MALLARMÉ Y EL WAGNERISMO

TEÓFILO SANZ HERNÁNDEZ
Universidad de Valladolid

Las ideas estéticas de Richard Wagner ejercieron una gran influencia en los poetas franceses de finales del siglo XIX. A partir de 1875, después de la publicación de la obra *Drama Musical* de E. Schuré, los conceptos wagnerianos de Arte Puro y de «Idéal» calaron hondamente en los intelectuales de la época. Recordemos que Baudelaire, gran defensor de *Tannhaüser,* se dejó vencer inmediatamente por las profundas armonías de una música que reconocía como suya.

El Simbolismo encontró en el creador alemán una respuesta a sus preocupaciones artísticas aunque, como afirma Michaud (1947: 326), en «La Revue Wagnérienne» cada uno interpretó a Wagner según sus propias teorías. El músico descrito en los artículos de dicha revista ofrecía mil rostros. Sin embargo, los que participaron en ella tenían una ambición común: crear una «littérature wagnérienne» (Bernard, 1959: 19) que uniera los diferentes géneros literarios; la poesía tendría un papel musical mientras que la prosa conservaría para sí el conceptual. Mallarmé también se interesó por Wagner, si bien su reflexión sobre la creación poética va más allá del Simbolismo, alcanzando cotas de un vanguardismo difícilmente superable.

Ya en su juventud, Mallarmé manifiesta sentirse atraído por la escritura plasmada en la partitura, por ese «jeroglífico misterioso y sagrado» que está fuera del alcance de las «curiosités hypocrites (...) (des) impiétés (de) l'ignorant et l'ennemi» (Mallarmé, 1945: 257). El misterio que emana de esos signos «severos», «castos» y «desconocidos» produce en él un «religieux étonnement». Mallarmé envidia el hermetismo de la escritura musical y se lamenta por el hecho de que la poesía, el más grande ejercicio artístico, mucho más que la música según él, no haya alcanzado ese grado de conceptualización. Es en el texto «L'Art pour tous» cuando aparece por primera vez el nombre de Wagner. Sin embargo, su admiración por el músico alemán todavía tardaría tiempo en llegar a sus cotas más altas.

No obstante, Mallarmé sabía poco de música y menos aún de teoría musical. No será hasta la edad de veintidós años cuando, inducido por Catulle Mendès y Villiers de l'Isle-Adam, se adentre con más detenimiento en la obra del músico de *Tristán.* En efecto, tanto Villiers como Catulle habían visitado al músico germano en su exilio de Tribschen, en el lago de los «Cuatro Cantones». De vuelta a París, organizan conciertos y recitales dedicados a Wagner. A partir de ese momento, Mallarmé empezó a interesarse de manera más profunda por un arte que hasta entonces no le era muy familiar.

Meylan señala (1951) que a partir de 1865 empiezan a verse alusiones precisas sobre la música en la correspondencia de Mallarmé, lo cual demuestra que esta forma del arte ya ejercía influencia sobre el poeta en esos momentos. Por el contrario, las afirmaciones de su hija Geneviève indican que no se interesó por la música hasta 1886. Pero, lo cierto es que en una carta de Mallarmé dirigida a Théodore Aubanel a propósito del muy musical poema «Sainte», compuesto en diciembre de 1865, podemos leer lo siguiente:

> «C'est un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique» (Mallarmé, 1945: 1468).

A partir de 1886, es decir, después del nacimiento de la «Revue Wagnérienne» fundada por Dujardin, Mallarmé tiene la oportunidad de expresarse con claridad sobre el arte musical. Así, en un texto, mitad artículo, mitad poema, escrito para dicha revista y titulado «Wagner, rêverie d'un poète français» (8 de junio de 1886), Mallarmé demuestra que no es precisamente un wagneriano. Esta pequeña obra es un poema sobre el teatro, un teatro ideal que ya presagia, según Guichard (1963: 87-98), «Crayonné au Théâtre».

Curiosamente, en este texto no encontramos alusiones a las óperas de Wagner. Tampoco hace análisis temáticos o instrumentales, lo cual demuestra que su conocimiento de la música es el del un profano que se siente atraído por los misterios del sonido. Mallarmé califica a Wagner de usurpador del deber de los poetas (Mallarmé, 1945: 541). Para él, ese «teatro total» del maestro alemán no es el final del camino en la revolución artística.

Mallarmé cree en el teatro, en el espectáculo del futuro, pero como acertadamente señala Suzanne Bernard (1959: 66), allí donde Wagner habla de asociar poesía y música, Mallarmé habla de «reprendre à la musique son bien».

Es evidente que ese artículo fue un pretexto para reflexionar sobre sus propias obsesiones estéticas. No obstante, esto no quiere decir que no manifieste un cierto grado de respeto por Wagner. El poeta busca en el compositor analogías que puedan servirle de ayuda en su arte poético.

Entonces, ¿qué concepto tiene Mallarmé de la música? Siempre según el artículo sobre Wagner, diremos que el poeta achaca al músico un cierto estancamiento. A pesar de buscar la inspiración en las leyendas lejanas y los mitos, Wagner no ha sabido salir del ámbito de lo empírico, de lo concreto. Además, el espíritu francés imaginativo y abstracto nunca concebirá el arte como el germano. El teatro de Mallarmé sería más bien un espectáculo supremo que consistiría en una expansión de algo espiritual y simbólico. La música debe ser pura, libre y sugestiva ya que:

> «Une simple adjonction orchestrale change de tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin pour s'ébranler avec vraisemblance de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique» (Mallarmé, 1945: 542).

Mallarmé es consciente de que Wagner es el primero que ha intentado la renovación del teatro. La fusión de las artes en escena supone un paso muy grande en la consecución de

«l'Idéal». Sin embargo, para el poeta, Wagner no ha llegado al final del camino. Aun así, el autor de «Igitur» sufre por no compartir totalmente las ideas estéticas de un artista tan relevante. En ese sentido, se desvincula de aquellos que encuentran la salvación definitiva de los poetas e intelectuales en el seno del edificio del Arte wagneriano, que admiran sin paliativos su «Gesamtkunstswerk».

De todas formas, la relación de Mallarmé con este músico, desde un punto de vista intelectual, siempre fue ambivalente como demuestra el hecho de que poco antes de morir tuviera en su mesilla de noche, según Meylan (1951: 31), un libro abierto que hablaba de Wagner. Ese sentimiento dual se hace aún más patente si oponemos «Rêverie d'un poète français» al soneto «Hommage à Richard Wagner» escrito también en 1886, y en el que rinde un homenaje al nuevo teatro en un momento en que Hugo, representante para Mallarmé de un teatro muerto, acababa de morir.

Según Charles Mauron (1986: 177-179), del poema se desprende admiración por el músico, por un artista que hizo lo que el poeta debería de haber realizado con antelación, es decir, acabar estruendosamente con el arte realista. Así, el Drama, «principal pilier», se erigiría en portavoz supremo del «Arte».

En este soneto, el poeta parece aceptar que la poesía juega un papel secundario. Más vale que la poesía repose en un armario, puesto que nada tiene que hacer frente a «hyéroglyphes dont s'exalte le millier», escribe Mallarmé (1945: 71). En particular, los dos tercetos del soneto exaltan al dios Richard Wagner. En comparación con «Rêverie d'un poète français», se inclina claramente ante el «usurpador» de los deberes del poeta. Su actitud frente a Wagner tiene, pues, un doble significado. Al parecer, lo que no le satisfacía plenamente, desde un punto de vista intelectual, era esa música en la que impera la melodía infinita. Para él, la melodía wagneriana carece de racionalismo y de rigor.

Es probable, aunque no deja de ser una hipótesis, que Mallarmé viera en la melodía cromática wagneriana un signo de irracionalidad completamente opuesto a la armonía y la verticalidad. En otros términos, la noción del arte mallarmeana se basa en la ley de la inteligencia racional opuesta al devenir representado por la melodía infinita, de claro matiz irracional.

Desde otro punto de vista, Suzanne Bernard señala que lo que separa a Wagner y Mallarmé es el empleo del mito. El espíritu francés es contrario al individualismo de lo fabuloso. No puede existir poesía en el empleo de los grandes temas eternos, los cuales serían pura anécdota, efímeros acontecimientos lejanos al «Livre unique sorte de mythe dégagé de personnalité» (Bernard, S., 1959: 69).

Pero Wagner se ha convertido en la referencia obligada a la hora de hablar del Drama moderno y el poeta rivalizará con él de manera obsesiva hasta el final de sus días. De la constante reflexión sobre ese problema estético, Mallarmé extrae la conclusión de que una de las tareas de su poesía será la de rivalizar con la música. En sustitución del Drama, propone «Le Livre», donde se debe lograr un equilibrio tal que ni la poesía se incline ante la música ni la música ante la poesía. Muchos autores han hecho referencia al hegelianismo de Mallarmé. Es cierto que el poeta alude a la prioridad de la poesía sobre la música, hecho en el que, aparentemente, concuerda con Hegel para quien la música es un arte inacabado. No obstante, para nuestro poeta, la palabra «Musique» tiene un doble significado. No se trata únicamente de un arte del «sonido» sino de un arte que también se aproxima a la «Idea».

Música y poesía son dos caras de la misma moneda. La música obra interiormente en la obscuridad profunda de la cosa; la poesía es más luminosa. Como afirma Richard (1961: 398), la poesía «jouerait sur l'attraction lumineuse, sur le prestige stellaire de l'esprit». Así, música y poesía serían capaces de penetrar en el misterio: «Je sais, on veut à la Musique limiter le Mystère: quand l'écrit y prétend» escribe Mallarmé (1945: 385).

Mallarmé, siguiendo los pasos de Hegel en lo concerniente a la jerarquización de las Artes, otorga, pues, un rango superior a la poesía. No obstante, a diferencia del filósofo alemán, incluye, en cierta medida, a la música en la poesía. Su concepto de música se articula en dos fases. La primera hace referencia a las sonoridades elementales de los instrumentos y a su ejecución concertante, la segunda, a la música que se encuentra en el corazón de la escritura poética que sólo el «Livre», o texto en el que callan los instrumentos, sería capaz de recrear. Se trata de una ausencia que nos devuelve el concepto puro, sin contaminación de ningún tipo. Escuchemos lo que dice en «Crise de Vers»:

> «Je dis une fleur! et hors de l'oubli où une voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets» (Mallarmé, 1945: 368).

En la jerarquía mallarmeana, la Poesía ocupa un lugar preferente con respecto a la música aunque esta última se encuentre de alguna manera en el «Livre» soñado que debe sustituir a las sonoridades sinfónicas y al Drama. A este respecto, la ruptura con René Ghil (1888), más que personal, puede calificarse de estética. El poeta de «Hérodiade» pensaba que el arte de su compañero era incompatible con su evolución intelectual. El reproche más importante a Ghil puede leerse en una carta que Mallarmé envió a su colega tres años antes de su disputa en la que escribe: «Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain» (Meylan, 1951: 32).

En efecto, los simbolistas, con Ghil y Verlaine a la cabeza, establecen un puente entre el conceptualismo parnasiano y la gran sinfonía de Mallarmé. Al servirse de la música, de la melodía infinita, pretenden acabar con las encorsetadas normas de la versificación clásica. Sin embargo, Mallarmé no comparte totalmente la frase verlainiana «de la musique avant toute chose», es decir el sometimiento de la escritura a una languidez armónica exenta de rigor rítmico y de estructura sólida.

Por consiguiente, Mallarmé vivió obsesionado con la idea de un «Livre» cuya música sería más elevada que la de los sonidos. De esta manera, la creación del poema «Un coup de dés... tendría como objetivo encontrar nuevos elementos que aportar a una hipotética transposición de procedimientos musicales en la consecución de esa creación perfecta soñada por el poeta.

En el prólogo de este poema, Mallarmé nos invita a rescatar del reino de la Música de concierto lo que pertenece a la literatura (Mallarmé, 1945: 456). En el centro de este texto late el corazón puro del ritmo mallarmeano. Ritmo espacial y ritmo temporal conviven en la escritura.

Cuando Mallarmé establece una jerarquía de las artes, sitúa, como hemos visto, a la Poesía en la cúspide. Pero su pensamiento está puesto en la lectura silenciosa. La música de los sonidos, de las sonoridades y de las entonaciones pasa a un plano secundario. El Libro

debe rivalizar con esta música. Su escritura entraría en competencia con el Drama wagneriano porque lo que en definitiva propone es un Drama sin canto, sin acompañamiento. El poeta alcanzaría de esta manera la esfera del susurro y más tarde del silencio.

Ahora bien, lo que acabamos de afirmar no significa que el poeta no orqueste la poesía, como ocurre, por ejemplo, en «Un coup de dés... donde Mallarmé pretende lograr este efecto con ciertas disposiciones de la palabra. Pero, ésta no pasa de ser un estado medio de comunicación material con el lector «comme les touches du piano». Por el contrario, entre líneas, existe un silencio literario, música superior a la de la orquesta porque vive en la esfera de la Idea. Sobre este particular, autores como Austin (1951), Roulet (1947), Guichard (1963) y otros han hecho estudios que, aunque no compartamos en su totalidad, consideramos notables por su rigor y seriedad. La brevedad de estas líneas no nos permite detenernos en ellos.

Simplemente diremos que Mallarmé quiere hacer «su» música como un verdadero poeta y no como un músico. Esta forma de crear será un ejercicio puramente intelectual, un simple acercamiento al silencio. La estructura de «Un coup de dés...» es melódica y lineal. Sirviéndose de recursos musicales en los que más tarde se inspirará Ravel, Mallarmé libera a la melodía de «su poesía», es decir, la conduce al silencio a través de los blancos, «pruebas nupciales de la Idea» de una obra pura. Pero si Ravel se queda en la frontera de la tonalidad, Mallarmé, por el contrario, transgrede las leyes de la sintaxis con vistas a alcanzar «L'absolu», objetivo que, como sabemos, culminó en la página en blanco.

Así, Mallarmé es ante todo un escritor y como tal reflexiona sobre la música. Aun cuando este poeta no fuera insensible al arte musical, la música le intriga más por su valor estético que por su propia esencia. Es cierto, como ya hemos dicho, que Wagner debió hacer sufrir a Mallarmé, músico del silencio y no de las trompetas. Como señala Valéry, la tentación última del poeta fue: «élever une page à la puissance du ciel étoilé» (Guichard, 1955: 97). Frente a la estruendosa aparición de las trompetas wagnerianas, Mallarmé reivindica: «la précieuse qualité du silence à l'entour d'un instrument surmené» (Mallarmé, 1945: 644).

Encontramos un interesante trabajo sobre el silencio en Mallarmé en el artículo de A. Patri (1952: 101-111). Además, en este estudio, se establecen relaciones y contrastes entre el racionalismo platónico y hegeliano y el irracionalismo schopenhaueriano que, a diferencia de las dos primeras corrientes filosóficas, pone a la música por encima de la poesía.

Mallarmé reconoce que Música y Poesía tienen mucho en común. El poeta admira a Wagner porque éste ha logrado una síntesis de las artes necesaria para la renovación teatral de la estética del espectáculo. Por otra parte, él mismo siente la necesidad de arrebatar a la música y al compositor el botín que estos dos últimos usurparon al único arte capaz de alcanzar la pureza. Como podemos ver en su ensayo «La Musique et les Lettres», el poeta acepta que música y poesía son dos artes de la «Idea», pero sostiene que la primera es de un hermetismo inferior (aun siendo un jeroglífico para el profano) al misterio contenido en la palabra. El poema sería una forma artística superior en la que se encuentra plasmada de manera magistral la síntesis de la poesía y de la música.

Wagner puede atraer a las muchedumbres porque la música en el Drama cumple perfectamente su misión: «Un lavage dominical de la banalité». Al escribir el «Livre», el poeta debe superar ese estadio. La lectura en silencio del poema es el único arte capaz de

comunicar con el espíritu. La verdadera música es la poesía; a ella hace referencia en muchos poemas y en especial en «Sainte», cuyo verso final, sencillo y limpio «musicienne du silence» es un bello reflejo del placer estético al que aspiraba Mallarmé, un placer capaz de liberarle de su gran angustia metafísica acentuada por la impotencia frente al deseo no consumado de totalidad estética.

Referencias bibliográficas

AUSTIN, J. (1951): «Le principal pilier: Mallarmé, V. Hugo et R. Wagner». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril- juin, 154-180.

BERNARD, S. (1959): *Mallarmé et la musique*, París: Nizet.

GUICHARD, L. (1963): *La Musique et les Lettres en France au temps du wagnérisme,* París: P.U.F.

MICHAUD, G. (1947): *Message poétique du symbolisme*, París: Nizet.

MALLARMÉ, St. (1945): *Oeuvres complètes*, París: Gallimard, La Pléiade.

MAURON, Ch. (1986): *Mallarmé l'obscur*, Genève/París: Slatkine.

MEYLAN, P. (1951): *Les écrivains et la musique,* Lausanne: La Concorde.

PATRI. A. (1952): «Mallarmé et la musique du silence». *La Revue Musicale*, París.

RICHARD, J. P. (1961): *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, París: Seuil.

ROULET, C. H. (1947): *Eléments de poétique mallarméenne,* Neuchâtel: Le Griffon.