

de la vida», de ese anhelo de paz y sosiego que la antigüedad griega ha expresado con el mito de *La Odisea* y la civilización judeo-cristiana con el mito del Judío Errante. No se trata sólo del llamado que el hombre hace a la muerte ansioso de contar de una vez por todas con el sepulcro que lo reciba y lo cobije —la muerte como puerto ante aquellas borrascas sempiternas— sino como la llamada de una patria desconocida que adivina confusamente y que sólo obtendrá gracias al amor de una mujer. Wagner soñó intensamente con esta mujer, detrás y delante de su deslumbrante genio, de su poderosa sensibilidad, de su infantil torpeza, de sus rasgos psicopáticos, de su filosofía turbulenta. Frente al lago de Zurich, cuando ya ha escrito *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tanhäuser*, *Lobengrin* y esboza en esos momentos *Los nibelungos*, su grito vuelve a ser el mismo de siempre: «Soy un desierto. Sólo viven de mí. No tengo otra salvación que la muerte». Quizás esta recurrencia obsesiva de la muerte sea, como muchas veces sucede, una manera de tomarse en serio asumiéndose trágico, pero hay más: Wagner necesita del amor para encontrar la vida habitable, para encajar el caos, para crear su justificación más profunda. Detrás de su personaje, de su fachada teatral y de su avidez, de su naturaleza dependiente y calculadora, está el niño desolado cuando no hay mujer que lo ame, el melancólico presumido que pide a los hombres el reconocimiento de su talento sin necesidad de demostrarlo, el músico angustiado que visita sólo el crepúsculo. El hombre que escribe: «Tengo un solo calmante que me ayuda a conciliar el sueño en las noches de insomnio: es el sincero, ardiente deseo de la muerte» ¿La muerte usada como inductor del sueño? Ese es Wagner y así hay que tomarlo. Puede haber cálculo en este gemido complaciente pero sería superficial quedarse en él. Esa necesidad del Holandés Errante referida al amor como una cuestión de vida o muerte es, en Wagner, pura autobiografía, porque él podría decir sinceramente y en todo momento de su existencia: «Estoy enamorado, sólo me resta hallar de quién». Cuando surge Mathilde Wesendonk no sólo surge la posibilidad de concretar ese amor sino la pantalla proyectiva donde depositar ese insomnio y hacerlo creador. En cada mujer, allí está el secreto. Y es tal la significación sustancial de su presencia que la verdadera Mathilde no existe sino en el corazón de Wagner. Ernest Newman, uno de sus biógrafos más lúcidos, la describe como «rubia». Jean René Huguenin, otro de ellos, la describe como una «Solda morena». Mathilde es una pantalla proyectiva, efectivamente. «De este modo te has consagrado a la muerte para darme la vida y yo he recibido la vida para sufrir y morir contigo», le escribe Wagner. Estas cosas ya no se dicen: nuestro cinismo revestido de sentido común, nuestro escepticismo disfrazado de realismo pedestre, nuestra pobre imaginería contemporánea, no pueden admitir que haya en el interior de estas palabras más que ejercicio teatral. Wagner y Mathilde se separan pero «un milagro se ha cumplido en nosotros, tal como la naturaleza sólo produce uno en siglos, tal como tal vez nunca se ha cumplido tan soberbiamente (...) Venceremos, estamos ya en plena victoria», escribe a Mathilde desde Venecia, comenzando a trazar el suma y sigue de aquella historia amorosa. Wagner es un hombre de teatro y nunca estará mejor instalado que en un espacio con falsas ventanas, adornos de estuco y protagonistas ruidosos. Tristán nace también de estas instancias. Por eso Mathilde abraza a Wagner arrojándose sobre un sofá. Toda apropiación por el amor es necesariamente teatral. El más loco de los abrazos dejará siempre insatisfechos a los amantes, salvo en el instante donde

se consuma la apropiación recíproca. El éxtasis es un grito y una ilusión, un frenesí y una mentira. Allí, en él, uno inventa lo que brota del corazón y de la piel ¿Existe un gesto válido que detenga el tiempo, que eternice el estremecimiento, que nos instale en la eternidad de un beso? No. Sólo el instante. Un verdugo sutil y puntual nos ha privado de los medios de llegar a ser dioses al mismo tiempo que nos metía —como una estaca en el corazón— el infinito anhelo de amar como los dioses, instalados en la eternidad. Como las olas del mar del Holandés, como las olas del mar de Isolda, esa eternidad viene y va, entrega y despoja, fatiga y frustra, grita y miente. Es sólo el instante y lo es todo en el instante. Sólo se posee lo que se pierde y esa única posesión posible es la gratificación y la miseria de seres que esperan demasiado del amor y que, lúcidamente, saben que esa espera es la única que tiene sentido. La otra, inexorable, es la muerte, esa señora tan teatral. Cuando Tristán e Isolda, en el segundo acto de la ópera, transitan su larga noche de amor, Wagner instala en sus cuerpos aquel instante definitivo. Nunca una pareja, en un escenario teatral, ha estado más estrechamente unida. Nunca dos amantes han sido tan exhaustivamente traducidos en sus temblores como las notas y los versos que Wagner coloca en el abrazo de los sentidos y en la insurrección apasionada de aquellos cuerpos. Confundirse, no saber cuál es el auténtico orgasmo, mezclar la música y las entrepiernas, es parte de este ceremonial. El crescendo de la orquesta golpea cada vez con más desesperación los cuerpos desnudos, las cuerdas se vuelven grito, las corcheas explosión del deseo. Para salvar ese amor de la inexorable espera de la muerte, de la degradación última de nuestra condición de pedereros, Wagner llama a las puertas de la eternidad haciendo de esa muerte la única coronación posible: Tristán e Isolda se unirán en ella para siempre. La muerte es un orgasmo final.

Lo sobrecogedor de esta historia a la que Wagner, a través de la música, lleva a su exaltación más desenfrenada, es justamente esa dialéctica —más aún, esa terrible ambivalencia— que hace del orgasmo una muerte presentida y de la muerte un orgasmo final. En el Don Juan —esencialmente el de Mozart, paradigma cotrapuntístico de esta historia— el amador muere congelado en los brazos del Convidado de Piedra. Esa «intensidad excesiva» que menciona Freud hablando del deseo, hace de nuestro personaje una víctima a secas de su pulsión irrefrenable. El deseo en Don Juan es movimiento permanente y múltiple, deseo del deseo, «melodía infinita» (como llamó Wagner a su intento) pero fuego que se quema a sí mismo. Este deseo sin destino concreto, siempre errante como el Holandés, no es más que el victimario de nuestra condición de buceadores de absolutos. Estamos en este caso atrapados en el mar agitado de una condena que sólo el amor verdadero podrá clausurar: el Holandés es la víctima de esa búsqueda de lo inhallable, hasta que Senta se cruza en su camino. Ese deseo es lo que —permítanme los psicoanalistas decirlo— Freud llamó «el sentimiento oceánico». Por lo menos el que yo interpreto. Carlos Gurméndez nos recuerda la obra dramática de Lenormand *Simoun*, que cuenta la historia de un hombre maduro impelido, como el violento aire cálido del desierto, a desear sin fin cuerpos núbiles, y corre peligro de consumirse en esa búsqueda inextinguible. La metáfora que usa Lenormand en esta narración es que el deseo aparece y desaparece con los movimientos del viento. Hace instantes yo usaba las olas del mar como símil posible. Senta, Isolda, no son ya los

movimientos del viento sino el follaje enraizado en la tierra. Ellas pueden gestar lo que el Holandés exclama ante el juramento de fidelidad eterna de Senta: «die Eine, die Treue, bis zum Tod», dice Senta («a aquél a quien me consagro / le ofrezco fidelidad, de UNA hasta la muerte»), a lo que el Holandés responde: «¡He hallado mi salvación / habrá de ceder lo que me la negaba! ¡Palidece, estrella de la desdicha!» No sólo el deseo se ha hecho idea sino idea corporizada: sólo existe *un* hontanar para abreviar nuestra sed, *eine*, una. Don Juan sólo ve cuerpos. Tristán ve un rostro. Por más subjetiva que esa imagen sea —«la presencia del cuerpo en el alma», escribió Freud— el Otro existe no sólo en la fantasmagoría de la mirada ardorosa («esos ojos deseados que tengo en mis entrañas dibujados», dice San Juan de la Cruz) sino en su presencia más singular, en su realidad más objetiva, en su originalidad más incanjeable. Carlos Gurméndez señala lúcidamente que Don Juan puede llegar a sustituir en la cama a otro, fingiendo que es él, lo que demuestra su energía abstracta y anónima. Tristán es exactamente lo opuesto: si «todo amor es antropófago, es una cena totémica» (Freud), Isolda es el único manjar que Tristán puede morder consciente de que es su único sueño el que está degustando. Y ese sueño siempre es adúltero, es decir, mentiroso. Interiorizado, posee la imagen inequívoca de la persona amada: confundido en la realidad es el instante fugacísimo donde la idea se materializa, entrega total que muere en el mismo momento en que el cielo está a su alcance. Por eso el amor no sabe de instituciones. Porque no puede restringirse a las leyes de la conveniencia social y de las prohibiciones estructurantes de un modo de convivencia. El mismo filósofo señala que Swann (*A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust) ve a Odette como la figura de un cuadro florentino y es esta nueva imagen, creada por él mismo, la que despierta su pasión. Cuando la pasión llega a su fin, Swann se casa con ella «porque se siente desengañado, envejecido, solo». Ahora sí poseerá a la mujer amada: cuando ha dejado de serlo. La posesión amorosa es siempre evanescente: la social es un contrato que puede permanecer a costa de la pérdida del absoluto. En última instancia no es diferente la suerte corrida por Don Juan, por más transgresor que parezca. La errante búsqueda del propio deseo a través de múltiples depositarios nebulosos y la congelación del ardor a través de un contrato social monogámico son, en esencia, dos maneras del fracaso del amor. Sólo Senta y el Holandés, sólo Tristán e Isolda, pueden aspirar —humanos o demiurgos— a esa única constancia de la eternidad que es el abrazo apasionado e irremplazable. Para Tristán e Isolda hay un sólo lecho: no hay sustitutos alternativos. En ese sentido su amor es el más evolucionado, el más excitante, el más lujurioso y el más casto de los amores posibles.

Y quiero insistir en esto de casto —de inocente— porque es posible pensar que aquí se encuentra otra de las instancias más auténticas del sentimiento filosófico de Wagner. Si la muerte se instala en los cuerpos de *Tristán e Isolda*, si la muerte invoca el abrazo último y redentor de Senta y el Holandés, lo que impone su presencia no es «el ardiente deseo de morir» para cristalizar en la cumbre lo que de más intenso pueden brindarse dos seres enamorados, sino esa inocencia, ese grito último de la pureza, tan deseada y tan imposible. Si lo esencial nos es siempre escamoteado, el gesto de los amantes sólo atina a evitar el robo. La plenitud instantánea es el más módico y más estremecedor de los gestos posibles: allí los amantes rezan su réquiem victorioso. Arro-

jados uno en los brazos del otro todo tiene un sentido último: la muerte rubrica, en su siniestra grandeza, esta única posibilidad. La sugestión y el encantamiento de este instante valen por sí mismos porque el sueño del reinado del hombre en la tierra es un sueño fugaz. En medio del fuego fatuo y el ballet de fantasmas que hacen a la fiesta de la existencia, Tristán e Isolda son la única verdad posible, porque mienten su sueño, porque saben que para justificar la vida hay que mantener el sueño en pie, porque nuestra conciencia es rigurosamente mendaz, porque esa y no otra es nuestra alternativa más legítima. ¿Es una victoria pírrica? Quizá, pero es la única victoria realmente válida. Proponer al hombre tan sólo lo humano es traicionar al hombre, escribió el filósofo. Tristán e Isolda se proponen lo inhumano, lo demiúrgico, lo mistagógico: ser dioses un instante contando con la muerte para hacer de ese instante la eternidad misma. Miguel Morey dice: «Si es aún posible dialogar con *La Iliada* es tal vez porque no somos enteramente y sólo sujetos de nuestro tiempo, sino también hombres llegados de un largo sueño de siglos». Wagner es el portavoz de ese largo sueño montado sobre la desmesura. O sobre la angustia de nuestra propia finitud. O sobre el dolor de una paraíso siempre penúltimo. Tristán e Isolda, en el momento de su exaltación, cantan un himno, y es un himno a la entrega total del otro. Infinito del sentido y eclipse del sentido, el amor es una puesta a prueba sobre la condición metafísica del ser humano. Lo que tiene de incomunicable es lo que tiene de compartido. Vértigo en los cuerpos y vértigo del lenguaje, el amor es, como lo dijo alguna vez Julia Kristeva, un cataclismo irremediable. Aquel fuego petulante que sólo nos acerca a nosotros mismos — Narcisos sordos a la llama profunda— se transmuta en quemadura hechicera: por un momento, en el más hondo de los triunfos que un ser humano puede lograr desde su miserable condición perecedera. Tristán triunfa por sobre su terrible fragilidad con ese delirio musical que sube, imperioso y desafiante, hacia los cielos. En ese momento toda frontera es de papel. En ese momento el único código legítimo está escrito en el lenguaje del amor. En él están nuestra justificación y nuestro fracaso: el más inexorable y sublime de los fracasos. El único que hace de la enajenación un entusiasmo urgente, un frenesí acumulativo e instantáneo. Insisto: esa mentira es la única verdad posible. Esa derrota íntima, una maldición esplendorosa, esa condena mortal, un engaño que hace tolerable la existencia, ese fraude súbito un estremecimiento de Dios, esa melancolía de la impotencia —como hubiera dicho Nietzsche— un desfallecimiento que niega la nada solemne y que zozobra con lo mejor de nosotros mismos. Frente a la obscena verdad de la muerte, el canto ansioso de un abrazo ilusionado. La ilusión como más verdadera que lo verdadero: es decir, como la hermosa mentira donde el amante no es sólo un narcisista que posee un objeto —trivial definición de mis amigos los psicoanalistas— sino alguien que, justamente, a través del amor, ha salido de sí mismo para darse a una muerte que le da vida, a una muerte que le hace ser.

Obertura III

Me duele una mujer en todo el cuerpo

Jorge Luis Borges

Dijimos que *Tristán e Isolda* es expresión del romanticismo en sus aspectos más vertebrales. De la más intensa de las pasiones a la inexorabilidad de la muerte, todo