

que visitan un acto, se alejan sólo para volver a veces distantes, adormilados, casi separados, otras, sin dejar de ser vagos, tan acuciantes y cercanos, tan orgánicos, tan internos, tan viscerales que más parecería la reanudación de una neuralgia que de un motivo»—. Proust, digo, ¿no relacionaba a estos dos genios? Cuando Wagner piensa que el pasado es estancamiento, el orden una rutina, la razón una negación y las ciencias de ese momento un obstáculo para la generosidad del instinto, ¿no se está anticipando a Freud? ¿Acaso no son los ciento treinta y seis compases del acorde en mí bemol mayor que estructuran el prelude de *El oro del Rhin* los que nos llevan de historia a la leyenda y de las aparentes diversidades de la vida a la compulsión a la repetición, allá, a lo lejos, en un acorde indefinidamente reiterado que basta para neutralizar el paso de los siglos? Marcel Schneider lo dice así: «La música de Wagner libera en nosotros el alma precristiana reprimida en el inconsciente»: ¿aprobaría Freud este diagnóstico? Seguramente, sí. Como aprobaría estas palabras del autor de *Tristán*: «El arte es quizás un gran sacrilegio y dichosos son aquellos que, a semejanza de los animales, no albergan dudas, ni siquiera cuando esa dicha me parece similar a las tinieblas eternas. Me veo ciego, me oigo sordo y siento hasta morir el esplendor del mundo; estoy atraído por el abismo resplandeciente y colmado de estrellas, hundo allí mis ojos sin poder resistirme y me sumo en él, inconsciente». Freud dedicó parte de su vida a intentar desentrañar esas tinieblas eternas, muchas veces tratando de desentrañar el misterio de la creación artística. Finalmente: entre el dios de la ambigüedad que mueve los hilos de los personajes wagnerianos y el dios de la ambivalencia que vertebra el pensamiento freudiano, ¿no es posible establecer similitudes válidas? Entre aquel «Dyonisos del teatro» (como lo llamó Thomas Mann) y aquel otro buceador incisivo de las motivaciones humanas, ¿no existió la vinculación grávida de estas palabras: «En busca del límite de la música pura, el músico se embarca sobre el océano del deseo infinito», apotegma del autor de *Parsifal* que Freud hubiera rubricado sin hesitación? ¿O este otro?: «Es propio de un poeta ser más maduro en la concepción interior de la esencia del mundo que en el conocimiento abstracto y consciente. Sólo a través de esta concepción pude inconscientemente tener la verdad concerniente a las cosas humanas. Todo deviene así de trágico y la voluntad que quería construir un mundo según sus deseos no puede finalmente acabar más que derrotada en una degradación impregnada de dignidad». Principio de placer y principio de realidad de Freud volcado en lenguaje wagneriano. Así podríamos seguir enumerando los múltiples puntos de encuentro entre estos dos hombres geniales, pero lo dejaremos para otra ocasión.

Freud, siempre lúcido en el espacio de la reflexión —quizá como emergente lógico de sus propias apreciaciones sobre arte— escribe a Marthe: «Fui al teatro a ver *Las bodas de Figaro* de Beaumarchais. Eché de menos la maravillosa música de Mozart». Estas palabras dicen bien a las claras que la supuesta «sordera musical» de Freud es, por lo menos, una actitud selectiva. Sabe bien que mientras la obra teatral de Beaumarchais admite, gracias a su mordacidad entretenida, algunas pocas visitas, la

ópera de Mozart basada en dicho texto acoge una cantidad mucho mayor y más entusiasta de audiciones (para los melómanos, seguramente infinita).

¿Qué establece esa crucial diferencia entre un autor y un compositor? Alguien podría señalar que las cosas no son así cuando el autor es tan enorme como el músico. Lo dudo. El *Otelo* de Shakespeare es una obra sublime y admite una frecuentación intensa y admirada, pero *Otelo* de Verdi puede llegar a ser inagotable en la permanente posibilidad de nuevas fascinaciones, porque cada audición es, por la naturaleza misma de la estructura operística, un estremecimiento inédito. También es cierto que, por el contrario, ciertas óperas no llegan a las alturas indecibles de su inspiración literaria (por ejemplo, el *Fausto* de Gounod, que los alemanes llaman «Margarita» para evitar el enfado de Goethe) pero, aún así, nuestra reflexión creemos que es justa.

Es evidente que a Freud la articulación música-palabra es la que más lo atrae realmente. Otra prueba de esta exigencia ineludible es esta carta: «Vi *La flauta mágica*. Algunas de las arias son maravillosamente hermosas, pero el conjunto es bastante pobre, sin ninguna melodía verdaderamente original. La acción es muy tonta, el libreto es disparatado y realmente no puede compararse con *Don Giovanni*». Enorme perplejidad despiertan estas líneas. ¿El creador del psicoanálisis, el enfático justipreciador de la fantasía y de su relación profunda con el lenguaje simbólico, no supo «ver» en esta definitiva ópera cuánto encierra, justamente, detrás de su aparente simplicidad, de alegorías sobre la condición humana y de emblemas que, más allá de lo masónico, retratan el mundo interno de un hombre genial en el borde mismo de la muerte, evaluando el significado íntimo y hondo de la vida?. Enorme perplejidad que, repito, nace de estas líneas, escritas al fin de cuentas por alguien que decía no emocionarse con la música (por no lograr comprenderla) pero que habla con la pasión de un auténtico melómano, equivocado o no.

Es cierto que Freud, en su búsqueda de una explicación válida y científica para la génesis de la obra de arte —y no casualmente— recurrió a Leonardo da Vinci. «L'arte é una cosa mentale», aquella prestigiosa expresión del artista, había ganado su inclinación. Porque Leonardo, al afirmar el psiquismo como columna vertebral de la creación, quiso significar que la inteligencia y la ponderación racional debían actuar como coeficientes máximos del sentimiento estético y que la idea de la belleza y de la emoción que despierta tienen su estructura básica en unos presupuestos mentales, ordenados por el intelecto, no perceptibles de inmediato, pero de los que, en definitiva, nace esa sensación (ese estremecimiento ante la obra acabada, esa singular percepción de nuestra piel) que permite distinguir la auténtica creación (con todo lo que ella significa también de conmovedor) de sus sucedáneos y remedos. Por eso la música despertaba sus sospechas: no era fácil encontrar aquellos presupuestos mentales estructurados como leyes creativas porque, a la manera de un colosal test de Rorschach, el ser humano ponía en la música lo que habitaba su propio corazón, es decir, sus queridos fantasmas. Y ya sabemos que no hay dos corazones iguales. Esta compulsión a la transparencia rigió los años de la vida de Freud hasta hacer de su inquie-

to temperamento un auténtico y funcional artifice de lo obsesivo (es ejemplar leer su obra en este sentido: nunca finaliza de afirmar definitivamente nada, vuelve y vuelve a buscar, reitera interrogantes, los responde, pone en cuestión la respuesta y así, sin solución de continuidad, intenta desenmascarar nuestro mundo interior). Quizá, como aquel rabino de Praga, descendiente de cabalistas (como el mismo creador del psicoanálisis), Freud podría haber dicho: «Yo tengo la respuesta, pero, ¿usted tiene la pregunta?». En igual sentido se refirió el viejo maestro al erotismo y al definitivo vínculo entre Eros y Tánatos, del cual nos ocuparemos más adelante. Porque si hablamos de música, es difícil evitar dicho interrogante. Los márgenes imprecisos del pentagrama acústico, la polivalencia de cualquier sonido según su grado de integración y de resonancia, la polisemia esencial que nace del reflejo de la música en nuestra subjetividad, el contenido fantasmático aprisionado en sus mallas, esa «cosa mentale» sutil e intangible que se sumerge en las entrañas del intelecto para confundirnos, *fundirnos* con sus proclamas metafísicas, toda la complejidad que la transforma en la primera de las artes, mal podía ser aceptado por Freud en su terca búsqueda, como hemos dicho, de una nueva racionalidad. Es en ese mundo de los sonidos, expresivo y múltiple, hondo y misterioso, habitado por el sentido del sin-sentido, engendrado como un lenguaje sin palabras (o por lo menos como un lenguaje cifrado de varias lecturas), donde incluso obras de génesis absolutamente abstracta y «mentale» (estoy pensando, por ejemplo, en *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach o en algunos presupuestos de Igor Strawinsky) son emocionantes y absolutos. Por el contrario, ¿quién realmente se ocupa, durante la audición de la obra, de hacer predominar el texto real de «E lucevan le stelle» de *Tosca* por sobre la intensidad casi gutural de su grito invocando a la vida?. Ese mensaje, es, en última instancia, el que la música nos arroja a descifrar, pero con el instrumento de nuestra piel. Si ustedes quieren, con lo que llamaríamos, a falta de otra cosa, intuición.

¿Y no es, al fin de cuentas, la intuición (aquello que, por diccionario, define el conocimiento claro, recto o inmediato de verdades que penetran en nuestro espíritu sin necesidad de razonamiento, como la hubiera aprobado Henri Bergson), no es, digo, el camino siempre necesario para gozar de la auténtica sabiduría de la música?. Insisto, textos célebres en la historia del arte sólo han alcanzado su repercusión más notable a través del mundo del pentagrama. No sólo la *Tosca* de Sardou: recordemos *Le roi s'amuse* de Víctor Hugo (libro de *Rigoletto*) o *Carmen* de Merimée o, más cercanamente, *Wozzeck* de Büchner. En todos estos casos (y, naturalmente, en muchos más que el espacio impide citar) es la música quien perpetúa la palabra y es la intuición —esa hija de lo imponderable— lo que vibra en nuestra piel. Incluso en obras tan acabadas como *La muerte en Venecia* de Thomas Mann es Benjamín Britten quien le da inicialmente presencia universal mediante su ópera homónima (también llegaría Luchino Visconti —no casualmente también un notable regisseur operístico— quien completaría la tarea). No estoy devaluando el significado de un libreto. Puccini mismo decía «La música es para mí cosa inútil cuando no dispongo de un libreto. Tengo