

ANGELES CARDONA-CASTRO

PSICOPATOLOGÍA DEL DECADENTISMO ALEMÁN: DE WAGNER (TRISTÁN) A NIETZSCHE («DITIRAMBOS DE DIONISIO») Y HOFMANNSTHAL (ELECTRA)

Acuñaada en el siglo xvi, la palabra «decadente», «decadentismo», que se aplicó a la cultura alejandrina y cerró el ciclo del clasicismo pagano, renace hacia 1885 en torno a los cenáculos de los simbolistas. Estos literatos, que consiguen concentrar la mirada del mundo culto en París y en las revistas que se suceden vertiginosamente en la capital de Francia, contagian poco a poco su enfermedad a toda la Europa estudiosa e ilustrada. La palabra decadente pierde toda connotación peyorativa y, en el fondo, la había perdido ya en los últimos años del siglo xviii cuando Edward Gibbon (1737-1794) publicó en Inglaterra, entre los años 76-88, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, cuyo primer volumen suscitó una serie de controversias entre los teólogos. Gibbon, que les contestó con su *Vindication* en 1779, mostraba plena simpatía por los vencidos —*los decadentes*—. Ellos eran los representantes de los valores de la cultura, con lo cual la palabra *Decline* perdía su sentido original y se elevaba a algo positivo: una reacción contra unos cánones que podían y debían ser superados, un espíritu revolucionario, un temblor y una sensibilidad nueva. El decadente va perfilando, tras el romanticismo y sus secuelas, su psicología perfectamente definida. A manera de contrasentido, este artista que deambula sin conocer su meta por las calles de París, se aparta de la masa del gregario hombre vulgar de sus días y en medio de una conducta extravagante busca compañeros afectados por el mismo mal, acusando una patología que se complace en el abandono a sus sentimientos melancólicos e insatisfechos, en la búsqueda de experiencias siempre nuevas, con tendencia al desencanto, pero al propio tiempo persiguiendo placeres ocultos, siempre renovados o impensados, por encima de toda moral y con el contrasentido de que a los «paraísos artificiales» que por un lado defienden, oponen la pureza que el genio de Wagner ha defendido o defenderá en su *Tannhauser*. Esta aristocracia espiritual, que se refugia en la expresión hermética, tiene como precursores a Baudelaire, Rimbaud y Gauthier. Pero es Verlaine el que ya se considera de lleno dentro de la psicopatología del *decadente* decimonónico: «*Je suis l'Empire à la fin de la decadence*»¹.

Verlaine (1844-1896) en 1869 publica una obra en la que podemos estudiar con precisión la psicopatología del decadente, esa psicopatología que contagiará a

¹ Vid. *Jadis et Naguère* (1874), donde aparece *l'Art poétique*, considerado como el manifiesto del «simbolismo», con lo cual emparentamos a los «simbolistas» con los «decadentes», o mejor dicho, buscamos las raíces del «decadentismo» en el «simbolismo».

nuestro Valle-Inclán de *Flor de Santidad*, por ejemplo, o de *Las Sonatas*, etc.². Esta obra se titula *Fêtes Galantes*. El diletantismo decadente de Verlaine nos da tan sólo muestras de sus «paisajes» anímicos, de su interioridad, de sus ambiguas aspiraciones: ¿se diluye en sí mismo, o consigue encontrarse? Ni él mismo lo sabe..., sólo nostalgia, sólo imperiosa necesidad de sentimientos simples, sinceros y profundos: esta psicopatología conduce al decadente al éxtasis,

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmu le frissons de la brisse.

(*Fêtes galantes*)

Verlaine cuenta su enfermedad vital; él es un «saturnien», nacido bajo el influjo de una tendencia maligna, y posee «un coeficiente de desgracia y un gran coeficiente de fastidio, de hastío...» y además frecuentes crisis de «furor insensato». Es el prototipo del decadente en su vida y en su obra.

Pero hemos hablado, al empezar, de la influencia que las revistas tuvieron en la propagación del *decadentismo*. Como vamos a entrar enseguida en Alemania, digamos que en 1885 aparece entre las revistas del movimiento que estudiamos³ la *Revue Wagnérienne*, con la cual Wagner entra a formar parte de los genios mentores del decadentismo. Y esta *Revue Wagnérienne* nos permite empezar a estudiar el arte integral del maestro, cuyo centenario se celebra este año.

El fecundo decadentismo alemán se centra muy especialmente en una obra de larga tradición literaria, *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner. Y pensemos que no es raro que empecemos por el estudio de un compositor, pues el poeta decadente pide a voces, «de la musique avant toute chose». Música que en la «teoría de las correspondencias» de Baudelaire reclama tonalidades nuevas, inusitadas, no simples colores netos, sino matices —«rien que des nuances»—, colores nunca vistos, formas no plásticamente armoniosas, movedizas..., al compás de la vida». En una palabra, la magna y genial polifonía instrumental y de voces con que sueña Wagner.

Como Baudelaire y su sentido «misticopoético» de la vida, es preciso para Wagner descubrir el éxtasis; acompañar las notas de un pluralismo de sensaciones. De esta manera, cada objeto visto y transformado en tema melódico llega a tener un «sentido más profundo, más incrustado a la voluntad, más despótico» —«plus despotique»—, que dice Baudelaire y piensa Wagner. De esta manera llegamos al descubrimiento de una «surnature». Todo ello es posible encadenando símbolos, «los cuales van a servir para caracterizar el goce y las impresiones de orden netamente espiritual». Así Wagner, como Baudelaire, llegan a la creación de un mundo nuevo, aprovechando el desmoronamiento y los restos del antiguo, por medio de la función de las «analogías» y las «correspondencias».

La vida del músico, dramaturgo y escritor..., escenógrafo y poeta, Richard Wagner, se inicia en Leipzig en 1813 y termina en Venecia en 1883. Sin detenernos en la biografía del músico, vamos a decir que, dentro del Romanticismo,

² Pensemos en la muy estudiada influencia de Barbey d'Aurevilly en Valle-Inclán y en Verlaine que estudia, precisamente, la obra de Barbey junto a la de Baudelaire en la revista *l'Art* en 1865.

³ Las otras revistas, interesantísimas para nuestro tema, tanto en el aspecto tipográfico como en el contenido, son la *Novelle Rive Gauche*, de 1882, de la que aparecieron cinco números, y en el sexto (1883) tomó el título de *Lutèce*; la *Revue Indépendante* (1884) y también el semanario *Le Decadent*. Entre 1883-84 en *Lutèce* aparecieron los nombres de los poetas malditos, con poemas de Rimbaud que salían a la luz pública por vez primera.

Wagner representa la otra cara de la medalla en la que figuran Brahms y Chopin, y que está influido en un principio por Beethoven —cuya *Novena sinfonía* tuvo presente a lo largo de su obra—, y también por Weber. La protección de Liszt forma otro capítulo, interesantísimo, del Wagner músico. Y decimos del Wagner músico, porque hay que añadir al músico el teórico y el político exaltado, e incluso el filósofo, el descontento, el extravagante y *el decadente*. En lo político fue amigo de Bakunin, el anarquista, entre 1839-1814. La figura de Ludwing A. Feuerbach, el filósofo de tendencia hegeliana, dejó también su huella en la vida y en la obra de Wagner. El le obligó a meditar sobre el problema religioso, sobre los conceptos de «finito» e «infinito», temas que siempre se repiten en el drama wagneriano. Wagner creará que el hombre, atraído por el concepto de infinitud, es el hombre religioso, y así dará vida a su *Tanhäuser*, fruto de una primera amistad con Feuerbach. Feuerbach evolucionaría luego hacia el socialismo y se apartaría del idealismo hegeliano, y Wagner participaría de esta evolución en su vida y en su obra: «De la tierra salen los pobres y de ellos un entusiasmo, entusiasmo que dice "yo soy el hombre"; y así predice el nuevo evangelio de la realidad». Y Wagner, en rebeldía como los hombres de «la nueva Alemania», Laue, Heine, Börne y los demás liberales, cree que al músico le está asignado, según palabras de Camille Mauclair, «el conseguir que la música sea la predicación moral de la humanidad».

La estancia de Wagner en París hay que relacionarla con el revolucionario anarquista Bakunin y también con Proudhom. Pero París, Bakunin y Proudhom van a conducirle al mayor desengaño, porque Francia, que él había creído el libre templo del arte, no comprende sus óperas. Así es que ni el rigorismo germánico ni «l'art pour l'art» francés acogen al genio creador. Sin embargo, es interesante este viaje: en la terrible tormenta que se desencadenó desde Riga a París, haciendo un alto en Londres, precisamente en el paso de Skagerrak, se inspiraría el músico para su obra *El buque fantasma* (1841-42) [*Der fliegende Holländer*], al amparo de los gritos que lanzaba la tripulación y los marineros.

A nosotros, como artista decadente, nos interesa la influencia de Schopenhauer sobre Wagner, primero en su insistencia en la «voluntad como representación», después en la «voluntad como naturaleza». Ello y la teoría del renunciamiento van a conducirnos a *Tristan und Isolde* de 1858, obra alentada por una pasión amorosa vivida y renunciada por el mismo artista; obra la más decadente, al decir de la crítica, de nuestro músico, creador del arte integral, la ópera wagneriana. ¿Qué relación y oposición hay entre Schopenhauer y Wagner? Para el filósofo, la voluntad es el paso de la potencia al acto, al acto creador. La poesía trágica *expresa los conflictos de la voluntad*. Este subrayado influirá poderosamente en Wagner. Además, «la música es un estadio excepcional; es pura voluntad sin mediación de las ideas». Todas las artes precisan de una idea, menos la música [...], «que es alegría sin necesidad de que nadie se alegre». De aquí, según opina el profesor Barjau, hemos de deducir la propia dimensión de la música y nosotros añadimos que ello puede relacionarse con la importancia que los decadentes franceses dan a la música —«la musique avant toute chose»—. La «música es alegría sin necesidad de que nadie se alegre», «parece vida y no lo es». Así, junto a esta afirmación, podemos recordar también el nombre de Thomas Mann en el momento en que toda preocupación fue borrada de sus novelas para introducir en ellas la música. Estas ideas dieron vida al arte integral, al que tanto hemos aludido, y a la *música romántica*, que fue un remedio contra la voluntad, es decir, contra el sufrimiento; la música contribuirá a ser un remedio o una tendencia hacia el anulamiento de la voluntad. De esta manera llegamos a un estado que nos aproxima a la mística budista y que nos acerca al nombre de Hermann Hesse y sus novelas.

Wagner conoció pronto a Schopenhauer y asimiló su idea, «hemos de aprender a morir allí donde el amor ha nacido». Esta reflexión llevó a Wagner a la creación de *Tristán*. Pero hay algo más. En 1875 conoció el maestro al matrimonio Wessendonk en Zurich. Ellos le ofrecieron a él y a su primera esposa, la actriz Mimma Planer, una casa situada junto a su suntuosa mansión. Los Wagner se establecerán en este hotelito, y Mathilde Wessendonck, mujer inteligente y sensible, animará al maestro a componer y a salir de sus frecuentes depresiones. Los celos de Mimma no tardaron en aparecer. También Wagner y Mathilde se dieron cuenta de que no podían traicionar al marido y amigo con una relación que empezaba a rayar en la infidelidad. Así, dice Mauclair, «la vida confirmaba con trágica ironía la adhesión de Wagner a las ideas schopenhauerianas»... Y el músico huyó de Mathilde y dejó a Mimma, furiosa, para que se entendiera con sus acreedores, mientras él marchaba de su lado para siempre y se instalaba en Venecia. Al año siguiente aparecía la versión definitiva de *Tristán*. El artista había conseguido dar la imagen más alta de la muerte en la escena y asimismo la imagen de la pasión vencida; el grito de dos almas que se reunirían más allá de la vida, en el reino impenetrable de las sombras. Y fue el filósofo Nietzsche, del que luego nos ocuparemos, el que, cuando, en un viraje afectivo, al separarse del maestro, detestó la «enfermedad wagneriana», dijo, definiendo a *Tristán* que era la «obra más decadente» del músico-dramaturgo:

El mundo es bien pobre para el que nunca estuvo bastante enfermo para saborear esa voluptuosidad del infierno.

Tristán nos ha llegado como «la obra más sutilmente metafísica y más simple dramáticamente». La aristocracia espiritual de Wagner en este tiempo la comprendemos si profundizamos en las palabras de una carta escrita a Mathilde Wessendonck desde Venecia, en octubre de 1858:

(...) Que alguien considere la vida no como un fin en sí misma, sino como un medio indispensable para alcanzar una meta más alta. ¿Quién puede comprenderlo con profundidad y claridad?

Nosotros no vamos a detenernos en el argumento de *Tristán* y en sus fuentes pormenorizadas, sino en el significado profundo de esta ópera wagneriana. Partiendo de Gottfried von Straßburg, hacia 1210, nuestro héroe queda dentro de la poesía del Minnersang en sus orígenes. Gottfried, poeta épico, recoge la íntima esencia humana de su héroe. Este *Tristán* pretende ser una historia ejemplar «von reinen triuwen» (de la más pura lealtad). Los dos protagonistas van obteniendo en sucesivos momentos, como mártires de una religión y de una humanidad nueva, el estado de perfección que piden los poetas líricos, para los que el amor es fusión del amado en la amada y viceversa, en una música laica que postula *la Minne*, más allá de toda visión terrenal; ésta es la originalidad de Gottfried von Straßburg. Y cuando Wagner vuelve a Gottfried, hace que su *Tristán* cante su muerte y su resurrección. Lo demás son detalles argumentales de todos conocidos. En el *Tristán* de Wagner, en la versión de 1857, la culpa —impulsada por el filtro— es «Übermut» y «Frevel», es decir, sacrilegio e insolente orgullo. Un doble decadentismo, la vuelta a la Edad Media y la intrusión en el mundo religioso que, como en el Minnersang, contactaba con el amor encendido del *Cantar de los cantares*. Además, *Tristán* enlazaba directamente con el drama espiritual del propio Wagner e incluso de toda su época. Por este motivo la obra puede servirnos como expresión o confesión de la lucha vivida por los grandes artistas del siglo XIX, que fluctuaban

entre la sinceridad y la inmediatez de su inspiración y las exigencias de la forma, impuesta por una voluntad que no siempre se dignaba obedecer la voz del alma.

¿Es el *Tristan und Isolde* de Wagner una adaptación de la vieja leyenda? En modo alguno, «es una recreación que lleva hasta sus últimas consecuencias el poder de la música. Esta por sí sola conduce todo el emotivo, espiritual y místico impacto de la fábula»⁴. Wagner consigue lo que se había propuesto con un reducidísimo número de personajes, hacer uso del «leit-motiv», bajos armónicos o temas rítmicos, relacionados a personas, ideas, sentimientos, objetos, lugares... Consigue también, bajo la influencia de Schopenhauer, dar, según palabras del mismo Wagner, «una expresión estática de los más profundos elementos». Como contradicción, como opina Wieland Wagner⁵, el maestro consigue que Tristán, tras «la maldición sobre la gracia del amor supremo», tras «la maldición de la esperanza y de la fe», y tras la maldición de la paciencia», entregue su alma a la visión mística de la «mujer eterna», y se libere por una experiencia extática del EROS cósmico, para penetrar —en un ritmo dionisiaco— en la eternidad:

Voz de Isolde

Tristán ¡Geliebter!

Tristán

Wie, hör' ich das Licht?
die Leuchte, ha!
Die Leuchte verlischt!
Zu ihr! Zu ihr!⁶

... En el ritmo dionisiaco de la eternidad... Treinta y un años más joven que Wagner, «decadente ante todo», en sus *Dionysos Dithyramben*, aparece ante nosotros un filósofo que fue largos años amigo de nuestro músico, Friedrich Wilhelm Nietzsche, nacido en Röcken en octubre de 1844, el día de la fiesta de Federico Guigermo IV. Nietzsche, que cierra con su muerte el siglo XIX, amigo de Cosima Listz, la segunda mujer de Wagner, hija del compositor Listz, está también íntimamente ligado a *Tristan und Isolde* por su obra *El origen de la tragedia* («Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus»). Publicada en 1872 y nacida en las largas charlas que sostuvieron Wagner y Nietzsche, por aquel entonces profesor de Filosofía Griega en Basilea, *El origen de la tragedia* se resiente de la influencia de Schopenhauer y su doctrina sobre las cosas en sí y sobre el dolor universal. Tres hombres quedan de esta manera unidos en la bella prosa de *Los orígenes de la tragedia*: Nietzsche, su autor; Wagner, el amigo, el inspirador, y Schopenhauer, el filósofo. Y, por si fuera poco, al hablar del concepto de «apolíneo» y «dionisiaco», Nietzsche nos dice que el último lamento de Isolda expresa, precisamente, la combinación de estos dos conceptos, y que Wagner está trasladando a Alemania la esencia del arte trágico griego, con lo cual curará a su pueblo del «decadente drama musical de fondo idílico».

¿Por qué es Nietzsche un decadente más?... Solitario, enfermo, ensimismado, poco afortunado en amores; él, que consideró a la mujer como nacida «para el

⁴ Cochrane, Peggie —Prólogo al Tristán (Libreto)— Discografía, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Georg Solti.

⁵ Wieland Wagner habla para los oyentes en el libreto del Bayreuther Festspele de 1966. Director, Karl Böhm.

⁶ La traducción a las palabras del Tristán, prácticamente las últimas antes de morir: «¿Qué es esto? ¿Puedo oír la luz? / La antorcha, ah / La antorcha se apaga / ¡Voy hacia ella! ¡Hacia ella!».

descanso del guerrero», se define a sí mismo «como decadente», tal como pronto vamos a ver. En efecto, en carta a Malwida von Meysenburg, la amiga que le presentó en Roma a la joven rusa, Lou Salomé, con la que Nietzsche fracasó en sus intentos de matrimonio, escribe:

En cuestiones de decadencia soy el recurso más alto que hay en la tierra: esos hombres de hoy con su instinto lastimero y en degeneración deberían sentirse muy felices de tener junto a ellos a alguien capaz de ofrecerles un vino generoso en los momentos más tristes.

Pero hablemos de los *Dionysos Dithyramben* y veamos a través de unas estrofas cómo Nietzsche arastra la misma enfermedad, cuya psicopatología hemos estudiado al hablar, por ejemplo, de Verlaine.

El primer poema *Nur Narr! Nur Dichter!* (¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!) está ya por el título claramente dentro dentro del decadentismo. El poeta es entre los demás hombres un loco «abrasado, cansado, sediento», que aguanta «las malintencionadas, abrasadoras miradas del sol». El entrecomillado está sacado de la primera tirada de versos, de medida irregular y pirueta dentro de una preceptiva normal, que para Nietzsche no cuenta. Pero es significativo que sea la luz del sol la que tiene miradas malintencionadas. ¿Prefiere el poeta la penumbra? También es significativo que nos confíe su estado de ánimo: «abrasado, cansado, sediento». Avanzando en el poema, Nietzsche sigue dándonos la definición de su psicopatología y la introspección de un momento afectivo:

¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!
Sólo la policromía hablando
de larvas de loco en colores parlotando como para salir de un apuro...
[...]
entre falsos cielos
vagando alrededor, andando despacio y sin ruido.
¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!

El simbolismo ha penetrado en grado superlativo en la composición de palabras por libre asociación de ideas y nos es difícilísimo traducir a la letra, y más aún —creo yo— desviarnos y aceptar una estructura profunda, que tal vez no estaba en la intención de Nietzsche. Véanse los vocablos «herumschweifens», «herumschleichend».

Nosotros no vamos a penetrar en regiones filosóficas, que nos están vedadas, en una ponencia puramente literaria; pero nos es imposible ocultar que el poeta llega en estos *Dionysos Dithyramben* no sólo a conseguir adueñarse de la música de la palabra, que es lo que le atrae, sino a un sentido de angustia, de vértigo, de éxtasis. ¿Encuentra aquí un anticipo de la eternidad o de la nada cósmica en la que al decir —«Dios ha muerto»— en su *Zarathustra*, piensa sin duda sumergirse?

So sterben,
wie ich ihm einst sterben sah:
siegend, vernichtend,

dice en *Letzter Wille (Ultima voluntad)*. Traducimos:

Así morir,
como yo a él le vi un día morir,
venciendo, aniquilando.

Aniquilando (*vernichtend*) va transcrito en cursiva. El amigo que murió con rayos y miradas divinas, le sirve de modelo, porque «elimina su oscura juventud». El es «valiente y profundo», es el «superhombre» que nos define en *Así habló Zaratustra*:

Sean el porvenir y lo remoto la causa de tu hoy; ama al Superhombre, en tu amigo, como causa de ti.

Hermanos míos: yo no os aconsejo el amor al prójimo, lo que os aconsejo es el amor al más lejano...

*Así habló Zaratustra*⁷.

En *Lamento de Ariadna*, poema que Nietzsche quería como una de sus obras más intensamente pensadas y que está incorporada a *Así habló Zaratustra* y figura en los *Ditirambos de Dionisio*, también el poeta vuelve a calificarse de solitario:

¡Dame corazones ardientes!

A mí, ay, *el más solitario*

al que el hielo más profundo enseña a desear
incluso enemigos...

En su desesperación, el poeta, en un contrasentido, termina su *Lamento de Ariadna*:

¡Oh vuelve,

Dios, desconocido mío!

¡Mi dolor! ¡Mi última felicidad!

La antítesis del último verso sigue definiendo esta complicada psicopatología del decadente, en forma de imprecación. Pero antes ha pedido que vuelva, «Dios, desconocido mío». ¿Cómo conciliar la exhortación con su «Dios HA MUERTO?»

Tal vez como síntesis de estos poemas podríamos dar, para no ser más extensos, la definición que Juan Carlos García-Borrón, como filósofo que es, da de Nietzsche, y que en el fondo es un calco de lo que hemos dicho que era la conducta del decadente, Nietzsche, él que murió en 1900, ¿qué herencia dejó al espíritu del siglo XIX?... Analicemos las palabras de García Borrón cuando dice que en Nietzsche se unen «el librepensador, el irracionalista, el antirreligioso, el superreligioso, el ateo, el nostálgico de Dios, el serio y profundo, el edificante, el neocínico, el antimetafísico, el metafísico, el moralista, el inmoralista, el esteta, el hedonista, el asceta, el político, el nazi, el anarquista, el historicista-helenista y también, para algunos, el profeta de la anticultura». Creemos que no hay mejor definición de decadente en este calidoscopio de calificativos. Mejor, pues, no añadir una sola palabra como comentario. Cortemos con la última parte de los *Poemas de Dionisio* y su contrasentido:

Man liebt nur die Leidenden ... Se ama sólo a los que sufren

man liebt nur den Hungernden ... Se da amor sólo a los hambrientos

verschenkenke dich selbsterst ¡o *Zaratustra!* ... empieza por regalarte a ti mismo, oh Zaratustra

— Ich bin deine Wahrheit ... Yo soy tu verdad

Por último, para cerrar este estudio contemplamos la figura de un hombre más próximo a nuestro mundo: Hugo von Hofmannsthal, vienés, nacido en 1874 y muerto en 1929, el mismo año de la bancarrota de los Estados Unidos.

Hofmannsthal se dio a conocer en un semanario de Stefan George que estaba en relación con todo el movimiento simbolista alemán, el semanario *Hojas para*

⁷ Pág. 101 de la edición del Dr. García Borrón, Ed. Orbis, s. a. Barcelona, 1982.

el arte. Nosotros hemos estudiado en otra ocasión a Hofmannsthal en relación con Calderón y el teatro del XVII español. Recordemos su *Das Kleine Welttheater*. Pero ahora vamos a dejar este punto porque nos interesa presentar el interés que el decadente sintió por la transformación o adaptación de los mitos clásicos. Si Wagner fue a buscar inspiración en la Alemania mítica, si resucitó el pasado germano y lo hizo vivir a sus contemporáneos, Hofmannsthal, amigo de D'Annunzio, quien, como nuestro autor en *Laudes del cielo del mar, de la tierra y de los héroes*, cantó a *Electra* y se relacionó con Nietzsche dedicándole una de sus odas, recreó los mitos clásicos a través de Italia y de Grecia, Hofmannsthal, decimos, escribió el libreto para la ópera musicada por Richard Strauss, con este mismo título, *Electra*. Y aquí, antes de hablar de Hofmannsthal, con el que queremos terminar, digamos que Richard Strauss, en esta ópera estrenada en Dresde en 1909, queda unido con su música, más que nunca, a Wagner. Se le reconoce a Strauss el haber sabido incorporar a *Electra* el «titanismo wagneriano», de modo que *Electra* es una de las obras musicales más apreciadas del postromanticismo alemán. Y vemos también que unimos con ella el nombre de varios artistas decadentes europeos, el de Nietzsche, a través de D'Annunzio, el de Wagner, el de Hofmannsthal, autor literario de *Electra*. Cuando Hofmannsthal escribe *Electra* está en su segundo período literario, tiene alrededor de treinta años y es tachado por todos de «enfant terrible», de «decadente y de esteta». Es el momento en que desciende «al vacilante reino subterráneo del yo». También unido a Nietzsche, cuyo estudio de la tragedia hemos citado ya, se aleja de la serenidad griega para plantear el problema desde un punto de vista dionisiaco. Si bien *Electra* tiene aquí los rasgos básicos que Sófocles supo darle, Hofmannsthal los exagera, dando a la heroína caracteres de modernidad que manifiestan el signo enfermizo de los tiempos modernos. Enfermizo, como todo lo decadente. *Electra* es estudiada en profundidad psicológica, pero el mito se transforma en manos de Hofmannsthal, como se transformó el mito de los Nibelungos en manos de Wagner. Así, Orestes es sólo un instrumento en poder de *Electra*. La misma figura femenina se presta al matricidio, pese a que, como en todas las versiones modernas, Clitemnestra se arrepiente y se aparta de Egisto. Pero cuando *Electra* se entera de que su hermano, Orestes, ha cometido ya el crimen, ella, poseída de una alegría «orgiástica», inicia un baile que termina destrozándola espiritualmente, y el público contempla, antes de caer el telón, cómo la heroína, *Electra*, termina desplomándose muerta en escena. Así, Hofmannsthal ha transformado en furia que contagia al auditorio a una heroína clásica que sólo sintió el deseo de vengar la muerte de su padre. Hofmannsthal queda en nuestro final con el baile de su *Electra* unido al mundo decadente de una Europa enferma que dentro de poco sabría salvarse de la primera guerra mundial, pero esperaría pronto y con temor ver asolados sus pueblos en una segunda guerra de inimaginable alcance. Por eso, por lo próximo que está a nuestro momento histórico, hemos querido precisamente terminar con Hofmannsthal... ¿Terminó él o la segunda hecatombe con el *decadentismo*? Dejamos abierto el interrogante a las distintas opiniones⁸.

ANGELES CARDONA-CASTRO.

⁸ Consúltese el profundo y poético estudio de Farinelli, Arturo, «El Tristán de Richard Wagner», en *Poesía y Crítica. Temas Hispánicos*, 1954, C.S.I.C., Anejos a la Revista de Literatura 12, Madrid, cuyo final es definitivo: «El supremo arrobo de un día puede compensar esta eternidad del deshacerse, el sucumbir, el sumergirse en el gran mar de la nada»: «En el ondeante mar / de la armonía estelar / en el latido profundo / del respirar del mundo... / Naufragar sin consciencia / supremo placer.» Estas palabras son definitivas y apoyan nuestra opinión de «Tristán», obra la más decadente, de una psicopatología decadente, la de Wagner.