

en la escritura, ¿altera acaso el «misterio blanco» o es acaso el cambio de lenguajes? Debemos seguir recorriendo el texto para «desambigüedar» esta zona oscura.

En los fragmentos dos y tres, se nos reitera la idea de espontaneidad, predomina una atmósfera en que todo asombra, lo envuelve lo sugestivo. Será el símbolo, la metáfora de la enunciación, de la génesis de la escritura.

Ahora trataremos de armar este rompecabezas a partir de los datos recogidos, con el comienzo del texto: «Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más» (p. 39).

En el recorrido realizado, hemos trabajado sobre la base de presuposiciones y se observará que todo queda entre signos de interrogación. Las huellas, zonas oscuras del texto, que hemos conectado, nos permiten suponer que se está describiendo en el texto el proceso de la escritura. Este texto es de carácter autorreflexivo, pero el narrador sigue jugando con nosotros, no podemos acceder a la interpretación total del sentido de la escritura.

La última cita, más que abrir el texto (paradójico), parece encerrarnos en la oscuridad. ¿Qué pasa con la oposición del «misterio negro» y el «misterio blanco»? Para entrar a descifrarla debemos acercarnos a lo simbólico.

Un buen camino para acceder a lo simbólico es partir de intuiciones (cuidándonos de los prejuicios racionales). Creemos que en el «misterio negro» se simboliza lo desconocido (como en un cuadro una gran mancha) y el «misterio blanco» es el intento por revelarlo por el camino de la escritura.

Al recurrir a lecturas paralelas para descifrar esta situación, nos hemos encontrado con una cita que nos puede servir de guía: «Con qué fuerza André Breton no ha fustigado, en el siglo de las ciencias exactas y naturales, la intratable manía que consiste en reducir lo desconocido a conocido, clasificable, (y que) embota a los cerebros»⁹. En el texto *La casa de Irene* se simboliza esta contradicción, lo desconocido y el intento por atraparlo.

Ya que estamos hablando de símbolos, hemos consultado las expresiones *blanco* y *negro* en el *Diccionario de los símbolos*:

Blanco: El blanco actúa sobre nuestra alma como silencio... este silencio no está muerto, rebosa de posibilidades vivas... Es una nada llena de alegría juvenil o, por decirlo mejor, una nada ante todo nacimiento, antes de todo comienzo. Así resonó tal vez la tierra, blanca y fría, en los días de la época glaciaria... El mismo sentido lo conserva la lengua castellana en la expresión "estar en blanco" que puede usarse para designar el libro o la página no escritos.

Negro: En extremo orienta la dualidad de lo negro y blanco es, de modo general, la de sombra y luz, día y noche, conocimiento ignorancia, yin y yan, tierra y cielo... Desde el punto de vista psicológico, en los sueños diurnos o nocturnos, como también en las percepciones sensibles de estado de vela, el negro se considera como la ausencia de todo color, de toda luz. El negro absorbe la luz, no la devuelve. Evoca, ante todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas, terrenos de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte¹⁰.

En el texto *La casa de Irene*, creemos que está contenida la bipolaridad de lo blanco y de lo negro, con las connotaciones arriba señaladas, registrando la tensión de la escritura, en ese ir y venir de lo desconocido a lo conocido, pero con una dinámica que se rehace a cada momento. Por ello se recurre al lenguaje simbólico: «La expresión simbólica traduce ese esfuerzo del hombre para descifrar y dominar un destino que se le escapa a través de las oscuridades que lo envuelven»¹¹.

El texto *La casa de Irene*, mantiene su cifra en el desciframiento de la luz u oscuridad que aportan las diferentes lecturas.

Despistando al lector (síntesis)

El texto *La casa de Irene*, como hemos visto, es un excelente estímulo para ejercitar lecturas, pero ello radica en que el juego se genera a partir del propio texto, por lo cual se requiere de un lector atento.

Creemos que el texto tiene una doble mecánica, la constante transgresión e ir estableciendo puntos de ruptura, huecos que el lector debe recomponer en el proceso de lectura, pero encontrándose ante la paradoja de que el texto no le permite encasillarlo.

⁹ Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1986, pág. 37.

¹⁰ Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain. Op. cit., págs. 191-2.

En *La Casa de Irene*, el lector se va haciendo cómplice de su propio juego, hasta comprometerle en el proceso mismo de la escritura: celebración de la textualidad.

La otra constante es la fisura con el género, con la escritura y con la realidad. La ruptura se da con el género: en relación al lector; nos parece que la modalidad de participación en el género fantástico del lector es condicionada. En el caso del texto que analizamos, por el contrario, se requiere un lector lúdico, que participe activamente, que esté realizando constantes relecturas. Apela al lector sobre los mecanismos de la escritura (le cuenta cómo lo está haciendo), le oculta los referentes, obligándolo a trabajar con elementos de la desconstrucción, para dar cuenta de su lectura, lo cual lo sitúa como un lector de la literatura de la «modernidad».

Con respecto a la escritura, la tematiza en su autoflexividad, tornándose en un eje de su escritura. En otras palabras, realiza una escenificación del acto de escribir, cuestiona sus soportes, la enfrenta a sus límites, a la contradicción del acto de escribir en su movimiento por dar forma a lo desconocido, apuntando a la distancia entre las palabras y la significación, es decir, a la escritura y la vivencia. La escritura es un tema de recurrente intertextualidad; la encontramos en *La Envenenada*, *Elsa*, *Filosofía de gángster*.

Por último, la fisura con la realidad, se cuestionan las certidumbres intelectuales, la incapacidad de la racionalidad, de dar cuenta de aspectos inexplicables de nuestro mundo. Expresado en el lenguaje simbólico con la tematización del «misterio», metáfora de múltiples sentidos —en los objetos, en la dificultad de la escritura, obsesiones que recorren los primeros textos felisbertianos (*Libro sin tapas*, 1929).

Alberto Madrid

Vida de héroe*

Fiel al esquema tradicional de una biografía, la de Richard Wagner empieza por su fecha de nacimiento y desarrolla para el lector mil pormenores de una existencia tumultuosa y atormentada hasta la edad de cincuenta y un años en que el relato se interrumpe bruscamente, no por la muerte del autor, que es al mismo tiempo el protagonista, sino por motivos redaccionales y, podríamos decir, sentimentales. En efecto, a partir de 1862, Richard Wagner se convierte en un hombre feliz, tanto gracias al amor de Cósima, en parte todavía secreto, como a causa de la seguridad material por fin alcanzada gracias al mecenazgo del rey Luis II de Baviera.

Richard Wagner empezó a dictar el relato de su vida a Cósima el 17 de julio de 1865, y este trabajo se extendió a lo largo de unos diez años, sufriendo varias y largas interrupciones por diversas circunstancias. Sin embargo, la unidad de tono es tan notable que *Mi vida* parece haber sido compuesta de un tirón. Su extensión, unas seiscientos cincuenta páginas en la edición Turner, rebasa lo esperado por el rey Luis II quien le había pedido «una descripción detallada de su andadura espiritual y también de su vida anterior».

Esta autobiografía está dividida en cuatro partes muy desiguales y desprovistas de títulos. La primera abarca los primeros veintinueve años de incertidumbres y decepcionados sueños de Richard Wagner. La segunda parte

* Richard Wagner, *Mi vida*, Turner, 1989, Colección Turner música, traducido del alemán por Angel Fernando Mayo Antoñanzas, 779 páginas. Aquí tomamos prestado el título de un poema sinfónico de otro Richard Strauss, pese a que el padre de éste, el trompa Franz Strauss (1822-1905), se haya dado a conocer al propio Wagner como enemigo suyo (véase p. 676).

empieza en 1842, cuando Wagner regresa a Dresde para instalarse en el puesto de maestro de capilla del rey de Sajonia. La tercera, a los escasos tres años que separaron la amnistía de Wagner de su llegada bajo la protección del rey de Baviera.

La enigmática voluntad de los astros hizo nacer a Richard Wagner el primer día del signo de Géminis del año 1813, lo cual anunciaba un carácter inestable, irritable, muy nervioso, psíquicamente frágil, y una existencia llena de éxitos y fracasos, viajes y relaciones con los demás. La gran calidad de Wagner, así como lo preveía su signo del Zodíaco, fue la capacidad de asimilación que ejerció tanto sobre la Historia Antigua y la Mitología Germánica como sobre la música de sus maestros Mozart, Beethoven y Weber. Vamos a repasar ahora los momentos más destacados de esta existencia en que sólo el heroísmo de Richard Wagner pudo vencer al fin las innumerables adversidades que su destino le tenía reservadas.

La juventud de Hamlet

Dos veces huérfano, acosado todas las noches por visiones espectrales que le horrorizaban, la infancia de Richard Wagner transcurrió en contacto con gentes de teatro y en un estricto ambiente familiar femenino. Durante su adolescencia, se arrojó a las peligrosas aventuras de la vida estudiantil y de los viajes a pie. Pero el rasgo omnipresente y determinante fue lo fantasmagórico, hasta tal punto que sus primeras audiciones de música le parecían como «el saludo del mundo de los espíritus» especialmente dirigido hacia él. No resulta nada extraño, pues, que escribiese, casi al salir de la infancia, una primera ópera titulada *Las Hadas* (1833).

Friedrich Wagner, actuario de la policía en Leipzig, falleció de tifoidea a la edad de cuarenta y tres años, cuando su hijo Richard tenía exactamente seis meses de edad. La madre de Richard volvió a casarse un año más tarde con un excelente amigo de su primer esposo, el actor y pintor Ludwig Geyer, de quien se dijo sin fundamento que era el padre carnal de Richard Wagner. L. Geyer se hizo cargo, pues, de los siete huérfanos y de la viuda de su amigo y trató de dar al pequeño Richard una «educación excelente» (p. 15) al par que despertaba

en él su gusto por el teatro. A los seis años, Richard Wagner ya tenía conocimientos sobre Grecia antigua y la vida de Mozart, y empezaba a tocar el piano. Pero cuando tuvo siete años, se quedó otra vez huérfano al fallecer su padrastro, y lo recogieron sucesivamente diversos familiares de su padrastro y de su madre.

Entre sus seis hermanos y hermanas, cuatro eligieron el oficio teatral de actor o cantante, pero su madre temía que Richard se aficionara demasiado al teatro. Sin embargo, las amistades de la familia Wagner eran miembros del Teatro de la Corte de Dresde, y Richard recuerda: «Todo lo que servía para representaciones teatrales permanecía para mí misterioso y atrayente hasta la embriaguez» (p. 22).

De su infancia, Richard Wagner recuerda en particular que le gustaba el *Freischütz*, la ópera de K.M. von Weber, «por lo espectral de su tema» y que «las excitaciones del horror y el miedo a los fantasmas formaron un factor absolutamente especial del desarrollo de (su) vida afectiva» (p. 22). Entre sus estudios de colegial, sólo le gustaba el griego, y eso porque le ponía en contacto con héroes que colmaban su ardiente fantasía. A los doce años, Richard Wagner escribió su primer poema, una oración fúnebre para un condiscípulo fallecido, composición que fue leída por el director del colegio en la ceremonia. A los catorce años, viajó de Dresde a Praga a pie con un amigo como un precoz aventurero. Sus mediocres resultados escolares se debían a la perenne rebeldía de Richard Wagner contra todo cuanto le fuera impuesto en forma arbitraria, pero compensaba esa repulsa hacia los métodos pedagógicos de sus profesores con lecturas abundantes y variadas. Las tragedias antiguas y las de Shakespeare y Goethe le inspiraron una primera tragedia, en verso, evidentemente, titulada *Leubald und Adelaïde*, mezcla de *Hamlet* y de *Percy Heissporn*, cuya lectura sumió a su familia «en terror y espanto» (p. 35). Tenía quince años Richard Wagner, y sus familiares le «aturdieron con reproches por el tiempo perdido» (p. 35) en escribir esta tragedia pésima en vez de estudiar las asignaturas del colegio. Sin embargo, confiesa lo siguiente: «Me quedó un maravilloso e íntimo consuelo frente a la calamidad acaecida: sabía lo que aún no podía saber nadie, esto es, que mi obra sólo podía ser correctamente juzgada cuando fuera provista con la música que yo había decidido escribir para ella». (p. 35)