

en ella es exceso y transgresión. El cuerpo es en Wagner —como en todo el romanticismo— el depositario y protagonista de un lenguaje que busca su propia expresión. Ese lenguaje, que tanto tiene que ver con el lenguaje de los sueños, con la eternidad del símbolo, con la conjetura visceral, con la metáfora ardiente, es, esencialmente, un poema de alianzas, donde lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo subversivo, copulan abiertamente para dar al erotismo una presencia ecuménica. Es altamente significativo que esos cuerpos en los que se desarrolla aquel lenguaje son mucho más que objetos eróticos: son sujetos religiosos. Dios mismo es el que cae en los brazos del deseo y transforma nuestra pequeña vicisitud humana en el acto trascendente de confundirnos con la muerte desde la cumbre de la plenitud. El Universo no es un caos porque no tiene creador: los amantes crean el sentido mismo de ese Universo en sus gemidos gozosos y es allí donde Dios otorga sentido al caos. Quizá Wagner habría aceptado sin titubear aquella historia de Jean Paul: un poeta hablando de amor en la iglesia de un cementario. Ese poeta podría haber dicho, como William Blake: «Aquel que desea y no satisface su deseo engendra pestilencia». El amor, como la poesía, no sólo es autoconocimiento sino autocreación, y en el caso de nuestros amantes, es ejercicio demiúrgico de la inocencia ¿Puede pedirse algo más religioso? Por eso el mundo filosófico de Wagner es turbulento y complejo y por ello *Parsifal* no es más que el emergente natural de *Tristán e Isolda*. Baudelaire, en su ensayo sobre Wagner, lo dice de una manera incisiva: «No es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas análogas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriese el color, que los colores no pudieran dar la idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad».

Cuando Elsa quiere conocer a Lohengrín, le pide palabras que definan sus sentimientos, pide una respuesta concreta a los interrogantes que la música despierta, quiere hacer del lenguaje una prueba de seguridad que sea balsámica para su deseo. Entonces pregunta: «¿Esto es amor?» Ella necesita saber qué nombre poner a esa demasía, a ese exceso sensual: «diese Wort so unaussprechlich wonnevoll», («esa palabra tan inefablemente jubilosa»). Ante esta exigencia, Lohengrín sólo responde que procede de un mundo de esplendor, de luz y de alegría. Esplendor, luz, alegría, son los elementos mismos de los cuerpos enamorados. Allí no hay sólo investiduras imaginarias: hay una elección, hay elegidos.

Esa elección es, en *Tristán e Isolda*, en Senta y el Holandés, controvertida, áspera, compleja y en muchos momentos dolorosa, pero el esplendor, la luz, la alegría, son su pentagrama: en resumidas cuentas, el bien, lo bueno. Hay un ejemplo reiteradamente transitado en la historia del pensamiento amoroso: *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, inspirada en la imaginería de ese «náufrago metódico» que fue Gustav Mahler ¿Qué busca Gustav Aschenbach en aquel hermoso muchacho al que persigue melancólicamente por las calles de una Venecia habitada por la muerte? Quizás el antídoto más poderoso que su sensibilidad artística pueda crear: la belleza. Pero, detrás y dentro de ese ánimo está la búsqueda del amor hecho espejismo, la mirada del alma hacia las cosas imposibles. Cuando Aschenbach muere, es posible pensar que se deja morir —todo Narciso enamorado, esconde un Narciso suicida, hubiera escrito Freud— pero es tam-

bién posible alegar que en aquella última mirada al hermoso muchacho está la apropiación última de un espacio amoroso incanjeable. El amor es para ese momento y es para toda la vida. Aschenbach tiene conciencia, quizá, de la mentira que alimenta en ese éxtasis final, pero Aschenbach no es un fabricante de apariencias. Aschenbach no se deja morir porque ame lo falso (como escribió Julia Kristeva) sino que, poeta al fin, transforma la realidad en un fantasma creado por su avidez de vida. Eso hacen los amantes (real o ficticiamente): invisten los cuerpos de un deslumbramiento luminoso que fatiga el sinsentido y nace a la realidad del Otro. El poeta derrota a Narciso y en ello juega su triunfo definitivo ¿Es feliz con ello? No lo sé: «No encuentro la paz/ ni de noche ni de día/ y sin embargo me gusta/ languidecer así», canta Querubín en *Las Bodas de Fígaro*, de Mozart. Esa nostalgia —siempre insatisfecha, siempre acechante, siempre saciada— es lo mejor de esos amantes que, replegados sobre sus propios gemidos, cantan al amor y a la muerte. Los fundamentos mismos del arte wagneriano están en esa constante nostalgia, desgarrada entre el placer y la finitud. Es cierto, como decía Mallarmé, que el cuerpo, ese «imaginario trofeo, no se infla sino con la exquisita ausencia del Yo» pero esa ausencia es el alimento mismo de la misma fantasía amorosa, porque ese espacio es el que ella habitará en la medida misma de nuestra desmesura. El bien absoluto tiene la forma corporal del otro, si se trata de amor. Amo esa verdad que tú me haces conocer desde la mentira de tu cuerpo abriéndote a la pasión de regalarme el absoluto.

Todas estas reflexiones tienen a Wagner como referencia. Por eso nuestro músico puede ser estudiado desde distintos enfoques, desde el socio-político de George Bernard Shaw hasta el psicoanalítico de Robert Donnington. Un auténtico test de Roscharch planea sobre las corcheas wagnerianas en esos eternos anhelos que no pueden ser colmados sino a costa de la efusión del instante y la presencia de la muerte. Esa música es la que hace posible —en su nivel más visceral, más metafísico— que ante ella nos hagamos partícipes de nuestras propias turbaciones y nuestros propios deseos. Ese derroche sinfónico pleno de sensualidad es el que fundamenta nuestro propio estupor. Muy bien lo dice Paul Henry Lang: «Resulta inconcebible que fragmentos de *Fígaro* o de *Un Ballo* o de cualquier auténtica ópera se ejecuten sin partes vocales. Sin embargo, el *Liebestod*, la escena culminante de *Tristán e Isolda*, se puede interpretar omitiendo la voz sin que pierda su enorme fuerza». Esta es la suprema ambigüedad de la música wagneriana: habla con las palabras del texto haciendo de cada corchea un protagonista agónico de la historia en cuestión. La naturaleza torturada y violenta de Wagner hace de su mundo interno una pura contradicción y en ella se proyecta nuestra propia búsqueda. No hay más que oír el *Liebestod* para saber que la muerte es la arbitrariedad más energúmena y sin embargo es la que da al amor su significación más honda. Vivir con esta ambivalencia es el milagro inquietante al que nos convoca Richard Wagner.

Esa ambivalencia a la que Wagner nos empuja ardorosamente es el intersticio de la ilusión, el espacio del anhelo, la frontera que nos detiene y nos exalta. Nietzsche, que defendió también ardorosamente dicho espacio —una de las motivaciones más profundas de su «amistad estelar» con Wagner— señaló, como lo dice Javier Sádaba, que quien destruye la ilusión pronto se verá vengado por la naturaleza. Y el filólogo amigo se refería a la ilusión como un bien natural, «a esa ilusión que es vida y que, en medio

de la inocencia, se enfrenta al soberano embuste de las cosas reales que, también, son ilusión, pero que alguien se las ha arreglado para disimularlo». Sustantivo pensamiento éste de Sádaba. Embuste de la realidad frente a la mentira de la ilusión: la rutina frente al amor. Asumir la condición humana en su plenitud más accesible sería hacer frente al dolor (y a la miseria) de nuestra condición no cayendo en las redes de una racinoalidad siempre frágil. La búsqueda de respuesta que signa el amor es un espejismo alimenticio: la búsqueda de la verdad que signa lo racional es un embuste inútil. La conciencia de ese espejismo no amengua la vitalidad de dicha pasión sino que, por contrario imperio, la potencia infinitamente. Es la ilusión de ese instantáneo absoluto la que hace que sólo Dios habite el cuerpo de los amantes, porque sólo Dios —o su concepción de él— puede dar un mentís necesario, desesperadamente necesario, a la fugacidad de la vida. Necesario e imposible, ese latido de la presencia de Dios es nuestra única posibilidad de vivir fuera de sí en nosotros mismos. Ese temblor —y es hora que reconozca la paternidad de este enorme sustantivo a José Bergamín: «sentir es pensar temblando»— hace que el amante no necesite muchas veces de la palabra aunque ella, otras veces, sea tan irremplazable. Cuando Henriette escribe su carta de amor a von Kleist —antes del suicidio recíproco de los dos amantes— sólo atina a llenar la página de expresiones guturales, exclamaciones y suspiros. Ellas bastan. Podríamos asimilar este lenguaje de amor a la música de Wagner: son corcheas las que reemplazan los suspiros, melodía la que reviste el estremecimiento, sensualidad cromática la que inaugura la embriaguez. Por eso quiero insistir en la alegría del abrazo de los amantes. El amor no es una pasión triste, escribió Spinoza. Lo que sí es triste es lo efímero del abrazo. Y ésa es una comprobación a posteriori. El filtro de amor que beben Tristán e Isolda no los arroja a la tristeza sino a la fiesta insoslayable de sus cuerpos. No hay momento mayor de inmortalidad que la fiesta enamorada de los cuerpos: luego —digo, luego— es la muerte la que asoma su rostro. Allí comienza lo terrible, pero antes ha reinado la mentira. Esa plenitud de la mentira que atraviesa los cuerpos temblorosos es mucho más que un sofisma: es un engaño que otorga a los amantes su *carnet* de identidad, que los transforma en héroes de una historia sagrada y sustancial, en vehículos de una realidad más poderosa: la que habita en la persona amada. Desde allí nunca el hombre ha estado más dispuesto a lo imposible que en el acto de amar. Nunca ha estado más lúcido: aspirar a lo eterno sabiéndose mortal. Traicionando el pensamiento de Wittgenstein «hay que encontrar el camino que lleve del error a la verdad», prefiero invertir la secuencia y presumir que lo necesario es habitar ese camino que lleva de la verdad al error. Es decir, a la ilusión. Es decir, a la mentira, ese pilar. No es necesario creer que el amor restaura lo que la muerte niega, sino algo más humano y a la vez religioso: el amor es anticipo de la muerte porque es *exactamente* lo que la muerte niega. «El amor, por el contrario, es un aliado de la muerte o es su negación», dice Sádaba. Insisto en la debilidad de dicha alternativa: el amor es inexorable aliado y enemigo terco de la muerte, ambas cosas a la vez. Dice Paul Henry Lang que las heroínas de Wagner no pueden amar: sólo pueden perecer. Insisto en mi desacuerdo: sólo les queda perecer porque han amado. Por eso Wagner hace de *Tristán e Isolda* una música nueva, absolutamente embriagadora. En ese abrazo fugaz y eterno está todo, la entrega, la sedición, el tumulto, la añoranza, el *carpe diem*, el triunfo, el adulterio, el incesto y la muerte. El territo-

rio del nómada —como lo hubiera llamado Rafael Argullol— se transforma en cuna y sepultura de ese único sedentarismo posible: los brazos de la persona amada.

Schopenhauer —sin duda— está allí enteramente. En *Reflexiones de un apolítico* de 1918, Thomas Mann escribe: «Aún me parece estar viendo la pequeña habitación de las afueras de la ciudad, situada en un lugar elevado, en la que dieciséis años atrás, tumbado en un extraño diván, leí *El mundo como voluntad y representación*. Juventud solitaria y anárquica, cautivada por el mundo y la muerte, ¡cómo bebía el mágico elixir de esta metafísica, cuya más íntima esencia es el erotismo y en la que yo veía la fuente espiritual de la música de *Tristán!*» Es importante reproducir el pensamiento de Thomas Mann porque uno de sus hallazgos más profundos tiene que ver con esta ópera y dice así: «La técnica del tema del recuerdo, que ya se utilizaba ocasionalmente en una antigua ópera, se perfecciona poco a poco en un sistema profundo y de melancólico virtuosismo que hace de la música, en una medida insólita, un instrumento de alusiones, reflexiones y connotaciones. La nueva interpretación que se da al ingenuo tema mágico del «filtro de amor» convirtiéndolo en un simple medio para liberar una pasión ya existente —en realidad, lo que beben los enamorados puede ser sencillamente agua y sólo su convicción de haber bebido muerte los libera espiritualmente de las leyes morales de la época— es la idea poética de un gran psicólogo». Thomas Mann acierta aquí en la esencia del drama wagneriano. «El sombrío fuego que aquí siento arder/ ¿he de llamarlo amor, triste de mí?/ Ah, no. Lo que anhelo es la salvación», dice el Holandés a Senta. Mann insiste en que el gran logro de Wagner es que entre el deseo de redención y el deseo de la muchacha, el Holandés no quiere ni puede distinguir. La ambigüedad es asumida para penetrar en las profundidades del gran tema elegido por Wagner. «El amor en su más completa realidad sólo es posible a través del sexo», escribe Wagner. Schopenhauer y Freud habitan estas palabras. «Es puro siglo XIX», agrega Mann.

Arnoldo Liberman