sin duda, que el momento musicalmente más espectacular de este preludio, en el que los motivos anteriormente expuestos convergen y los posteriores se desarrollan, es el motivo de la mirada.

La mirada es la de Tristán ante la espada que, con pretendida inmisericordia, quiere hundir en él Isolda para vengar la muerte de Morold. La mirada la detiene, porque provee a la princesa de Irlanda de una certeza interna que antes no tenía. Hasta entonces había cuidado a un herido llevada de la compasión. Ahora la mirada le ha revelado que esa compasión

era amor. Un amor que inhibe la venganza, es decir, un amor que siente muy a pesar suyo, pues entra en antítesis con la justa venganza que debería ejecutar.¹¹

Recordemos, no obstante, que la centralidad que confiere el prelude a la mirada, hasta el punto de hacerla núcleo dramático confluyente de sucesos futuros¹² como de otros acaecimientos internos que remiten al pasado¹³ ancestral¹⁴ de Tristán, no oculta que se trata de un momento que, aun siendo decisivo en la acción dramática, es anterior a su discurrir.

Lo que efectivamente ocurre en la trama dramática es Tristán e Isolda que beben el filtro de amor-muerte. Cuando lo hacen todo cambia. Al beberlo Tristán sabe que Isolda lo ama y la gratitud que siente porque ella no lo hubiera matado cuando él la miró se transforma ahora en amor (si es que no lo era ya en un estrato inconsciente). Al beberlo Isolda sabe que Tristán la ama y esa certeza anula el remordimiento por no haber ejercido una justa venganza sobre él.

Sin embargo, para comprender la enorme complejidad psicológica que imprime Wagner en el momento de la bebida del filtro, es preciso estudiar la profunda reformulación que hizo de ese motivo con respecto a su presentación y el tratamiento medievales, los cuales el compositor-poeta conoció a través del texto de Gottfried von Strassburg, que data de comienzos del siglo XIII.

Gottfried caracteriza a Tristán e Isolda como dos aristócratas, él noble y ella de sangre real, cultivadores de las artes: las lenguas, la poesía, el canto y la música. Cuando Tristán va herido a Dublín para ser curado por Isolda madre, entre Isolda hija y Tristán se inicia una casta relación cuyo sustento es precisamente el perfeccionamiento de las artes que propician en Isolda las enseñanzas de Tristán.¹⁵ Es en la segunda estancia de Tristán en Dublín cuando Isolda descubre que fue él quien mató a Morold, y si no ejerce justa venganza contra él en el baño, no es por un repentino impulso amoroso sino por razones morales y de conveniencia. Supondría un atentado contra la moral feudal que Isolda hija diera muerte a Tristán habiéndole previamente prometido Isolda madre su protección al guerrero en Irlanda.¹⁶ Por otra parte, Tristán había anticipado que la protección recibida reportaría un bien, y Brangäne, queriendo saber cuál es ese bien (que será el casamiento de Isolda con Marke), advierte de lo inconveniente que puede ser acabar con la vida de Tristán antes de saber qué es lo que va a ofrecer.¹⁷ Finalmente la toma del filtro permite a Gottfried mantener el orden feudal y describir las penurias de Tristán e Isolda por las dificultades inherentes a la conciliación entre «rendir tributo al amor» que tan compulsivamente sienten y mantener las apariencias ocultando la vertiente afectivo-erótica de su relación.¹⁸

¹¹ Aquí nos encontramos con una muy sutil reformulación del conflicto de Antígona: la ley de la polis y la del corazón impulsan a Isolda a blandir la espada contra Tristán, pero la mirada es lo que ubica el vector cordial del lado de Tristán y genera un conflicto que antes no existía, o que tal vez existiera en otro estrato de la psique, pero no se había manifestado todavía expresamente como conflicto.

¹² Simbolizados por los motivos del filtro de amor y de muerte.

¹³ Simbolizados por los motivos de la confesión y el deseo.

¹⁴ Este pasado es ancestral en dos sentidos: filogenético y ontogenético. Filogenético, pues todo ser humano vivo es un ser deseante. Y ontogenético, porque Tristán inviste a Isolda como objeto de deseo a cuenta de haber perdido prematuramente a su madre. Esto último queda de manifiesto en el tercer acto del drama en el que el corno inglés hace sonar el motivo de la confesión fundido con el deseo. Momento en el que Tristán pronuncia las palabras: «Die alte Weise», la «vieja melodía» que también puede significar «la vieja manera o costumbre». El rasgo semántico de melodía y el rasgo semántico de costumbre crean un compuesto. El de la melodía o música interior que se le repite de un modo habitual al neurótico obsesivo.

¹⁵ Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, ed. de Bernd Dietz, Barcelona, Orbis, 1991, pp. 101-105.

¹⁶ G. VON STRASSBURG, *Tristán...*, pp. 129-134.

¹⁷ G. VON STRASSBURG, *Tristán...*, pp. 134-138.

¹⁸ G. VON STRASSBURG, *Tristán...*, pp. 149-152.

¹⁹ El principio es el honor, los usos feudales de la lealtad son el vehículo de ese principio y el decoro, mantener una imagen intachable una condición necesaria para que el honor y la lealtad brillen.

²⁰ Antes de tomar el filtro y después de tomarlo arrostrando las dificultades por tan comprometida toma.

²¹ Ese tránsito, propiciado por saber que Isolda está dispuesta a beber por él el filtro de muerte, le permite primero amar a Isolda, y luego, cuando ella forzosamente le falta, llevar a cabo un proceso introspectivo que le permite intuir su carencia existencial básica, las prematuras muertes de su padre en combate y de su madre al alumbrarlo a él.

²² La Isolda de Wagner intuye el amor bajo el ropaje de la admiración y la compasión, luego se cerciora de que ama a Tristán cuando él la mira, lo ama activamente cuando él toma el filtro de muerte con ella y encuentra en su amor una ventana al Absoluto de la Voluntad al final del drama.

Ni el honor, ni la lealtad, ni las apariencias se ven dañados en el poema de Gottfried, sino, en todo caso, reforzados. Hay mucha pedagogía ponderadora de los valores feudales en la muestra de las dificultades que introduce el amor cuando se inmiscuye en este panorama y provoca las citadas contradicciones.

En Wagner todo es muy diferente. Es el amor larvado el que propicia la relación casta de Tristán e Isolda, es el amor manifiesto el que impide a Isolda ejercer la venganza, es el saber del amor del otro lo que propicia el amor activo y sexual. Y es la separación lo que permite a Tristán bucear en sus carencias y faltas y a Isolda saber de la unión entre el amor por alguien y el amor al todo. En esta escalada queda de manifiesto un proceso de intensificación gradual de la certeza interna.

Siguiendo la distinción entre *Representación* y *Voluntad* de Schopenhauer, Wagner instrumentó para su drama *Tristán e Isolda* una distinción análoga: la de Día y Noche. El Día es equivalente a la Representación, y por lo tanto equivalente a convencionalismo, a aceptación de la normativa socialmente dominante y a mantenimiento de las apariencias. El Día tendría sus manifestaciones en el principio moral del honor, en los usos del vasallaje y la lealtad feudales y en el decoro externo.¹⁹ El personaje que encarna perfectamente esos valores en el drama musical de Wagner es Tristán. La Noche es equivalente a la *Voluntad* schopenhaueriana y por lo tanto a la intuición emocional de la esencia ignota de la realidad. La captación de esta esencia produce un conflicto subsecuente con la normativa social dominante y genera como efecto secundario la indiferencia, cuando no la hostilidad, ante las apariencias. Si bien Isolda, que encarna a la Noche, está inicialmente inmersa en el principio del honor y en la máxima de la lealtad, el sentimiento de amor por Tristán le revela que hay una ley ante la que los valores feudales palidecen. Su amor por Tristán es símbolo de la vinculación al Todo: a la ley cósmica de la Voluntad, de la que las leyes humanas representacionales no son nada más que desvaídas caricaturas.

De resultas de esta comparación podríamos establecer un fuerte contraste. En Gottfried tanto Tristán como Isolda son criaturas del Día, que sólo penetran en la Noche muy a su pesar y por la toma accidental de un filtro, estando siempre interesados por ser honorables y leales,²⁰ mientras pueden, así como por mantener las apariencias, cuando no les queda otro remedio. Por el contrario, en Wagner, Tristán transita del Día a la Noche,²¹ mientras que Isolda está en la Noche desde el principio.²² En Tristán hay un tránsito y un cambio esencial, mientras que en Isolda hay una intensificación gradual de lo nocturno. Una vez que Tristán pasa al terreno de Isolda, ambos juntos y unidos, revientan el orden feudal establecido, haciendo que advenga la Voluntad.

El poema de Gottfried también contrasta con el drama de Wagner en su extensión. El primero es prolijo; el segundo, si nos ceñimos al libreto, es sucinto. Y esta diferencia de despliegue, uno laxo y otro concentrado, no es casual, sino que obedece a lo que uno y otro pretenden mostrar. En Gottfried hay que explicar la contradicción no resuelta entre la moral feudal y el amor, justificando constantemente a los amantes o al menos haciéndolos salir airosos. Para salvaguardar su apariencia de virginidad, Isolda ordena a Brangäne que se acueste con Marke en la noche de bodas.²³ Acosada por las dudas de si será capaz de guardar el secreto, Isolda manda matar a Brangäne, si bien luego se arrepiente cuando el encargado de la ejecución le hace creer que la ha matado.²⁴ El momento de mayor consumación de amor de Tristán e Isolda se produce en una gruta, un ámbito fabuloso e intemporal.²⁵ La negativa de Marke a la evidencia del engaño y la traición está suscitada por un proceso de fuerte racionalización. Y finalmente incluso ese amor aparentemente inmortal e incontrovertible de Tristán por Isolda, la de los cabellos de oro, empieza a desvanecerse cuando a la prolongada separación de ella se une la aparición de una nueva Isolda, la de las manos blancas. De quien no sabemos, porque el poema de Gottfried se interrumpe, si al final acabará sustituyendo a la gran Isolda en el corazón de Tristán.²⁶

No sólo hay mayor convencionalismo, normatividad y conveniencia en los personajes de Gottfried que en los de Wagner. También hay en aquéllos una mediocridad inherente que de algún modo los humaniza. Mediocridad humana que se aviene con ese prolijo desarrollo narrativo de explicación y justificación que pone en pie Gottfried.

Wagner, mucho más romántico y enormemente capaz para la muestra concisa de los vectores emocionales y las antítesis conflictivas del teatro, opta por sentimientos más rotundos e inequívocos.

Al amor de Isolda lo imprime de incondicionalidad y de renuencia a cualquier tipo de pacto con el orden vigente.²⁷

A Tristán le impone un tránsito radical del Día a la Noche, que lo hace depurarse de todas las servidumbres que antes lo aherrojaban.²⁸

A Marke lo dota de una comprensión generosa y clemente que quiere ejercer aceptando la relación de los amantes, si bien llega demasiado tarde a Kareol para hacerla efectiva.²⁹

La gruta, ese marco fabuloso de intemporalidad en el que de un modo provisional se produce la unión erótica de Tristán e Isolda en Gottfried, experimenta una transformación radical en Wagner. Pasa a ser la inmersión en el Todo, es definitiva, va mucho más allá de una unión erótica y se produce al final del drama musical.

Mientras que en Gottfried toda la trama obedece a la oscilación entre «el tributo al amor» y la conveniencia, en Wagner todo es incontestable y

²³ G. VON STRASSBURG, *Tristán...*, pp. 159-162.

²⁴ G. VON STRASSBURG, *Tristán...*, pp. 162-168.

²⁵ G. VON STRASSBURG, *Tristán...*, pp. 209-220.

²⁶ G. VON STRASSBURG, *Tristán...*, pp. 243-250.

²⁷ Ese amor se manifiesta en las primeras palabras del libreto del papel de Isolda, que van dedicadas a Tristán: «Mirerken, / mir verloren / hehr und heil / kühn und feig!» («¡Para mí elegido, para mí perdido, sublime y augusto, atrevido y cobarde!»), RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, Madrid, Teatro Real, 2000, p. 29.

²⁸ La toma del filtro le hace ver a Tristán su apolínea vida anterior como un sueño. «Was träumte mir von Tristans Ehre?» («¿Qué soñaba en mí del honor de Tristán?»), R. WAGNER, *Tristan...*, p. 53.

²⁹ En Kareol, Marke lamenta con amargura que la última infidelidad de Tristán fue morir antes de tiempo. «Mein Held, mein Tristan! / Trautester Freund, / auch heute noch / muß du den Freund verraten? / Heut, wo er kommt, / die höchste Treue zu bewahren? / Erwache! Erwache! / Erwache meinem Jammer! / Du treulos treuster Freund!» («¡Mi héroe, mi Tristán! / Amigo, queridísimo, / ¿también hoy / tienes que traicionar al amigo? / ¿Hoy, cuando él viene / a probarte la máxima fidelidad? / ¡Despierta! ¡Despierta! / ¡Despierta ante mi lamento! / Tú infielmente el más fiel amigo!»), R. WAGNER, *Tristan...*, p. 109.

binario. Todo tiene que ver con certezas internas que o bien intensifican lo que se intuye o bien cambian radicalmente lo que antes se creía.

Y para acabar, volvamos a ese momento decisivo, el de la toma del filtro. Ese momento en el que crucialmente se produce el tránsito de un amor sentido a un amor activo en Isolda y de un mundo de convencionalismos a una radical ruptura en Tristán.

Ella lo bebe para morir también echándole en cara que es un mentiroso incluso en este trance.

Él lo bebe para pagarle la deuda por la muerte de Morold, que ella no se cobró al no usar la espada y dejarlo vivir.

La libación de Tristán lo cambia todo para Isolda, y la libación de Isolda lo cambia todo para Tristán.

Ella comprende que él le ha ofrecido la vida y él comprende que ella no sólo renunció a tomarse cumplida venganza con él, sino que ahora muere por él.

No hacía falta el filtro. Habría valido el agua. Hay una espera de ambos de la muerte, totalmente serena pues saben que se han entregado mutuamente la vida; luego cuando saben por Brangäne que han tomado el filtro de amor, el auténtico filtro, la certeza interna, la *anagnórisis* provoca el rotundo efecto de amarse.

Miguel Salmerón Infante
Universidad Autónoma de Madrid
miguel.salmeron@uam.es

LA ANAGNÓRISIS EN RICHARD WAGNER

En su mayor parte, los libretos de Richard Wagner sitúan buen número de acontecimientos antes de que comience propiamente la trama. De ese modo, la trama consiste en el reconocimiento de esos hechos, y en la resonancia sentimental de éstos. La importancia concedida por Wagner al proceso de reconocimiento o *anagnórisis* sitúa al compositor-poeta en la tradición aristotélica. Sin embargo, Wagner no leyó directamente a Aristóteles, sino que obtiene su aprecio de la *anagnórisis* de la lectura de la traducción de Esquilo que publicó Droysen en 1832.

Aunque toda la obra de Wagner está jalonada de procesos de reconocimiento, la más admirable presentación de una *anagnórisis* es el drama musical *Tristán e Isolda*, especialmente en la escena de los filtros de amor y muerte.

Palabras clave: trama, tragedia, tiempo, recuerdo, *anagnórisis*, reconocimiento, filtro de muerte, filtro de amor.

THE ANAGNORISIS IN RICHARD WAGNER

Most of Richard Wagner's libretti display the setting of many events before the story, strictly speaking, begins. Thus, the plot involves the recognition of these facts, and their potential emotional impact.

As Wagner considers *anagnorisis* or a recognition process as a very important process, he belongs to Aristotle's tradition. Nevertheless, Wagner did not read Aristotle directly, but instead he acquired his appreciation of *anagnorisis* by reading Droysen's translation of Aeschylus, published in 1832. Though Wagner's works show recognition processes, the most admirable example of an *anagnorisis* is the musical drama *Tristan and Isolde*, especially in the scene of love and death potions.

Keywords: plot, tragedy, time, memory, *anagnorisis*, recognition, death potion, love potion.