

Espacio y símbolo en la obra de Wagner (II)*

JOSEP SOLER

**Hier wo mein Wähnen Friede fand.
Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt.**
(Wagner, en el frontón de su casa de Bayreuth)

Aquí, donde han encontrado la paz mis ilusiones (nostalgias), *Wahnfried* será el nombre de esta casa.

**Now I want
Spirits to enforce, art to enchant;
And my ending is despair**
(Shakespeare, *The Tempest*, epílogo, 13-15)

Carezco de genios para obedecerme, y de arte para encantamientos y mi final es desesperación.

I

El siglo XIX conoce una violenta eclosión de los dioses olvidados, un irresistible impulso que los hace surgir a la escena, alejados en apariencia por el triunfante cristianismo de Constantino. Pero estos dioses están en lucha, no hallan fácil lugar ni plaza segura en el agitado occidente que ya ha celebrado su primera revolución y está preparando la segunda: Tanit, a pesar de la pasión mórbida e incansable de Salammbô, tiene que asistir a la aparición de la faz de Jesús en el mandala solar, evocado por Antonio en el desierto escenario de las más diversas y complejas teofanías; pero su aparición no

*La primera part d'aquest treball fou publicada a *Recerca Musicològica* III (1983), pp. 173-198.

señala el fin de éstas: Antonio prosigue sus plegarias y el ciclo se renovará de nuevo, los dioses de la lucha de clases o de la triunfante burguesía, el dios de la era industrial, personificado éste de un modo admirable en el Moloch que devora a los obreros en la *Metrópolis* de Fritz Lang (Berlín 1927); los grandes dioses de los mitos raciales y su complemento, el mito de la guerra y la intervención del capital que tanto necesita de ésta para vivir y sobrevivir, surgen de las profundidades en las que yacían adormecidos evocados por las voces de los hombres que despiertan a una nueva conciencia y a un nuevo orden; su aparición desencadena una lucha feroz entre los Arcontes, el Príncipe de este mundo y las potencias conservadoras —supuestamente benéficas—, que, desde el siglo IV, habían ido conduciendo y gobernando los pueblos de occidente.

Pero todos los dioses tienen una doble faz, todos emanan aspectos e imágenes de doble sentido: el cristianismo benévolo e impregnado de las *caritas* de su supuesto fundador, derramó la sangre de tantos mártires como la que derramaron los dioses a los que quería sustituir. Los dioses, creados por el temor de los hombres, tienen hambre, están aquejados de una patológica voracidad por devorar y necesitan de la sangre y del dolor para subsistir; con la sola benevolencia no pueden mantenerse y necesitan apoyarse en la reverencia del temor; ella es la que crea los mecanismos de la veneración y del rito y éste estructura, por la necesaria persistencia y periodicidad de sus liturgias, un cuerpo como la iglesia y una institución organizada que la mantenga y le permita sobrevivir.

La historia de occidente es la historia de la lucha entre estas liturgias organizadas por la Iglesia procedente del este —Antioquía o Jerusalem— y el mito original, precultural, flotando en las oscuras aguas del subconsciente de unos pueblos sometidos a los escuadrones romanos —que trazaron la estructura básica— y a los posteriores monjes evangelizadores que sometieron el primitivo pensar (sentimiento de hallarse acorde con el mundo que le rodea y con un contacto fuertemente trabado que podía controlar a sus fuerzas y dominarlas para que vinieran a ser benefactoras) a una creencia generalizada y uniforme entre los diversos pueblos sometidos y organizada a través de una estricta jerarquía eclesiástica. Escuadrones y monjes desplegaron una estructura de dominio por la que, a través de la intervención militar romana, se introdujo, como fruto de ésta, la larga y compleja teoría de los jerarcas eclesiásticos.

Oprimidos y despreciados, abandonados por la razón de la fuerza en lo más profundo de los olvidos, los oscuros dioses de la tierra fueron relegados —pero nunca desaparecieron— a otro paisaje y a otro espacio; el subconsciente colectivo, que muchas veces puede ceder, obligado por circunstancias

muy determinantes, pero que jamás olvida y siempre está anhelante, expectante, a que se den de nuevo aquellos ámbitos originales que permitían el desarrollo, vivo y propio, de un mito asimismo original y autóctono, fue el recipiente donde éstos hallaron refugio, a la espera de su venganza y el deseo de recobrar su perdido lugar. De este modo se crearon los mecanismos que, en su momento, permitirían su eclosión y su nueva presencia, reclamando todo lo que era suyo y todas las ofrendas y sacrificios que no se les hicieron y que todavía se les debía.

Pero el hambre de los dioses, unos y otros —viejos o nuevos—, de una u otra figura, sólo se aplaca y sólo halla una muy breve saciedad a través del sacrificio; éste es siempre sangrante y siempre debe crear una dependencia anonadante y de servidumbre; y aunque el mito, a través del sacrificio, deviene símbolo —la sangre es vino y la carne es pan—, el temor numinoso e irracional tiñe las especies de un horror sacro que las transforma y consigue una verdadera transustanciación.

Los dioses, unos y otros, sólo consiguen su dominio a través de sacrificio; éste es la única comunicación posible que parece existe con ellos. Pero la compleja sutileza con que se enmascara el sacrificio ineludible hace que esta comunicación sea de una dificultad cada vez más angustiosa, y tanto más cuanto mayor sea el nivel del individuo que pretenda acceder a ella; el interrogarse y la pregunta sobre sí mismo y sobre el ser, la inquisición sobre qué cosa es el hombre y su razón de estar en el mundo y el porqué está abocado necesariamente a la muerte, es ya la más sutil forma de realizar el sacrificio que señala la sumisión y la relación de dependencia entre el hombre y sus dioses. La más profunda y desesperada ofrenda es el llegar a saber, con verdadera y lúcida conciencia, que éstos serán siempre inasequibles, lejanos, informes y silenciosos; este conocimiento es un sacrificio que trasciende cualquier ofrenda de sangre, es una agonía sin esperanza alguna.

Los antiguos y los nuevos dioses se daban la mano, haciéndose unos, semejantes en el actuar cuando concedían al hombre la capacidad de pensar y de interrogarse y cuando daban a éste la posibilidad de crearse dioses y dueños para que la «máquina infernal» pudiera iniciar su funcionamiento. De este pensar y de esta interrogación, depositada sobre los dioses evocados del más primigenio temor y desamparo, nacía el conflicto entre la conciencia de sí mismo como ser pensante, autónomo y existente —sin dependencias concretas y visibles a las que poder remitir— y la sumisión, la religación, que el espíritu de la tierra inexorablemente imponía como algo que nadie puede rehuir y que *curaba* del desamparo que inútilmente buscaba en sí mismo o en la inútil relación con sus semejantes, perdidos en el mismo espacio carente de toda justificación *racional*.

Nuestro arte nació como un indirecto desvío, como una secreta forma de canalizar la angustia neurótica de occidente ante la llegada de los nuevos dioses y, asimismo, por el forzado olvido de los antiguos y como una temerosa ofrenda a éstos en un instintivo desagravio ante su obligado crepúsculo, con todo lo que ello significaba de pérdida de la fuente original que protegía y daba amparo.

El hombre crea a los dioses a su semejanza y los hace espejo de su propia imagen; la suplantación de esta imagen, la llegada de un nuevo «padre», crea el mismo sentimiento de neurosis que el del niño que, por determinadas circunstancias, ve desaparecer a su padre y lo ve sustituido por otro. Pero la figura paterna es, por naturaleza, creadora de conflictos y a su alrededor siempre está latente, en mayor o menor grado, el aura de una neurosis fuertemente agresiva: el hijo se siente siempre humillado y ofendido, inerte frente a la fuerza paterna e incapaz de reaccionar frente a su poder y al dominio que ejerce sobre él y su madre. Aun visto desde el ángulo femenino, la indudable afinidad electiva que la niña siente hacia el padre y su secreta necesidad de ser poseída por él —o de poseerle—, encierra asimismo un mecanismo de defensa y de intento de dominio: con su posesión, o mediante el juego y el «contrato» de ser poseída, quizá podrá conseguir, de alguna forma, algún dominio sobre él y así afirmará su incipiente personalidad; quizá de esta manera podrá ejercer alguna forma de control sobre la soberanía paterna y llegar a ser «semejante a los dioses».

Pero el juego del dominio la colectividad lo traslada al ámbito de los dioses; éstos representan, a un nivel cósmico y general, el ansia y la desesperación del niño frente a la dominación paterna. Lo que el niño siente frente al padre, la colectividad, aunando y sumando sus terrores, lo siente frente a los dioses que ella misma, sin saberlo —pero dando con ello pruebas de una sutil transferencia que todos los hombres, por lo que parece, tienen necesidad de realizar—, ha creado y situado en un otro espacio, inviolable e infinitamente lejano, con apariencias formales y modos de actuación notablemente semejantes a lo que podría ser el modo de ser y actuar de un padre «de todos» y cuyos actos y cuya voluntad se viera magnificada por su paternidad múltiple e inmensa sobre toda la humanidad.

Así, conquistado el lenguaje y existiendo ya una mínima posibilidad de comunicarse unos determinados sentimientos y temores, el hombre crea, simultáneamente, las formas de estos temores. El lenguaje viene a ser la objetivación del temor, la angustia y el desamparo humanos: el lenguaje es desamparo y, por el hecho de comunicarse, el hombre comunica desamparo, lo explicita y lo hace objetivo, fuera de él o frente a él.

Todo arte implica construcción artesana, lenguaje petrificado y fijo, abso-

luto, que detiene la angustia y la señala, la detiene y la magnifica, en proporción directa a la angustia que pretende ser exorcisada, y —quizá— en razón inversa a la incapacidad personal del artista, o de una comunidad, para expresar mediante un lenguaje «hablado» —o mediante la creación de una liturgia con su correspondiente ordenación jurídica y dogmática— sus temores y su esencial desamparo.

Arte es lenguaje y, como tal, es angustia.

Pero las infinitas formas y ramificaciones de la expresión artística en épocas, tendencias, divisiones, etc. sólo explicitan un catálogo y una ordenación cuyo análisis equivaldría a hacer la historia paralela de las formas artísticas y de la psicopatología de los pueblos o los artistas particulares que las crearon y con ellas dieron «dioses» e ídolos a sus comunidades y a sí mismos. Tratamos aquí en caso particular —si cabe decirlo así— de la historia de occidente: el teatro dramático de Richard Wagner y, aunque sus raíces se hallan fuertemente inmersas —como intención práctica y como ideal en el teatro griego, Esquilo en especial, y con ello el espacio temporal se extiende en un arco de más de dos mil años, la voluntad consciente del artista —muerto ahora, 1983, hace cien años— y el papel que el impulso colectivo o, si se quiere, el *demonio*, el impulso creador, le hicieron hacer en su momento y le hacen seguir haciendo ahora, logran que aunque sea éste un caso particular, situado muy exactamente en unas coordenadas del tiempo y del lugar histórico, su particular significación e importancia, la fuerza extrema con que supo estructurar unos «signos» y unos símbolos muy determinantes para la historia de occidente, la trascendencia de los objetos artísticos, literarios y musicales que nos ha legado es tan grande, que debamos considerarlo como algo muy determinado y de una importancia extrema para la evolución del pensar y del sentir contemporáneos.

Ello nos obligará a oscilar entre una visión del pasado, intentando analizar sus símbolos y los objetos portadores de estos símbolos como base sustentadora de la obra de arte del presente y una visión del presente-futuro, intentando sacar a luz y con ello clarificar qué es lo que pudo y puede significar —de que «signo» es portadora la obra de Wagner— en su momento, en el ahora y en el mañana y cómo ésta nos puede continuar —*hic et nunc*— emitiendo símbolos comprensibles y signos de advertencia o de *fácil* relación: es arte aquello que nos dice aquello que *ya* nos hemos dicho a nosotros mismos, la *repetición* de nuestro monólogo; pero es arte porque posee forma y «está bien dicho»: como *repetición* pensamos que la obra de Wagner puede decirnos, ahora y en el futuro, avisos comprensibles —porque son arquetípicos y pertenecen al fondo básico de cualquier colectividad— y signos portadores de sentido y que estos, organizados por el artesano y el «organista»,

son arte y que éste, como tal, es una admirable expresión de la angustia y el desamparo que hoy, más que nunca, todo hombre siente por su condición de *súbdito* de cualquier régimen político —del signo que sea— y por su esencial desamparo como animal viviente, una de las tantas especies que pueblan y malviven en el planeta tierra: la puesta en escena, a través de las apariencias míticas y de los símbolos de sus temores y ansias, la presencia escénica, objetivada y personal, de las figuras divinas, de los dioses, amenazantes o protectores, esta rememoración y esta especie de liturgia no confesional pero sí altamente estructurada que es la obra dramática y musical de Ricardo Wagner, todo ello conduce a una situación «didáctica» y, asimismo, «purificadora». Aprender a conocer de nuevo, a reconocer, la larga curva de los errores particulares y colectivos es una recapitulación que sólo la obra de arte puede darnos; esta rememoración es enseñanza, pero también es ascetismo espiritual si de ella sabemos extraer la consecuencia de todos los hechos que se nos muestran en la escena y del grado «de compasión y temor que así logran en el espectador la purificación propia de tal estado emocional»¹.

La célebre definición de Aristóteles fue asumida íntegramente por Wagner en sus obras (ya comentaremos más adelante la notable influencia de los trágicos griegos, en especial Esquilo, en su producción); la *cátarsis*, la conciencia de la culpa y del estado de culpabilidad esencial en el hombre es básica en su ideología. Culpa y purificación van allí unidas y, en determinados momentos de sus dramas, Wagner celebra la existencia de tan felices culpas que permiten tales «purificaciones» y tales «redentores». Nos queda el angustiado temor de si la redención wagneriana, explicitada a través de casos concretos y particulares, puede ser válida para todos y para todas las épocas. Pero a través del sacrificio de esta misa laica que es la ópera —el drama musical— se renueva, tal como se renueva para el creyente, diariamente, con el *sacrificio* de la misa la redención del Cristo, la acción que permite acceder al espíritu a la redención emocional y mística que lleva consigo implícita la tragedia. Ésta es la función del artista y del dramaturgo en concreto, función que cumple y la sigue cumpliendo con rara perfección la obra wagneriana.

II

Nuestro arte occidental se extiende desde la Alta Edad Media hasta el Renacimiento y de allí se descompone en las múltiples formas que, cada vez más claramente, patentizan la búsqueda de la identidad perdida y el ansia de

¹ ARISTÓTELES, *Poética*, 6

desprenderse de los dioses recién llegados, y finalmente, convertirá las imágenes de éstos y las escenas que la Iglesia les hace representar en puros símbolos decorativos, desligados de cualquier acto de fe o de cualquier confesionalidad; es ejemplo de ello el «Paisaje con la huida de Egipto» u otra escena semejante, en la que la introducción de un momento sagrado es sólo pretexto y decoración para el tema importante y fundamental, en este caso —y nos referimos a un grabado de Rembrand— un paisaje en el que las tres figuras bíblicas se pierden y son únicamente una de las decoraciones posibles entre otras tantas. Por ello nuestro arte occidental nació como un indirecto desvío, como una secreta forma de canalizar la angustia neurótica de los pueblos del oeste ante la llegada de los nuevos dioses —celosos y exclusivistas en grado sumo y muy lejanos del amable y tolerante sincretismo de las divinidades romanas— y surgió, asimismo, por el forzado olvido de los antiguos dioses de la tierra y como una temerosa ofrenda a éstos en desagravio por haber apartado su presencia, aunque fuera por la fuerza, y por todo lo que ello significaba de abandono de los antiguos y primeros «padres».

El hombre, decíamos antes, crea los dioses a su imagen y semejanza y los hace espejo de su propio ser y de sus propios sentimientos; la suplantación de esta imagen, la llegada de un nuevo «padre», crea el mismo sentimiento de neurosis que en el niño que ve desaparecer al padre y lo ve sustituido, por alguna circunstancia fortuita, por otro. Pero la figura paterna es, por naturaleza, creadora de conflictos y a su alrededor siempre está latente, en más o menos grado, el aura de una neurosis agresiva: el hijo se siente siempre humillado y ofendido, inerte, frente a la fuerza paterna e incapaz de reaccionar frente a su omnímodo poder y al dominio que ejerce sobre él y su madre. Aun visto desde el ángulo femenino, la indudable afinidad electiva que la niña siente frente al padre y su secreta necesidad de ser poseída por él —o de poseerle— encierra asimismo un mecanismo de defensa y de intento de dominio al precio que sea: con su posesión, o mediante el juego y el «contrato» de ser poseída, quizá podrá conseguir de alguna forma un cierto dominio sobre él y así afirmará su incipiente personalidad y podrá mantener una rivalidad, en cierto modo real y física, sobre su madre; quizá de esta manera podrá ejercer alguna forma de control sobre la soberanía paterna dominándolo por el costado supuestamente más débil.

Pero el juego del dominio que, en el plano personal, transcurre en el ámbito familiar, la colectividad lo traslada al ámbito de los dioses: a la «religión»; éstos representan, a un nivel cósmico y general, el ansia y la desesperación del pueblo —suma del conjunto de los «niños» de la edad que sea— frente a la dominación paterna, del superior inevitable. Y estos dioses pueden ser inventados y aceptados voluntariamente, por la inevitable y biológica necesi-

dad que es esencial al hombre, o pueden ser impuestos por la razón de la fuerza. Caso de suceder así, el terror y la inseguridad que plantea la llegada de un nuevo «dueño», de un nuevo padre, multiplica la original neurosis y crea, de forma anárquica y rápidamente desarrollada, en un complejo ramaje de innumerables y temerosos caminos, cauces de temblorosas enfermedades del espíritu, unos mecanismos de defensa por los que se intenta una conciliación con los nuevos dueños y la necesidad de atraerse su benevolencia, que se supone posible si se puede llegar a saber cuál es el punto débil de la nueva divinidad —o de sus sacerdotes y «representantes», detentadores y ejecutivos de su poder—; estos mecanismos son la liturgia y los sacramentos.

Pero los sacramentos son signos visibles y la liturgia, el cauce por el que éstos se vierten en el «espectador». La liturgia contiene, es un receptáculo, pero en el vaso, si su exterior es importante y hermoso, si lo es en verdad, lo será porque establece y crea un espacio vacío y lo delimita para que en él pueda contenerse el «signo»: en la conciencia de occidente, continuadora de una larga tradición en la que el exorcismo, el mecanismo protector se había ya, desde un lejano principio, diferenciado entre liturgia eclesial y liturgia en el teatro, éste viene a ser la sede privilegiada, el lugar generalmente inviolable y generalmente lícito, donde podrá objetivar sus signos y sus sacramentos de defensa. Rarísimas veces el teatro de occidente hace subir a la escena —excepto en determinados períodos de la Alta y la Baja Edad Media— los personajes y los temas cristianos y, en un campo muy determinado en el que convergen al máximo las características de la más compleja y sagrada liturgia eclesiástica, éstos son prácticamente inexistentes: la ópera².

La ópera viene a ser el «sacramento», el signo visible y eficiente, en el que occidente busca una gracia perdida por la fuerza de las legiones romanas y por la arcaica estructura de la sociedad de Roma; en la ópera se refugia la última posibilidad de ofrecer sacrificios a los dioses rivales del áspero y austero galileo. La dureza semítica de sus mandamientos, la supuesta caridad y amor de sus partidarios, tan puesta a prueba por la historia, el amor fraterno hecho de amor sólo al «fiel» obediente, difícilmente halla un espacio, —delimitado y aceptado por una tradición secular— en el teatro, y especialmente en el teatro musical, donde al espectador se le ofrecen otras posibilidades y se le insinúan otros caminos y otros sacramentos y todos ellos dentro de un contexto discreto —en un contexto decorativo y como algo que

² J. DURON, *Marc-Antoine Charpentier: David et Jonathan* (texto incluido en la grabación discográfica de la obra; París 1982).

perteneció al pasado— pero que, no por ello, dejó de hacer y de inferir una profunda huella en aquellos que podían asistir a las representaciones.

Pero la repetición mímica, la ancestral necesidad que el hombre siempre sintió de repetir con gestos y dentro de un contexto particular y sagrado aquello que pretendía exorcisar o dominar —la caza, el sexo, la guerra—, en la escena y a través de la representación dramática y de unos textos cantados y recitados por los actores oficiantes, es, por aquella necesidad de *catarsis* que ya tan certeramente describió Aristóteles, un acto psico-analítico, un profundo e intenso deseo de la colectividad de «ver» aquello que teme y, por su representación en un espacio y un lugar sacralizado, un esfuerzo por intentar su control y con ello, la posibilidad de dominar y trascender la angustia que tan profundamente los dominaba.

De lo concreto hacer, crear, un símbolo abstracto: ésta es la función del arte y el criterio con que el artista selecciona —a su manera, y dentro de las posibilidades que le pueda dar el impulso creador— el trabajo que sale de sus manos y con el que cumple la función reservada al *poeta*, el que hace emerger el ser del no-ser según el significado primordial de esta palabra, de «dar un nombre a las cosas» y, con ello, abre paso a la última abstracción, final de una larga curva de trabajo y de recepción de signos, la inspiración, que vienen siendo recibidos desde que, en el alba del hombre, éste aprendió, o se le enseñó, a ser receptor de ellos y a describirlos como obra de arte; este *final* del arte, prefigurado parcialmente en la curva que siguen las obras de los más grandes artistas y que queda bien patente en ellas, es la «carencia del nombre», es la «reabsorción en la indistinción primordial»³ y con ella, la asunción de lo abstracto de manera absoluta y sin signo alguno: lo infinitamente complejo es infinitamente simple y el fin del arte es el silencio del vacío.

Pero este vacío, el artista tiene que irlo creando, vaciando su espacio interior para que en éste se pueda filtrar y derramar la fuerza creadora y, por su misma e íntima mecánica, pueda establecerse una oscilación de elementos internos: el espacio interior debe llenarse de sí mismo, de lo que él mismo está segregando y, al mismo tiempo, el artista debe intentar vaciarse y, en su largo y difícil camino a la máxima y última abstracción que es la meta final y definitiva, la justificación de todo su trabajo, intentar, en este incesante flujo y reflujo, llenarse de sí mismo y vaciarse de lo exterior, llenarse de las imágenes —que luego plasmará en símbolos— que fluyen a través de «la herida que le ha infligido Apolo» y que él, como artesano creador, depo-

³ Tchouang-tseu, *L'Oeuvre complète*, XI (en Bibliothèque de la Pléiade, *Philosophes taoïstes*, París 1980).

sita en su obra y, al mismo tiempo, vaciarse de cualquier influencia externa, de cualquier sollicitación que no proceda de su «necesidad interna»; este equilibrio es inestable y, con los años, la artesanía reduce cada vez más los símbolos y la expresión de éstos y cada vez más, asimismo, los expresa de manera más simple y lineal.

Pero este camino es al mismo tiempo equívoco, ya que la obra de arte, para existir como tal, no puede existir carente de forma con que podamos aprehenderla y situarla —contenida dentro del marco estructural que la define— y sólo el místico puede llegar a conseguir el ideal de un absoluto y total vacío.

Es por ello que la obra de arte conlleva una tensión que jamás puede resolverse: es la conciencia del esfuerzo inútil —pero que debe hacerse e intentarse hasta los límites de lo posible— para despojar a aquello que emerge de su interior y que sólo idealmente es posible de hacerlo en su totalidad; así, la obra de arte es siempre algo inacabado y siempre está en estado de búsqueda.

Esta búsqueda, si la observamos a través del objeto «ópera» o «drama musical» —tal como la designará Wagner— es una búsqueda, que se extiende a través de más de tres siglos, en la que el artista ha intentado, con notable persistencia, objetivar y hacer revivir en la escena los personajes y el tiempo perdido de las antiguas épocas en las que el cristianismo aún no había aparecido: la figura del cantor y músico Orfeo abre la larga lista de personajes que subirán a la escena del drama musical y que allí seguirán manteniendo unas situaciones y unos modos de ser y de actuar que parecían ya olvidados para siempre.

Ya en los comienzos del siglo XVIII, Le Cerf de la Viéville (en su *Comparaision de la musique italienne et de la musique française*, Bruselas 1704-1706) escribe: «le pregunté si no se asombraba de haber visto jamás una ópera cristiana. Al principio esto le hizo reír, de tan extraña que le pareció la unión de estas palabras. Pero, después de haber meditado un poco sobre ello, cayó en la cuenta y se asombró, como yo frecuentemente lo había hecho, de que a nadie se le hubiera ocurrido componer una ópera sobre algún argumento cristiano... ¿Cómo ha podido ser que nadie haya imaginado o haya osado probar fortuna con una ópera cristiana? No sé que haya aparecido ninguna en ninguna época, excepto el *David y Jonatás* de Charpentier»⁴.

Con todo, Le Cerf consideraba que, tanto la obra de Charpentier como otras que se interpretaron en el colegio de los jesuitas, no eran «vrais opéras», ya que en ellas se excluía, por razones obvias, a las actrices y, por otra parte, estas representaciones no eran públicas (Fue en 1732 que se ejecutó pública-

⁴ V. n.º 2

mente, en la Académie Royal de Musique, el *Jephté* de Montéclair y «l'abbé» Pellegrin, aunque con una circunstancia semejante a la que Debussy tendrá que sufrir años más tarde: el cardenal arzobispo de París prohibió las representaciones y consiguió que la obra fuese retirada de la escena; Rameau, en colaboración con Voltaire, trató de escribir una ópera sobre un tema bíblico, *Samson*; pero, asimismo, en 1736 la censura prohibió las representaciones. Decroix, en *L'Ami des Arts* [Amsterdam 1776], afirma que ambos fueron acusados de impiedad y de la nefasta intención «d'avilir l'histoire sainte en la prostituant sur un théâtre très profane qui ne retentissait que des amours des dieux du paganisme»⁵).

Son notables estas reacciones de la jerarquía eclesiástica frente a los intentos de iniciar un teatro musical cristiano, y más aún cuando se considera que las obras a las que hacemos referencia no eran propiamente «cristianas», sino que sus argumentos procedían de los mitos bíblicos y sin que en ellas apareciera ninguno de los personajes evangélicos. Pero el texto de Gabriele d'Annunzio para la obra de Debussy, con una óptica y una sensibilidad muy propias de su momento, sí que era —y es— profundamente «cristiano», es decir, sí que incide en el tema del amor, en todas sus dimensiones, como fundamento de la actuación de sus personajes. Y con todo, también fue fuertemente censurado y objeto de críticas muy duras por parte del arzobispo de París.

Para éste, con toda probabilidad, la obra, encargo de una bailarina judía que para el colmo de las desgracias interpretaba el papel de San Sebastián, descuidaba lo más importante del cristianismo oficial: la jerarquía y sólo hablaba de la *caritas*, del amor, y ésto no es suficiente, desde un punto de vista oficial para hacer «cristiana» una obra; el valor artístico y la calidad excepcional de la música de Debussy y del poema de d'Annunzio no contaron para nada como tampoco, en el siglo XVIII, contaron la calidad asimismo excepcional de Rameau que, en este caso, se había ligado al temible Voltaire.

Después de Charpetier, bien pocas obras han incidido en el tema «cristiano» o, en concreto, evangélico y una de ellas, *Suor Angelica* (Puccini y Forzano, estrenada en New York en 1918) es una crítica feroz del sistema jerárquico y de las estructuras sociales en las que se movían y aún se mueven los fieles cristianos pero sin que en aquel entonces, la Iglesia pareciera darse cuenta o diera importancia a lo que allí sucedía, así como tampoco dio importancia a otra ópera, *Wozzeck* (Berlín 1925) con la que Berg conseguía, a través del bellísimo texto de Büchner, la que es, quizá con mucha seguridad, la primera ópera auténticamente cristiana y precisamente por la aguda crítica social que el poema, magnificado por la música, comporta.

⁵ en C. Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau* (París, 1983) (pág. 23)

Posteriores a *Wozzeck* son *Lulú* (Berg y F. Wedekind, 1935) y *Moisés y Aarón* (Schönberg, 1932); ambas inciden de una manera más o menos directa en lo trascendente: una dialéctica de la tensión entre la política y el fenómeno religioso (que en el caso de Schönberg, autor del texto, resuelve en una aplastante superioridad de lo religioso sobre cualquier oportunismo de tipo social o político) y una oscura y soterrada presencia de lo divino en una sociedad totalmente ignorante y descuidada de ésta pero que, no por querer ignorarla, puede actuar totalmente liberada de los condicionantes que Ella, por su propia naturaleza, le impone. En la obra de Berg, el nombre de Dios, aunque sea de forma puramente circunstancial, aparece con gran frecuencia, casi siempre en boca de la protagonista, y su mortífera ansia posesiva y destructora a la vez posee todas las características del ansia trascendente, la de quererlo poseer todo y ser poseída por todo: musicalmente, tanto Schönberg como Berg, en estas óperas llevaban a sus últimas consecuencias el furor germánico del contrapunto; la teoría dodecafónica —aplicada más o menos rigurosamente en *Lulú* y *Moisés y Aarón*— o una muy amplia pantonalidad en *Wozzeck*, eran y hallaban sus raíces en el contrapunto heredado de Bach; cualquier concepto armónico de procedencia francesa —e incluso beethoveniana— les era extraña o, por lo menos, muy lejana.

Pero este contrapunto, llevado al paroxismo no ya de la marcha de las voces sino también, como ya había sido en el caso de Wagner, en la conducción y la organización del *color* sonoro, hallaba su fuente en la larga historia de las manipulaciones de un material litúrgico tal como lo hallamos en la Europa románica y, más tarde, en la Europa de las catedrales; los *organistas*, en el acto funcional de embellecer el *tenor* litúrgico, descubrían la magia estructural y fascinante de envolver las diversas voces con sus propios reflejos y con la invención —la organización— de nuevas y siempre cambiantes melodías: la liturgia, la necesidad de magnificar al máximo la gran «ópera» de los oficios divinos, lleva al compositor —a la música de Europa— a convertirse en una guirnalda de voces entrelazándose —como las serpientes en la cabeza de Medusa— en un maravilloso y, al mismo tiempo, peligroso ejercicio.

Pero, desde el punto de vista histórico, con la aparición de la ópera, el contrapunto parece hacerse a un lado y parece velarse —por simplificación o por un más profundo sentido— tras una escritura mucha más simple: el bajo —*lineal, no una mera sucesión de acordes acompañantes*— es el que rige y condiciona la escritura: el contrapunto, sacralizado por su esencia y por su nacimiento desaparece ante la nueva forma de escritura y ésta, curiosamente, vertebra la forma más antilitúrgica que pueda darse: la ópera.

La ópera será —y ahora lo es más que nunca— el magnífico sustituto que aparece para derrocar el arcaico espectáculo del oficio divino; ciertamente,

para las grandes masas, el cine, los grandes «conciertos» de rock, las discotecas, etc. cumplen, mejor que la ópera, esta misma función; pero, para una amplia minoría, —que no por ello tiene que olvidar el fascinante espectáculo del cine, que muy probablemente, en un momento u otro sabrá aliarse al fenómeno ópera— ésta, como riquísimo espectáculo visual y auditivo (y, cada vez con más frecuencia, poético) es irremplazable y puede llegar a ser, en determinados momentos (salvados por el cine, el disco, o el vídeo) algo único y de un nivel supremo.

El *bajo continuo* con su equívoca presencia armónica⁶ se halla omnipresente en la gran ópera italiana y francesa: el milagro de Monteverdi, Lully y Rameau está basado en una especie de freudiano olvido del contrapunto y en una afirmación, vertical e incisiva, de la escritura sonora; más, paralelo a Rameau, Bach —que nunca escribirá una ópera y sólo en alguna escasa cantata profana rozará el mundo no cristiano de ésta— estructura toda su música en el desarrollo y la ampliación de las escrituras contrapuntistas de los compositores góticos y renacentistas: el músico por excelencia de la Reforma huye de la verticalidad operística y, aunque el *bajo cifrado* no le es ajeno, sabe manejarlo de manera totalmente horizontal (y no por ello, sin embargo, deja de ser, por admirable paradoja, un compositor *armónico* de un raro y siempre vigente interés) y sabe abstraerlo de su peligrosa función de ser sólo una máquina de encadenar acordes según reglas preestablecidas: el choque de las voces engendra, en múltiples momentos, acordes de una violenta apariencia y totalmente heterodoxos⁷.

No es extraño, por otra parte, que un compositor y un teórico, tan excepcional como Rameau —músico de escena, operista por excelencia— sea casi incapaz de escribir los «contrapuntos sagrados» que parece exigir la liturgia: sus motetes no son, precisamente, lo más importante de su producción.

Ahora, con la perspectiva histórica y con la posibilidad de acceder a la mayor parte de las óperas de Rameau —a través del disco— (óigase la que quizá es su obra maestra *Zoroastre*; primera versión, 1749; segunda, 1756) podemos ver claramente la importancia excepcional de Rameau en la historia de la ópera —dejando aparte su intrínseco valor musical—: la reforma de Gluck ya no se nos aparece tan determinante ni tan innovadora. En todo caso, la idea de una obra dramática, considerada como una unidad sin que las diferentes arias, duos, etc. corten el transcurso de la obra ya se encuentra en

⁶ V. H. SCHENKER, *Harmony*, (MIT Press, Cambridge Massachusetts 1973), pp. X ss. de la *Introduction* escrita por Oswald Jonas.

⁷ V. algunos de estos acordes en A. SCHÖNBERG, *Tratado de Armonía* (Madrid 1974) en pp. 388 ss.

las óperas de Rameau, aunque sólo será Wagner quien consiga esta unidad por medios estrictamente musicales variando y manipulando un único —y frecuentemente mínimo— material musical para cada una de sus obras; con todo, Rameau, un siglo antes que él, ya consigue unificar la obra sin que se establezcan cortes en la acción y, asimismo, tiende a hacer desaparecer en las segundas versiones que realiza de casi todas sus óperas, los prólogos que introducían la acción en sí y con la que, prácticamente, no tenían relación alguna. En su última ópera —de la que sólo escribió una versión y que no se representó en vida de su autor—, *Abaris ou les Boréades* (1764), Rameau inicia la acción dramática sin prólogo y ligando la obertura con la primera escena; es la primera vez que esto sucede, que sepamos, en la historia de la ópera, y aun el mismo Wagner en ciertas obras —*Tristán y Parsifal*— marcará una cesura fácilmente perceptible entre el preludeo y la acción subsiguiente. La idea de integrar la obertura con el drama haciendo una unidad de toda la obra —como todas las ideas unificadoras—, patentiza un elevado grado de conciencia de qué cosa es el drama musical y qué leyes deben regirlo: ciertamente lo contrario puede ser admisible, y todo el teatro musical de Mozart bastaría para demostrarlo, pero sin duda el nivel de tensión conseguido mediante la unificación de las distintas escenas es mucho más alto e indica un paso adelante; una mayor tensión se conseguiría con la interpretación de toda la obra sin paradas de ninguna clase, tal como lo exige Strauss en *Salomé* y *Elektra*, aunque pensamos que las dificultades técnicas para interpretar una obra de la longitud del *Ocaso* —y para asimilarla el espectador— serían casi insuperables.

Esta unidad, en el caso de la obra de Wagner viene afectada no sólo por el uso de un solo *material* musical, sino también —y ésta es una de sus mayores aportaciones—, por la introducción en el campo de la música dramática de estructuras contrapuntistas que, antes que él y salvo raras excepciones (Mozart, en *La flauta mágica*), parecían reservadas únicamente para la música litúrgica o instrumental: el equívoco bajo continuo con su ambigüedad intrínseca ha desaparecido, y voces y orquesta se funden en un total orden único en el que nada prima sobre nada; el contrapunto se traspasa del ámbito litúrgico a otro ámbito —asimismo «litúrgico»: el del drama musical.

Era la segunda vez que en Europa se intentaba el renacimiento, el retorno, a las fuentes originales del drama —y del drama con música—, que nació, en sus más importantes manifestaciones y documentos que hayan llegado hasta nosotros, en Grecia⁸; Monteverdi y sus menos importantes compañeros en

⁸ V., sin embargo, los pocos ejemplos que nos restan del teatro litúrgico en Egipto, en E. BRESCIANI, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Torino 1969, pp. 53 ss., 461 ss. y 519 ss.

la aventura de hacer renacer aquella *Gesamtkunstwerk* maravillosa de los griegos la habían iniciado con admirables resultado en el primer renacimiento, en el siglo XVII; ahora, Wagner, con una notable intuición del legado musical dramático de los italianos y los franceses, y muy probablemente sin conocer las obras de Monteverdi e incluso de Rameau (las *Boréades* de éste último permanecieron manuscritas hasta 1982) inicia, asimismo, y bajo la influencia de la obra de Beethoven, Mozart, Gluck y Weber, el segundo renacimiento del drama musical y, con él, la gigantesca epopeya de dotar a occidente de un conjunto de obras en las que subían a la escena las neurosis colectivas de una sociedad con deseos e impulsos compartidos: Europa se industrializaba, se organizaba a través de unos valores económicos fundamentales en una sociedad burguesa en la que el trunfo personal, la situación en la escala social, era lo más importante; pero el camino para llegar a esto era y estaba harto lejos del *ideal* cristiano y la misma Iglesia, a pesar de sus aparentes esfuerzos para dictar unas «leyes sociales justas» cada día estaba más lejos de poder garantizar la paz social y de ponerse a la par del espíritu de la época y de los avances científicos y técnicos que, muy poco a poco, se iniciaban en occidente. Todo ello comportaba —entonces y ahora— una tensión y, a veces, para el científico o el técnico honesto, un deber duramente compartido: el teatro musical de Wagner magnificaba una ideología y unas circunstancias arquetípicas —personales y sociales— muy claras y muy concretas. Con ello cumplía su función de provocar el choque emocional y artístico, el sagrado interrogarse que los individuos de un grupo social, a título individual o colectivamente, deben hacerse frente al poder constituido e instalado en su inercia, codificada por la inmutabilidad de un dogma que no quiere ni puede evolucionar, sea éste un dogma político —Dios, Patria y Familia— o un dogma religioso que renuncia, por la misma naturaleza de su esencia, a cualquier posibilidad de alteración en sus enunciados: la misma fijación de su ser ya lleva ínsita la corrosión que lo destruirá: nada vivo es inmutable y las ideas también son vivientes.

El interrogarse es y presupone tener conciencia del espacio físico o conceptual que rodea al que siente la necesidad de preguntarse sobre su ser y su circunstancia: la obra de arte es el excitante, el impulso que obliga a la interrogación y, al mismo tiempo, la creadora de un espacio ideal en el que —campo de tensiones personales o colectivas— se desarrolla la lucha por el conocer y por el anhelo de ascender en la larga y quizá inacabable escala que la humanidad, cual nuevo Jacob, sueña e intuye, más o menos oscuramente, significa la posibilidad de conseguir un más elevado nivel de conocimiento sobre su propio destino o sobre la suerte que cabe esperar para la colectividad.

Los arquetipos básicos de la pulsión de muerte, agresión, el deseo de «devorar»: el amor, y la desconfianza, la inseguridad esencial del hombre y su horror de ser como tal —consciente o inconscientemente— una «pasión inútil», se hallan expresados admirablemente en el teatro musical de Wagner como, más tarde, lo estarán en las obras de Richard Strauss —sin su explícita carga ideológica— o en las de Schönberg y, muy en especial, Berg.

Ahora, cien años más tarde, cuando la obra wagneriana es bien conocida —en su doble vertiente literaria y musical⁹, podemos comenzar a calibrar la extraordinaria importancia que ésta ha tenido sobre el manto cultural de occidente: tanto para la historia y la evolución de los mitos occidentales y su repercusión en la neurosis siempre creciente (ya que éstos nunca son asumidos puesto que nunca son olvidados completamente, por lo que la intensidad emocional del hombre siempre irá aumentando al no poder resolver, colectivamente, sus conflictos acumulados y necesitará *siempre* de los estallidos de escape con los que —siempre inútilmente— intentará resolver sus crecientes tensiones), con las que el hombre occidental en particular (y dadas las circunstancias de comunicación, todos los hombres en general) se ve particularmente afectado, como para la estructuración de éstos en la conciencia colectiva y en el análisis del historiador que los define, ordena y sistematiza, la obra de Wagner, paralela a la revolución einsteiniana y a la crítica freudiana en las que todos los conceptos de tiempo, ser y espacio venían a ser totalmente cambiados, y paralela asimismo al análisis crítico del tiempo y el ser que Heidegger y Sartre establecerán como retorno a los principios, y paralela también a la destrucción, lenta pero ya irreversible, de los mitos básicos de la civilización cristiana de occidente mediante el análisis científico de las fuentes de información que poseemos sobre el nacimiento y la creación del cristianismo con lo que se corroía y se atacaba en su base —por obra de aquellos que, sin prejuicio y desligados de cualquier atadura dogmática atacaban firme y serenamente el estudio de los inicios del cristianismo —el fundamento de toda nuestra «civilización»— y con lo que se dejaba al hombre, sacudido en sus más íntimos y tranquilizantes fundamentos, inerme y, como en sus comienzos sociales, frente a la necesidad de organizar de nuevo una manera de ser y concebir el ser en el mundo con conciencia de su ser inerme y abocado al desamparo y a la inevitable y periódica destrucción —y quizá destrucción total e irreversible—, la obra de Wagner, decimos, es una poderosa y admirablemente estructurada síntesis visual, sonora e ideológica —es decir, con gran capacidad de conmover y de alertar— que incide y se cataloga entre

⁹ Y a un nivel bien diferente al de R. Strauss o Schönberg y Berg.

los avisos y los «resúmenes finales» con que el artista o los pensadores alertan y conjuran periódicamente a los hombres; su dialéctica del poder, tan evidente en estos momentos en que el poder es la fuerza y ésta necesita más que nunca la absoluta capacidad de destrucción —de autodestrucción— para existir y para ejercitarse sobre los que «no tienen poder», el retrato que Wagner hace del poder, corroído en su más íntima esencia por la inseguridad glacial que todo poderoso tiene y que siempre combate con mayor alarde e incremento de este mismo poder que lo va destruyendo, en la figura del ambiguo dios Wotan, es un retrato típico y que —sin su grandeza de dios griego, limitándonos a sus actos— podría aplicarse a cualquier estadista o presidente de cualquier gran nación de la actualidad; como él, en su afán de ahogar la inseguridad del poder con más poder, el estadista intenta arrastrar —y es, asimismo, arrastrado por la neurosis de pulsación mortal que gravita inexorable sobre nuestra civilización— a sus súbditos y a sus enemigos a una destrucción irreversible y que, en la obra wagneriana, y por lo menos en ella, se halla justificada por la «depuración» y la purificación que conlleva la hoguera cósmica de Walhalla, destruido pero expectante; el símbolo wagneriano es un aviso y un espejo y su afán y necesidad de presentarnos *redentores* y posibilidades de redención —aunque sea en casos particulares— es, asimismo, un hecho artístico que él nos entrega con una nitidez y una claridad de expresión únicas en el arte de occidente. Quizá sólo Esquilo, en la Atenas estelar de su momento, supo intuir la grandeza de su siglo y la amenaza ligada a ella y que no dejaría de actuar en su debido tiempo.

Esta intuición es propia sólo del genio y esto lo fue en grado absoluto Richard Wagner; el análisis que ensayamos es un intento de aportar determinados conceptos al estudio de su obra y, asimismo, en ocasión del centenario de su muerte, un homenaje en su doble vertiente de músico y escritor: Monteverdi, Rameau, Mozart, Strauss, Berg y Schönberg, así como determinadas obras de Moussorgski, Debussy y Strawinski¹⁰ son los puntales básicos —con el complemento de Verdi y Puccini— de la historia del drama musical de occidente, pero la aportación de Wagner es totalmente diferente a la de todos ellos: una ideología y una estructura de salvación, un esfuerzo mesiánico, religa todas sus obras y hace de ellas una sola unidad englobándolas todas ellas en un solo bloque y un solo y unitario concepto.

Esto únicamente lo hallamos en el conjunto de sus obras —de *Rienzi* a *Parsifal*— y, después de él, nadie ha sabido o podido emprender esfuerzo semejante; Wagner no es el comienzo de una nueva era, él no escribe la mú-

¹⁰ *Boris Godunov, Pélleas et Mélisande, The Rake's Progress*

sica del futuro (en un deseo de eternizarse que parece típico del espíritu alemán; asimismo, Schönberg dirá que ha descubierto un sistema capaz de asegurar la supremacía de la música alemana en los próximos y largos años), él no escribe la música del futuro —aunque toda la música que se ha escrito después de su muerte está, de una forma o de otra, directa o indirectamente, marcada por su genio musical o ideológico. Wagner es el final de una larga era y de una larga civilización que, desde el punto de vista musical, alcanza su zenit en su obra y su coronación final en Mahler, Strauss y la Escuela de Viena. Con él se cierra un ciclo irrepetible y que, para conseguir la eclosión de otras grandes figuras y otras grandes aportaciones —nuevas de verdad— tiene que iniciarse de nuevo en todas sus vertientes, físicas y espirituales, económicas, políticas y humanas. Este ciclo podrá iniciarse o no, dadas las circunstancias, pero en la actualidad no parece posible aspirar más que a contemplar el pasado, extraer de él sus últimas posibilidades, aun muy ricas y fértiles, y esperar con la humildad del artesano consciente de su momento y de las posibilidades de su circunstancia.

Por ello, una revisión de este largo final, con la perspectiva del siglo que ha transcurrido desde la muerte de Wagner (y sólo a unos treinta años de la desaparición de Schönberg y ¡catorce! de Strawinski), nos parece muy positiva y con capacidad de dar aún resultados artísticos considerables. Sirva nuestro esfuerzo —añadido en su breve dimensión al de tantos que en profundidad se han realizado últimamente— para, quizá, aclarar algún concepto o insinuar algún nuevo punto de vista; con ello intentamos contribuir al general homenaje que el mundo artístico siempre ha rendido —y en este año muy en especial— al genio musical y poético de Richard Wagner.

III

«Cuando la religión ha perdido sus cualidades intrínsecas —convirtiéndose en algo artificial—, al arte le está reservado salvar la esencia de ésta apoderándose de los símbolos míticos que la religión no ha sabido conservar en su recto sentido olvidando que, mediante su representación ideal, puede hacerse patente la profunda verdad escondida en ellos. Mientras el sacerdote se obstina en que las alegorías religiosas se consideren como verdades reales y objetivas, el artista se siente por completo indiferente, ya que entrega y nos transmite su obra —franca y libremente— como algo que es sólo de su propia invención. Pero la religión únicamente tiene vida artificial cuando se ve forzada a seguir, sin cesar, elaborando sus dogmas simbólicos y a recubrir al Único, a la Verdad y a lo Divino que en ella residen, con una masa

—cada vez más creciente— de cosas increíbles exigidas a la credulidad de los hombres. Así, dentro de esta intención, la Iglesia siempre ha buscado la ayuda del arte, que, por otra parte, resta incapaz de cualquier desarrollo de tipo superior en tanto ha sido forzado en hacer aparecer esta verdad pretendidamente real del símbolo produciendo ídolos y fetiches propuestos al fiel para su adoración material; al contrario, el arte sólo cumple su verdadera función cuando consigue, mediante una representación ideal de la imagen alegórica, abrazar, patentizar, la substancia interna de la indecible verdad divina¹¹.

El arte, pues, como enunciante de la poesía escondida y que debe ser revelada, no sólo cumple su propia función sino que, por la previsión de su propia naturaleza que es la de patentizar, hacer emerger del no-ser el ser de la poesía y darle forma a través de la objetivación que sabe darle el artista, también debe estar alerta ante los signos de agotamiento y de multiplicidad de símbolos que se detectan en las religiones para, así, poder cumplir su función sustitutoria, dadora de signos vivos y reales que ya no pueden ser dados por las exhaustas religiones, institucionalizadas como pura ordenación jerárquica o grupo de presión política pero sin ninguno de los signos vivientes que, en su momento, fueron la razón de su ser y justificaron su aparición y su estructura interna: sólo el arte es incapaz de agotamiento —en tanto duren las circunstancias neuróticas que, en cierta manera lo justifican y la dan vida—, pero las religiones están sujetas a las inevitables curvas vitales siempre conducentes a su olvido final. Estas curvas, no siempre rectilíneas y muy frecuentemente detenidas en un orden puramente social y oficial pero sin ningún sentido espiritual y real, vienen siendo determinantes para la aparición de grandes momentos en la historia del arte, ya que éste, de forma consciente o no, sabe interpretar e intuir el momento de repliegue y agotamiento para emerger en el torrente sanguíneo y vital que es la necesidad humana de poesía y verdad y llevarle la carga de ayuda necesaria, sin la cual no podría existir.

El hombre necesita del arte tanto como necesita de aire para respirar o de alimentos para subsistir, y la tensión religiosa, caso de ser auténtica y viviente, es un oxígeno y un alimento que le es vital; pero el aporte religioso, siempre lastrado por la jerarquía y la institucionalización de los ritos y sacramentos, coaccionador de la íntima libertad y de la propia responsabilidad, única e intransferible, ante lo Transcendente, siempre acaba colapsándose por su misma estructura en una larga, penosa y estéril agonía. Es entonces cuando se detectan los comienzos del inevitable cáncer, cuando interviene

¹¹ R. WAGNER, *Religión y Arte* (1880) (de la versión francesa de J.G. Prod'homme, *Oeuvres en Prose*, vol. XIII, pp. 28 ss. París 1925).

el artista y cuando éste aporta aquella capacidad y posibilidad de relación que únicamente el artista, sin intereses de dominio ni pretensiones de obligar a una salvación de la que sólo él pudiera tener la exclusiva, es capaz de ofrecer: el arte es desinteresado y no pretende, con la obra ofrecida, ejercer ningún dominio; es una acción recíproca que establece una dialéctica de la que están alejados cualquier tipo de jerarquía o de condicionante. Su diálogo —o su doble monólogo— le abre las puertas a un espacio, indefinido pero real, particular y propio pero universal. E.T.A. Hoffmann¹² lo describió admirablemente en *Kreisleriana* (1814-1815): «(La música) es la más romántica de todas las artes, y se podría decir que es el único arte realmente romántico pues sólo el infinito es su objeto propio [...] la música abre al hombre un reino desconocido, absolutamente diferente al mundo sensible que le rodea; abandonándose, se despoja de todo sentimiento *definido* para sumergirse en una aspiración inefable».

Pero este sentimiento indefinido, impulso irracional, hecho de temor y temblor es, precisamente, la angustia sagrada y reverente ante lo numinoso y *lo otro* y la expresión de ésta, para un determinado nivel de conciencia y de conocimiento, no puede dejarse en manos de las instituciones oficiales y sus ceremonias, sino que tiene que hallar su cauce *dentro* del individuo y su propia personalidad y organización. Esta estructura causal y que, al mismo tiempo, permite consumir en su interior el diálogo —quizá el único diálogo posible para el ser humano, incapaz por esencia de cualquier comunicación «humana»— entre el yo (punto focal y único, ya que para delimitar esta relación sólo existe el yo que garantiza y sustenta y tiene conciencia de *lo otro*) y la intuición de lo trascendente, esta estructura, sólo podemos hallarla, en su estado más puro, en el arte y la única función del artista-sacerdote es entregarnos el objeto artístico (sobre el que el artista ya no tiene derecho alguno una vez lo ha organizado y una vez ha hecho el don de él) y sin que ésto presuponga ninguna dependencia jerárquica o legal; recibido el objeto éste nos penetra y nos inunda con la fecundación de su abrazo, tal como, análogamente, el místico —que transfiere al impulso trascendente esta función o bien intuye que puede venir directamente de éste— le atribuye una relación que, cuando intenta describírnosla, sólo puede hacerlo con un vocabulario muy preciso y muy concreto; así, Thérèse Martin escribe: «¿qué significa el ser llamado (por Jesús) sino unirse de una manera íntima a Aquél que cautiva el corazón? Si el fuego y el hierro pudiesen hablar y este último dijera al otro: *Atráeme*,

¹² E.T.A. HOFFMANN, *Kreisleriana Première Série*, IV, p. 899, en *Romantiques Allemands*, vol. 1, París 1963.

¿no significaría esto que él *desea* identificarse al fuego de tal manera que lo *penetra* y lo *embebe* con su ardiente substancia y parece que se hace uno con él?¹³».

Este vocabulario, tal como señalamos en determinadas palabras que escribimos en cursiva —atraer, desear, penetrar, embeber—¹⁴, establece una inequívoca dialéctica erótica entre el místico —o el receptor— y lo trascendente —o la obra de arte; y la descripción minuciosa y precisa del deseo, la estructura de la escala que conduce a la consumación de éste, ha llevado a establecer una clara jerarquización y a un exacto catálogo de lo erótico. Quizá faltaría ahora definir y catalogar el *grado* de violencia que nos hace la obra de arte y cómo así se podría establecer un paralelismo entre arte y objeto erótico.

Quizá la violencia engendra el sentimiento religioso y la pulsión erótica resultado de éste; pero también podría ser el difuso sentimiento religioso (el temor que crea a los dioses y los antropomorfa) el que engendrara en el hombre, como cauce por donde se derrama y se deriva este sentimiento, un agudo impulso de agresividad y que, en uno de sus caminos por donde ésta se expande, halláramos, como manera y modo de expresión, la obra de arte.

El arte sería, entonces y ahora —en los albores de la humanidad y en la sofisticada sociedad actual— una canalización de la violencia y uno de los tantos caminos que derivan de lo sagrado y sus organizadas liturgias; arte y liturgia serían hermanos.

Los dioses necesitan sangre y la humanidad no ha ahorrado esfuerzo ni ha dudado, de la forma que sea, en proporcionársela; pero esta sangre que es una relación inequívoca entre víctima y sacerdote, en el caso del cristianismo revierte de manera esencial sobre la sociedad, que la ofrece tal como en su momento estructuraba un conjunto de emociones y de modos de ser en la desaparecida civilización azteca: la sangre y el sacrificio eran allí primordiales pero no era el mismo dios quien se convertía y era foco y fundamento de la pasión sangrienta; Nuestro Señor el Desollado se hacía activo por la piel arrancada en el sacrificio, mas en el cristianismo lo primordial es la adoración del dios, crucificado y muerto él mismo en una muerte y una agonía intransferibles, posibles, para el fiel, de ser revividas en alguna manera, pero absolutamente únicas en cuanto a acción salvadora. Sólo el cristianismo lleva sobre su conciencia la «feliz culpa» que necesitó, para conseguir la *redención*, la muerte del mismo dios y su constante presencia, no sólo

¹³ Thérèse de l'Enfant Jésus, *Manuscrits Autobiographiques*, Ms. C 36, A Mère Marie de Gonzague, p. 300, París 1957.

¹⁴ J.F. SIX. *Thérèse de Lisieux au Carmel*, París 1973, p. 366 ss.

a través de las imágenes sino a través de una auténtica, esencial y constante repetición y renovación mediante el sacrificio de la misa.

La omnipresente muerte del dios, a pesar de cierta insistencia en recalcar el hecho indescriptible de la «resurrección», llena el espacio religioso y emocional del cristiano e informa, asimismo, el talante del artista europeo —u occidental— a partir del siglo primero; así, nuestra historia del arte es la historia de una neurosis colectiva sobre la que gravita con enorme peso la estructura de muerte y de extremo tormento que es la descripción de la muerte del dios; pero este dios, tan humano por otra parte, muere en forma humana, en un contexto supuestamente histórico y dentro de un marco histórico en el que intervienen personajes relativamente fáciles de situar en el tiempo y en la geografía: hay una neta distinción entre el dios que muere, elevado a la categoría de Dios por los seguidores o, mejor dicho, los creadores de su religión, y la sombra de Lo Trascendente, de Lo Otro, lejano, absolutamente lejano, heterogéneo y difícilmente asimilable a la figura que sufre pasión y agonía en el Gólgota. Así, la religión cristiana es una religión de muerte y muerte de un dios pero sin Dios.

Éste, al que posteriormente se le asignará la figura del padre y al que no se dudará en señalar su total y absoluto abandono del hijo en el momento supremo de su agonía, significando quizá de esta manera su carácter de *padre*, celoso de la mayor e inequívoca afinidad del hijo con su madre que no sabe abandonarlo y del que se hará una figura ansiosa y exigente del sacrificio filial para así ser vengado de los *pecados* de los hombres, queda en extremo desdibujado y, en realidad, poco atractivo para el hombre occidental. Poco a poco, desde San Agustín hasta el Maestro Eckhart irá tomando forma su absoluta trascendencia y su total lejanía. Pero de él no emana violencia ni, casi, obras de arte; sólo el crucificado fascina el cristianismo desde sus principios y si en el siglo XIV —incluso en Ribera o El Greco— representan al Padre con el cadáver del hijo en sus brazos la imagen de la piedad maternal y femenina llenará la iconografía de occidente con innumerables —y, a menudo bellísimas— imágenes.

Esta voluntad, quizá inevitable, de humanizar a los dioses y hacerlos humanos (ya Jenófanes observaba que los mortales creen que los dioses nacen a su semejanza, usan de sus mismos vestidos y tienen su cuerpo y su voz, y que si los animales pudiesen producir obras de arte reproducirían la forma de sus dioses como su propia figura y cada uno haría los cuerpos de acuerdo con su especie...) hace de éstos el punto focal del que emerge la violencia y su doble estructura sustancial que la organiza y la mantiene: el eros y el arte con el que éste se expresa.

Pero el eros y la violencia cristiana son de un nivel extremo: no sólo es

el dios el que sufre o el fiel el que trata de asumir y revivir su pasión, sino que, por un mecanismo arcaico pero superviviente hasta hoy día, es el mismo cuerpo del dios y su mismo sangre el que es devorado y bebido por el fiel —en teoría, por todos los hombres de occidente— que así consuman un sagrado banquete antropófago: místicamente, el dios se ve obligado a morir y a renacer constantemente —y esto, desde los últimos dos mil años— aparte su muerte y resurrección celebrada simbólicamente dentro del gran ciclo anual litúrgico; casi exclusivamente, la función del dios es la de ser comido y bebido, hipostasiándose en sus fieles a través del «banquete eucarístico».

Esta estructura de relaciones, de carácter tribal, que patentiza con harta claridad la supervivencia del actual —que no el pensar— arcaico y en extremo primitivo, ha producido en occidente una intensa neurosis de violencia y muerte; cierto que el hombre consciente de su ser es aquel que vive para morir y hacia la muerte va con un innato impulso y fascinación de muerte, pero la exaltación personal, racial, económica —el extremo complejo de superioridad— de occidente están impulsados en grado insuperable por el saber, conscientemente o no, que se pertenece a un grupo que devora al dios y lo posee a través de la magia de sus sacerdotes que le obligan a personarse y transubstanciarse en la eucaristía y del que, por la bebida de su sangre, eufemismo de la esperma divina, se posee asimismo su más íntima fuerza, la esencia del poder que la hace actuar.

El arte es, asimismo, el eufemismo con que se enmascara esta feroz alegría con la que florece la violencia que sustenta lo sagrado; en el sacrificio ritual al Moloch devorador era éste el que devoraba al hombre y el que lo asumía sacralizándolo. Por ello, los sacrificios de Cartago o Tenochtitlan eran sagrados para el hombre y, en esta medida y desde este punto de vista, aceptables y numinosos: lo sagrado inundaba al hombre y lo hacía partícipe del temor y del temblor cósmicos ante los que se anonadaba. Pero ahora, con el nuevo dios y su nueva liturgia, es el mismo dios el que es devorado y el que se entrega, personalmente, al furor del Padre que exige su sacrificio y, asimismo, de manera personal, física, se entrega a todos los hombres de todas las épocas que deseen participar del divino manjar.

El crujir del pan eucarístico y la caliente suavidad del vino poseen un elevado índice de tensión erótica pero la violencia está subyacente, inmanente a esta estructura de posesión: las bacantes se desgarraban en honor del dios que se derramaba en ellas en el éxtasis del vino, pero ahora es el mismo dios quien se desgarran y diluye en el interior del cuerpo del fiel, en su boca, y en él se consuma la posesión, no del fiel por el dios, sino del dios por el fiel. Esta orgullosa seguridad, el convencimiento de que así se realiza y de que esto es la realidad que se consuma lleva al fiel —a los millones de fieles

que de tal forma lo han creído y experimentado— a crear un mecanismo de violencia y de secreto temor: la posible pérdida de la fuerza y el inconfesado deseo de experimentarla y hacerla patente; la guerra como función —no de evoluciones o tensiones económicas— de esta agresividad creada sacramentalmente; la guerra como expresión de lo sagrado y del horror numinoso que así trata de hallar alivio a la horrorizada alegría del fiel que ha podido poseer al dios.

El sacrificio al Moloch o el de los aztecas era tranquilizante porque así era la voluntad divina (y el cristianismo ha tratado con suma insistencia en incidir en el «hágase tu voluntad»), pero lo cierto es que al devorar al dios el hombre sabe que, en cierto aspecto y a pesar de los tranquilizadores avisos de sus sacerdotes, está realizando algo enorme e infinitamente desproporcionado con sus fuerzas naturales y que, por esto mismo, puede serle mortalmente peligroso: la función del arte es exorcisar —al mismo tiempo que patentizar su irrefrenable alegría— estos poderes y mantenerlos en su justo lugar.

Pero el diálogo entre el dios y el fiel que lo posee a través del banquete de la transubstanciación es un diálogo mudo, unilateral, monólogo del que se espera y se supone una respuesta que ya se sabe de antemano será asimismo muda o de la que sólo se podrá recibir, en el mejor de los casos, un signo, una indicación simbólica, y ésta tendrá siempre que ser traducida y asumida en su intención benévola por el fiel que es quien debe arriesgarse, por la misma mecánica de la situación, a tal dialéctica. Por ello mismo, este doble diálogo en el que se espera una respuesta muda o simbólica y en el que se inicia la relación con temor y súplica, es una estructura de dominio y, por ende, de temor y odio ante el dominante; no es de extrañar que determinados místicos —en el Islam, en especial— transfirieran a un ser humano en el que veían una hipóstasis divina, un espejo vivo y real de la divinidad trascendente y silenciosa el diálogo «humano», verbal, lógico y conceptual.

En occidente raras veces se ha realizado esta transferencia, a no ser que se considere como tal el diálogo *imaginalis* que, entre el amigo y el amado, saben organizar algunos místicos; sólo el arte, en su nivel inhumano, abstracto pero «real», puede llegar a establecer una relación viviente y comprensible para muchos. De todas las artes, la música llega a ser, tal como ha ido transcurriendo su curva en la historia de occidente, el arte con más posibilidades de actuar de mediador y de interlocutor: arte abstracto por excelencia, por su misma carencia de toda expresión semántica, parece el más adecuado para esta función y, por ello mismo, no pareció demasiado peligroso —a pesar de los iniciales temores de San Agustín— a los poderes establecidos, que, por otra parte, no dieron señales de intuir el peligro latente en ella y las posibilidades subversivas ínsitas en su interior. De todas las formas musicales,

ya dijimos cómo la ópera nos parecía el género más adecuado para expresar cualquier tipo de agresión a la religión oficial y, al mismo tiempo, el más conveniente para desarrollar en su seno aquellas tensiones que el hombre ansiaba aliviar y aquellos diálogos de los que pretendía hallar respuesta.

Este arte se inicia, como es sabido, en la Florencia de los Médicis, en un contexto de *retorno* y de re-nacimiento; pero si el teatro griego parece que halla sus raíces en la liturgia para, después, emanciparse y venir a ser «teatro», en occidente el proceso se invierte y el teatro se emancipa de los misterios y dramas litúrgicos medievales para hallar su plena y completa autonomía en el género *ópera*, que formalmente deriva, en su aspecto práctico y escénico, del drama eclesial; en él, en su forma más aguda y casi de modo absoluto, el espíritu cristiano está ausente y sólo muy recientemente incorporará algunos de los temas o del modo de pensar de éste.

La música que sabe crear occidente, aparte del mundo de la ópera, nace, como asimismo sabemos, en el seno de la liturgia cristiana y sus necesidades. Con notable acierto, Wagner señala la posición privilegiada de la música en relación con las otras artes, para establecerse como un vehículo especialmente apropiado y quizá único para expresar, excitar y mantener la emoción del fiel cristiano: «si la pintura pudo llegar a ilustrar la sustancia ideal del dogma —expresado en conceptos alegóricos—, empleando la alegoría en sí misma, sin dudar de su autenticidad, como objeto esencial de su representación idealizante, la poesía, aunque dotada de un mismo poder creador, no pudo hacerlo, basándose en los dogmas de la religión cristiana, ya que, expresándose por medio de conceptos, estaba obligada a mantener intacta la forma del dogma, considerado como inalterable. La poesía no podía, pues, permitirse más que la expresión lírica de una adoración extasiada que —dado que ninguna definición podía ser expresada sino en el texto inalterable del dogma— tuvo que fundirse necesariamente en la expresión musical que, por su misma esencia, carece de la necesidad de conceptos. Es gracias únicamente a la música, que el lirismo cristiano vino a ser un arte verdadero: la música religiosa empleaba como texto las palabras del concepto dogmático; pero en su acaecer disolvía estas palabras, incommovibles por definición, de tal forma que dejaban de ser inteligibles y casi exclusivamente sólo comunicaban al sentimiento entusiasmado del fiel un contenido emotivo puro. En sentido estricto, la música es el único arte absolutamente adecuado para la fe cristiana de la misma forma que la sola música que conocemos, por lo menos hasta ahora, con igualdad de valores a todas las otras artes, es puro producto del cristianismo. El renacimiento del arte antiguo —el cual, actualmente nos es casi imposible imaginar en lo que se refiere a la música— no ha contribuido en nada a su perfeccionamiento como arte: es por ello que la consideramos

como el arte más joven y el más capaz de ulteriores desarrollos y de efectos de carácter y posibilidades indefinidas¹⁵.

Debemos situar estas palabras en su especial contexto y en la fecha en la que fueron escritas aunque, pese a ello, son bien discutibles; con todo, la observación de Wagner es exacta y precisa en líneas generales. Acertadamente, el compositor prosigue con un texto que creemos es justo repetir por lo notable de su análisis y las deducciones que de él sabe extraer: «mi intención no es, sin embargo, seguir la evolución de la música desde el pasado o prejuzgar su futuro; por el momento me limito a hacer observar su afinidad con la religión. Bajo esta relación, hay que reconocer —según lo que hemos dicho sobre la íntima fusión del concepto verbal de la poesía con la música sagrada— que la música revela la sustancia esencial de la religión cristiana con una precisión incomparable, y así podríamos atribuirle simbólicamente la misma relación con la religión que la que anteriormente atribuíamos a una pintura de Rafael de la Virgen Madre con el Niño y de la que ya hemos hablado: en efecto, como forma pura de una sustancia divina emanada enteramente de una definición abstracta, para nosotros puede tener el valor de una expresión redentora del dogma divino procedente de la vanidad del mundo de la realidad. Incluso la figura más idealizada pintada por el pintor tiene que ser conforme al dogma y, cuando contemplamos esta noble imagen de la Madre de Dios, nos sentimos elevados por encima o más allá de la definición de milagro, contrario a toda razón y, por ello, acabamos por creer. La pintura dice: «Esto significa...». Pero la música nos dice: «Esto es...» —ya que ella puede suprimir cualquier desacuerdo entre la noción y el sentimiento y ya que sus sonoridades incomparables, más allá de la realidad, totalmente apartadas del mundo de los fenómenos, logran aprehender nuestra alma como por obra de la gracia.

«Por medio de esta sublime particularidad, le estaba necesariamente reservado a la música el poderse separar de modo absoluto de cualquier concepto verbal: en su forma más pura fue realizando esta separación a medida que el dogma religioso iba siendo cada vez más un frívolo juego de la casuística jesuita o de las argucias racionalistas. La Iglesia, cada vez más mundana, arrastró asimismo a la música a un concepto mundano, y cuando la una y la otra actúan a la par —como en la Italia moderna, por ejemplo—, no encontraremos, ni en el exhibicionismo de la una ni en la complicidad de la otra, ninguna diferencia entre sus formas de presentarse. Así, sólo separándose enteramente de la Iglesia ya en total decadencia, pudo la música conservar

¹⁵ R. WAGNER, *op. cit.* p. 43 ss.

en su integridad lo más noble de la herencia del cristianismo en toda su pureza sobrenatural y dadora de vida».

«A fin de poder expresar en toda su integridad nuestro pensamiento, trataremos de demostrar cuál es la misteriosa afinidad que existe entre una sinfonía de Beethoven y una religión que debía expresarse en su forma más pura en el cristianismo. Pero, para conseguir este fin tenemos que recorrer el angustioso camino que nos llevará a explicar la causa de la decadencia de tan sublime religión y, al mismo tiempo, la causa de la decadencia de todas las civilizaciones que las religiones han fundado, en especial de la decadencia de las artes que habían sido fundadas por ella. Por muy espantable que este examen pueda parecer en sus comienzos, es el único camino que llevará al descubrimiento de las riberas de una nueva esperanza para el género humano»¹⁶.

Pero esta nueva esperanza, hoy día cada vez más lejana, es ahora, gracias a la particular óptica con que podemos aprehender el fenómeno humano dado el camino que éste ha tomado desde los albores de la historia y dadas las deducciones que en este momento podemos ya concretar con un mínimo de seguridad —vistas las repeticiones históricas y la larga perspectiva con que podemos observar la aventura humana y de ella hacer una extrapolación plausible— es ahora, insistimos, una esperanza nula: la pulsión de muerte que el ser humano lleva ínsita en su interior es superior a cualquier otro impulso; el instinto de supervivencia queda ahogado por el instinto de muerte y destrucción que tan bien han sabido canalizar las religiones y los estamentos militares derivados de ellas —ya que toda estructura militar es una pseudo estructura religiosa: la ofrenda de los jóvenes al Moloch de la guerra se realiza ahora a través de las falacias de *patria*, *páís*, *ideales*, etc. El dios se objetiva en el campo de batalla y allí se sacrifican, precisamente, los más jóvenes, la carne fresca y lo más inocente posible, que el estamento religioso-militar puede encontrar. De la religión como religación a lo trascendente se ha derivado a la pura ofrenda tribal, arcaica y apaciguadora que es el sacrificio de lo más apreciado y lo que más permite o permitiría, asegurar la perpetuidad de la raza o la especie.

La infinita locura humana, la estupidez sin límites de lo humano, ha sacralizado e idealizado aquello que es lo más necio y estúpido que ha sabido imaginar el hombre —y sólo el hombre entre todas las criaturas—: la guerra y la agresión considerándolas como algo sagrado y noble, bendito por los poderes vigilantes de la ortodoxia oficial.

Esta trasmutación de valores, esta atroz inversión de aquello que, en su

¹⁶ R. WAGNER, *op. cit.* p. 44 ss.

momento, pudo dar sentido a la aventura humana, hace creer que ésta ya no tiene futuro y que sólo le espera la inevitable autodestrucción empujada por su peculiar fascinación de muerte; el poeta y el músico, en su nivel y aunque cada día su voz sea más apagada e imposibilitada de hacerse oír, siempre han tratado de oponerse en lo posible —y cada día es más y más imposible— a esta inmolación que a sí misma se ofrece la raza humana para así, quizá, intentar olvidar y apaciguar sus temores ante el mundo y su radical inseguridad frente a lo hostil de su entorno.

Las Furias deseosas de una amarga justicia, por la intervención de la sabia Atenea vienen a ser divinidades benéficas *compradas* y seducidas por las ofrendas perpetuas que el pueblo de Atenas sabrá ofrecerles; Esquilo establece claramente una dialéctica de compensaciones frente a las que el crimen inicial —impulsado u obligado por el dios o no, esto es secundario— queda lavado y ya sin castigo. Wagner, admirador de Esquilo y consciente continuador de la larga y compleja tradición de la tragedia griega, será sensible a esta irracional posición frente al problema del mal; los problemas morales que el Anillo o *Tristán* o *Parsifal* plantean están vistos y resueltos desde la óptica de una aparente esperanza en un futuro mejor y redentor, pero que, en último análisis, viene a ser de un pesimismo y una desesperanza totales. Como todo verdadero poeta, Wagner intuye, con certera visión de futuro, cuál será la «ribera de una nueva esperanza para el género humano». La inmensa aventura del anillo sólo conduce, después de la destrucción del Walhalla, al retorno del anillo a las hijas del Rhin; con ello, el círculo se inicia de nuevo y el oro del poder y del dominio puede seguir ejerciendo la fascinación inevitable para aquellos que, en la mañana, se asomarán nuevamente a las profundidades freudianas, líquidas y primordiales, e iniciarán nuevamente el diálogo del deseo con las que están custodiando celosamente, pero también de un modo harto frágil, el tesoro que por esencia arrastra a sus poseedores a su destrucción y a la de todo el mundo que le rodea: el eterno retorno está garantizado ya que el mal es lo único indestructible, y el grito final de alegría de las hijas del Rhin con el anillo brillando en sus manos y dominando con sus destellos el incendio cósmico del Walhalla es un grito de afirmación omnipotente del mal. Ellos son débiles pero el poder del oro sobrepasa a todo poder, tal como el poder sangriento del Grial está más allá de cualquier anécdota posible. Su retorno al castillo sombrío de los caballeros fantasmales que lo guardan sólo certifica y señala un recomenzar las largas y cruentas aventuras de sus guardianes, pero no quiere decir que su poder salvador y benéfico los exima del mal: la misma estructura que lo encierra es ya una incitación al error y a la repetición de los errores que —en un caso particular— han sido escenificados y explicitados por Wagner.

Del Grial, en sí, nada cabe esperar; de él procede el alimento y la bebida, la carne del pan y la sangre del vino, pero nadie de su entorno está o queda justificado por el solo hecho de estar frente a él o en su compañía. La sangre —las llagas deslumbrantes, solares, de los infelices protagonistas— inunda la escena de sus obras: Tristán, Amfortas, Sigfrido han sido llagados. Amfortas curará de su herida gracias al equívoco y fascinante interés de Parsifal por su dolorosa herida, pero el héroe del anillo sólo consumará su «redención» gracias a una herida mortal y asimismo Tristán sólo podrá sustraerse al clamor del día y sus vanos destellos con la muerte; y si Isolda muere de amor, Brunhilda morirá en la hoguera quemada *junto* con Grane, su caballo de walkiria, símbolo de un deseo sexual que con ella muere y que, muerto Sigfrido, ya no tiene sentido. Kundry morirá, parece, también de amor, pero la causa de su maldición y la larga peregrinación a través de los tiempos, tal como Io alocada pasa frente al llagado Prometeo, es la visión sangrante y llagada de Jesús en la cruz: la sangre mana de una carne largo tiempo torturada, y esta especial angustia, que sólo el héroe o el «redentor» saben y pueden conocer —ofrenda de la descomposición del yo en manos de las bocas trituradoras de la implacable divinidad—, aflora triunfante y omnipresente en todas las obras wagnerianas.

Hasta en *Los Maestros Cantores*, oculta por lo amable de su aparentemente inocente anécdota, se halla la tragedia del artista y su renuncia frente al nuevo arte: allí, la discreción de la historia vela la fúnebre melancolía de Hans Sachs ante el que sólo se abre la vejez y la muerte y que no quiere hacer del nuevo y joven artista «un nuevo Tristán».

Paralelo a Esquilo, el teatro musical wagneriano es una larga dialéctica de muerte en la que la ambigüedad de los textos y la libertad con que Wagner usa de los materiales mitológicos o literarios y poéticos va definiendo no ya un «teatro del terror», como deseaba Debussy, sino una enumeración de muerte y de «formas» de morir; el gesto romántico de hundirse en la *noche*, de anegarse, como Isolda en «el Todo del Mundo... sin conciencia» no es sólo un gesto de afirmación de la voluntad que, libremente y con plena conciencia, se precipita a su liberación final: es la huida, el retorno, al mar inicial de los comienzos, oscuro e informe en el que el artista, con una visión totalmente pesimista del futuro, desea sumergirse. La obra wagneriana es un inmenso himno a la *Noche* y ninguna obra en la historia de la música ha explicitado con más fuerza e intensidad este camino, este descenso a las profundidades ni ha enumerado y catalogado con más precisión las distintas estaciones de ese larguísimo viaje en el que sus personajes —que por una parte explicitan la personalidad del compositor y, por otra, son símbolos vivos y emocionantes de la humanidad a la que representan— se precipitan para hallar

el indescriptible no saber de la nada o el informe cuerpo, masa bruta aún no potenciada, de un subconsciente que siempre vela y siempre está presto a iniciar un nuevo ciclo y a recomenzar de nuevo la dolorosa pasión que ya vivieron una vez y que, quizá, *después*, tendrán que volver a vivir.

Este universo, pleno de dioses en *El anillo*, es un universo sin Dios; la sombra de la Trascendencia esencial no parece que, desde ningún punto de vista, sea necesaria: se sobreentiende en el medieval *Lohengrin* y sólo de una manera explícita se cita en *Tannhäuser* en la figura, maternal y cristianizada, de la diosa de la Tierra, de María. Pero las alusiones al Crucificado en *Parzifal* son puramente culturales y de tipo oficial: la presencia, oscura e inefable de la divinidad, no se ve en parte alguna y el sentido de su providencia y el sentirse sumergido en la causalidad divina que todo lo predestina y que define el talante cristiano está totalmente ausente.

Así, la obra wagneriana es la transposición musical y escénica de aquella «muerte de Dios» que Nietzsche iba a constatar tan certeramente.

El siglo XIX es el siglo que, *conscientemente* para los espíritus más lúcidos, asume y *sabe* que Dios ha muerto y esta muerte, atroz e indiferente en apariencia en los más, representan la *libertad* total pero al mismo tiempo es, asimismo, el desamparo total: ahora el hombre está solo en la creación. No es, únicamente una pasión inútil sino que, al mismo tiempo, ya no hay *nadie* que pueda apreciar esta inutilidad ni pueda calificar o apreciar moralmente, como bien o como mal, esta *pasión*.

El superhombre soñado por Nietzsche se hundirá, vencido sin gloria en la segunda caída de los dioses en el Tercer Reich, e intentará perpetuarse en el sueño norteamericano o en el mesianismo, ferozmente absorbente, hermano del neófito recién convertido cristiano, del imperio ruso: ambos, en un cercano futuro caerán en un probable final en la tercera y definitiva caída de unos dioses demasiado terrenos pero, de la imagen del superhombre que trasciende la moral y que asimismo trasciende cualquier indicio que aún pudiera quedar del antiguo cristianismo, ahora sólo restan los aparatos policiales en los que ambas sociedades se autoinmolan ofrendándose a sí mismas como estériles Molochs. El superhombre se ha convertido en un supermonstruo cuyo mismo terror, contemplándose a sí mismo o ejerciendo su fascinación y su poder sobre las masas, es generador de una constelación de signos aislantes y negativos con los que se intenta evitar que los pueblos, de alguna manera, pudiesen descubrir otros caminos: la fascinación de la destrucción final y la pulsión de muerte que el ser humano lleva ínsita son tan fuertes que nada parece pueda detenerlas y así, la máquina infernal trabaja incesantemente en su obra destructora e inevitable.

Pero algunos hombres, por otra parte, perseguidos —de una manera más

o menos encubierta— por los aparatos dictatoriales, perseguidos o intentando usar de ellos como otro medio más, tienen conciencia de lo irreversible de la situación —a menos de producirse una improbable mutación del instinto humano y tienen conciencia de que, a pesar de las figuras salvadoras que el arte de nuestro tiempo, el cine, a través de las grandes epopeyas «galácticas» del cine americano nos ofrece a nuestra imaginación (y que en ella se consumen ya que, conscientes o no, sabemos y conocemos todos la convención del cine y, a pesar de que deseamos que aquello que «vive» en la pantalla se realice y pueda llegar a ser actuante, es preciso resignarse a aceptarlo como un objeto productor de deseos nostálgicos pero que, en la realidad, no actúan realmente y sin que el carácter salvador, faltado el contacto del sacramento «real», táctil, existe sólo en un plano ideal sin que pueda ejercer «salvación» auténtica alguna), a pesar de los esfuerzos —más o menos dirigidos y programados— para crear un «estado de expectación» y de esperanza, la humanidad ha perdido la base —por lo menos en occidente— (y muy probablemente también en oriente, ya que las ideologías del lejano oriente mantienen analogías muy estrechas con el pensamiento básico de occidente; o viceversa, esto es lo menos importante: lo cierto es la similitud básica) sobre la que asentó sus civilizaciones desde el lejano Sumer y todos los imperios que fueron hasta la ruptura inicial en el Renacimiento y consumada en el siglo XIX: la presencia del ser y la conciencia de que «el Ser es» y este ser, en manos del hombre viene a ser *hombre* y Padre y *providencia*; la diosa que habla con Parménides enuncia el fundamento sobre el que se ha asentado toda la civilización a uno y otro lado del eje griego; esta civilización es paternal y establece entre el Padre y sus hijos una dialéctica de amor y —como era de esperar— de odio y temor: en esta agria oscilación transcurre la historia humana de los últimos tres mil años.

Pero ahora, los héroes —en color, con la aureola de un paisaje irreal y soñado— que promulgan mensajes redentores, copiados en sus palabras de los textos evangélicos (y llevando implícito con ello el posible resultado catastrófico que la predicación evangélica produjo allí donde llegó la «buena nueva», ya que si la primera predicación ha sido tan terrible también puede serlo esta segunda, aunque nos llegue con todo el aparato técnico de la «fábrica de sueños» de Hollywood y de manos —cosa que no es de extrañar— del judío Spielberg), estos héroes, a pesar de sus bondadosas prédicas, sólo viven en la pantalla como sueño imaginado y no, como en el caso evangélico, como posibilidad soñada: son la degeneración, el infrasubproducto de los grandes *salvadores* de los mesías esperados y, a veces, presentes de alguna manera, entre los hombres.

La gran epopeya del siglo XIX es *El anillo del Nibelungo* y, en mucho

menor grado *Los troyanos* de Berlioz; las grandes epopeyas del siglo XX son los films de Lukas y Spielberg —con acompañamiento musical de John Williams. Añadamos a éstos la atroz «epopeya» de *Superman* en cuya primera parte se calcaba, de manera increíble, la historia de Jesús evangélico; pero las diferencias de «calidad» estética y por supuesto ética, son abrumadoras. La poesía, la capacidad del artista para extraer el ser del no ser, se ha convertido en la materialización del «sueño americano» y los milagros de *Superman*, como la «dolorosa» historia de *E.T.*, con su mensaje, su buena nueva y sus milagros tecnológicos y supuestamente poéticos, son sólo versiones en tinte de unas ansias míticas, presentes desde siglos entre la humanidad y que, ahora, traducidas y adaptadas a la mentalidad del hombre medio, adquieren estas formas distorsionadas y carentes de cualquier calidad artística.

Señalemos, por otra parte, que la única y auténtica epopeya cinematográfica, *Intolerancia* (Griffith, 1916), tal como dice su título, es una inmensa meditación sobre cuatro momentos de la historia humana y cómo la intolerancia ha afectado de manera decisiva el desarrollo de ésta. La tetralogía de Griffith, aunque comprimida en una sola «tarde», es la única obra que en nuestro siglo puede ponerse a la par al Anillo wagneriano; pero en *Intolerancia* ya no aparece ningún salvador ni mesías y si, en un caso particular la figura de Jesús es protagonista de uno de los episodios, ello es sólo para patentizar aún más su fracaso y el furor de los hombres que se apresuran a destruir a aquel que, quizá, habría podido salvarles. Con todo, el episodio que transcurre en nuestra época tiene un final supuestamente feliz, aunque la verdadera nota optimista —la auténtica esperanza— es la imagen de la madre meciendo la cuna del niño, imagen que atraviesa toda la película y que, como símbolo de un posible futuro que puede llegar a trascender el mal omnipresente, surge como un conjuro del deseo —asimismo humano— de perpetuarse en paz.

Wagner no se atrevió a mostrar la imagen materna meciendo a este niño símbolo del mañana y sólo en el *Anillo* y *Parsifal* aludió, de una manera muy directa, pero únicamente con palabras, a la función salvadora —o destructiva— del elemento materno; la continuidad de la vida y el mecanismo que la asegura son radicalmente ambiguos y en sus obras están totalmente desprovistos del elemento salvífico que les asigna Griffith.

Quisiéramos citar, finalmente, como caso notable, el hermosísimo film de Kubrick *2001: una odisea en el espacio* (1968); en él, la relación que el futuro Niño-Estrella tiene con sus padres, para el espectador, es algo penoso: la felicitación familiar que llega a la nave —el único contacto «humano» que los dos protagonistas tienen durante su largo viaje— es sólo para el que no debe regresar; el futuro Niño-Estrella parece totalmente desvinculado de la tierra. Pero esta inmensa epopeya, de una grandeza wagneriana, musicalmente

es más que discutible (a pesar de los aciertos en elegir las músicas de Johann Strauss, Ligeti y Richard Strauss), puesto que de haber sabido encontrar un músico de la calidad del director y capaz de escribir una música al mismo nivel de las imágenes, se habría conseguido la única obra de arte verdaderamente semejante y a la par del *Anillo*; desgraciadamente no fue así o, por lo menos, parece que Kubrick no sintió la necesidad de ello.

El Niño-Estrella regresará a la tierra con su ambigua e incierta potencialidad después de estar mecido, en su anterior lecho de muerte, por la visión de la Losa-Negra: así, también nacerá de una madre virgen y de un padre «divino» y totalmente espiritual; parece que Kubrick, conscientemente o no siente la necesidad de iniciar la Era del niño estelar situando a éste más allá de la órbita familiar y sin posibilidades de establecer cualquier relación edípica: mientras que la epopeya del siglo XIX, el *Anillo* y su derivado o apéndice, *Parsifal*, están basadas y sólo pueden existir, sobre unas violentas agresiones edípicas tal como, de manera más o menos encubierta, aparecen asimismo en los cuatro relatos evangélicos, a pesar de la idea —corriente en su época— de hacer de Jesús un personaje mítico, hijo de una madre virgen fecundada por el Pneuma-Divino, en la última y más grande epopeya que se haya compuesto en el siglo XX, la relación edípica desaparece por completo: el Niño-Estrella, que en el film de Kubrick, mira a la Tierra con sus tristes y asombrados ojos, es virgen en absoluto, no ha sentido la angustia de estar encerrado durante meses en el vientre materno ni siente la necesidad de prolongar o repetir este encierro: aparece como Salvador intacto.

Pero Wagner es un preludio de Freud así como, curiosamente, *Parsifal* (en la caminata del protagonista hacia el templo del Grial, perdida la dimensión del tiempo por el colapso místico con que se siente atraído, sin saberlo y sin saber el por qué, por la sangre de Amfortas y por la sangre divina del vaso sagrado) es asimismo un preludio a Einstein: el tiempo es una dimensión del deseo y «lo santo» y su experiencia son capaces de anularlo.

El sentido del tiempo será, tanto en el *Anillo* como en *Parsifal*, harto ambiguo, y aquella necesidad que tenían los griegos, señalada claramente por Aristóteles —la unidad de tiempo en la acción—, desaparece en la obra wagneriana y, en este aspecto, así como en la incertidumbre del paisaje en el que se desarrollan las estáticas —y a la par violentas— escenas de sus obras, éstas se alejan totalmente de su modelo griego. Wagner pretende moralizar y hacernos diferentes —si no mejores— al mostrarnos y al hacernos vivir las epopeyas de sus obras, pero sólo la intención es «griega»; la estructura interna es ya, en su totalidad, actual: las sombras de Freud y Einstein son premoniciones que acechan en la organización de estas máquinas pensantes —emisoras de ambiguos signos— y, lejana, la figura de Proust como ele-

mento negativo está asimismo presente: la obra wagneriana no es un inmenso esfuerzo para recobrar el tiempo perdido; es un esfuerzo para anularlo y destruirlo. Toda su intención es la de destruir el pasado, olvidarlo, y sobre él fundar y organizar una nueva —sí es posible— situación que, a su vez, emitirá nuevos conflictos que provocarán, en un lejano futuro, nuevas estructuras de salvación y la aparición de nuevos salvadores que podrán continuar las epopeyas salvadoras y el eterno retorno de innumerables ciclos que, indiferentes, se irán repitiendo.

Curiosamente, aquello que quiere Wagner fijar y codificar ya como algo «acabado» y definitivo, algo que ha llegado a su zenit y no debe ser tocado, es el material musical en sí. Algo semejante ocurrirá con Schönberg y su teoría del dodecafonismo; con ella intentaba «conseguir la preeminencia y el absoluto dominio de la música alemana en los próximos cien años»; no está aún claro si esto Schönberg lo ha conseguido o no: aunque en la actualidad (1985) parece que casi nadie emplea la técnica serial en sus obras y que asistimos a un retorno, más o menos encubierto, a la tonalidad y a la escritura de unas obras de tipo muy «clásico» (un ejemplo, poco afortunado por su falta de sentido formal aunque notable por la calidad de determinados momentos, podría ser la *Segunda Sinfonía* —1980— de Penderecki: sus momentos e ideas basadas en Bruckner o Mahler y aun en Franck son muy reveladores), la totalidad de las obras que, con propósitos serios, se han escrito desde la aparición de la Escuela de Viena, evidencia que *todas* ellas, directa o indirectamente, están influidas por ésta y que, en la actualidad —repetimos—, a pesar de este retorno, es muy fácil de detectar esa constante influencia. Esto permite augurar que, en un futuro más o menos próximo, la ola se replegará de nuevo, en su constante y oscilante movimiento, y podremos —o podrán nuestros herederos— asistir a un «retorno» al uso, directo y concreto, de la técnica dodecafónica schönbergiana; así, su predicción quizá fue mucho más exacta y lúcida de lo que parecía en su momento.

Wagner quiere, asimismo, estructurar las leyes y las «sonoridades» de la «música del futuro». Pero ésta se le escapa, o, lo que es más probable, se desliza a través de la Escuela de Viena y a través de ella emerge en el futuro que, como experiencia, es la suma de los errores del presente y viene configurado como resultante de ella; Wagner a pesar de sus esfuerzos teóricos y del modelo inequívoco de sus obras, no puede garantizar el futuro ni organizarlo de una manera directamente «wagneriana», pero —y muy probablemente él sería el primero en estar muy sorprendido— su actuación abre las puertas de las dos grandes revoluciones del siglo XX —Debussy y Schönberg— y las fecunda de tal manera que ahora podemos ver con claridad que, de no haber existido, ambos caminos no habrían podido abrirse o serían de signo

absolutamente contrario, ya que sus bases directas, Mahler y Strauss, tampoco habrían podido evolucionar como lo hicieron.

Su herencia se perpetúa en esos nombres y en ellos se traspassa su inmenso impulso musical; el *drama* o la *sinfonía*, en manos de los autores antes citados, viene a ser una admirable expresión de aquello que Wagner consideraba la obra de arte perfecta (La obra de arte del futuro, la unidad de todas las artes): el apogeo del deseo colectivo de comunicación, la autofecundación. (*l'obra d'Art del Futur*, II, 5; 1849).

Esa autofecundación se realiza en un espacio imaginario pero real: a través del texto literario, cuya convención es la de describirnos posibilidades *reales* en la imaginación; unos signos nos explicitan el idiograma y éste conforma nuestro espacio imaginario. Pero el espacio en el que se mueve el teatro y el drama musical —por sus particulares características— es un espacio que el espectador sabe es *falso* (como sucede, asimismo, con el cine); nada de lo que allí acontece es *real*, sino sólo un símbolo de la realidad. Este choque de emociones, aumentado en grado extremo por la violencia de la música que, ésta sí, configura constelaciones de realidades «imaginarias», expresa y define el punto débil del drama musical y del teatro dramático en general: la máxima tensión reside en el texto leído e imaginado, no en la representación escénica, objetiva y destructora; quizá de aquí viene la insatisfacción que siempre se experimenta ante una representación escénica. No son sólo los aspectos físicos de los protagonistas (a menudo muy chocantes: el «heroico» y hermoso Sigfrido encarnado por un tenor de horrible aspecto y vulgar semblante tal como acontecía en *El anillo* de Boulez y Chéreau: su sólo presencia destruía el momento dramático) sino que es el mismo espectáculo, *irreal* por naturaleza, el que nos llena de aprensión y temor: estamos ante una farsa y sólo lo imaginario, el espacio interior, puede darnos plena expresión de aquello que quería el artista.

Pero la historia del arte es la historia del símbolo y no siempre es arte *la obra*, sino aquello que ésta sugiere y, muy a menudo, el objeto artístico es únicamente *medio* por el que —y a través del cual— podemos acceder a la intuición de lo irracional; para ello, el objeto artístico acude, muy frecuentemente, a conjuntos simbólicos, constelaciones de signos cuya unión en sí es dispar y cuya «descripción» nos puede parecer aberrante (el Crucificado dentro de una catedral con el tamaño de la cruz igual al del edificio: la «realidad» de este *hecho* sería totalmente absurda, pero como obra de arte, como símbolo unificado por la magia del artista, viene a ser signo trascendente del que no nos preocupa su imposibilidad física; la calidad que emana la escena la transfigura y la convierte en algo más allá de la realidad), pero que, quizá por su misma irracionalidad y por la peculiar estructura que le confiere el

artista —pintor, músico, cineasta— viene a ser «objeto» abstracto, ideal, dador de signos traducibles y apreciables pero nunca reales.

Por ello es tan temible una representación escénica, ya que la realidad, la objetividad del escenario y de todo aquello que allí transcurre no hace más que destruir el espacio imaginario e ideal en el que en verdad y realmente, transcurre la acción imaginada por el artista.

IV

Wagner, oscilando entre el amor interesado —¿o no?— por el rey de Baviera y su amor —asimismo interesado por todo aquello que significaba como dador de signos, ideal empuje para la construcción de su obra— por la esposa, burguesa y serena, de un acaudalado comerciante, se encuentra al iniciar la partitura de *Tristán* ante el difícil deber compartido de asegurarse ambos apoyos: él sólo está enamorado de su obra que, para un artista es, asimismo, el espejo donde contemplarse y lugar en el que se deposita, como reflejo y como «yo», distinto pero igual a sí mismo, aquel peculiar egoísmo, aquella posesión única y casi intransferible que el artista difícilmente sabe o puede trasladar a otro objeto y al que con gran dificultad puede recubrir con su deseo.

Ambos objetos, el rey y la poética burguesa, eran mecanismos desencadenantes de signos y posibilidades y, de una manera más o menos directa, actuaron sobre la máquina incesante del músico. Con todo, y esta es la rara paradoja de ciertas obras de arte —y *Tristán* es con gran posibilidad el más extremo ejemplo— la resultante de esta doble tensión es una obra en verdad incontaminada: el amor que allí se expresa es virgen, como vírgenes son sus protagonistas y como —con cierta probabilidad— fueron vírgenes ambas relaciones de Wagner con sus protectores.

Pero esta historia de amor, bendecida hasta por el cónyuge engañado —o aparentemente engañado— es una historia desencadenada por la fuerza de un objeto condicionante de un destino ciego y totalmente irracional y, para nosotros, increíble: un filtro. No nos encontramos ante una pasión controlada y forzada por la voluntad divina —predestinadora e inevitable como en la historia arquetípica por excelencia, la de Edipo— ni tampoco nos encontramos ante un acaecer «normal» y lógico como el que Shakespeare sabe desarrollar, trágica pero serenamente, en *Romeo y Julieta*; si bien el relato completo de todos los acontecimientos presupone un primer contacto de Isolda con Tristán y su *mirada* cuando éste es curado por la princesa, detentora de mágicos poderes y que no se atreve a actuar ante el vencedor de Morolt y

enemigo natural suyo, al que tendría que haber sacrificado sin piedad, lo cierto es que, para el oyente o espectador medio que acude a una representación de *Tristán*, la acción inesperada y sorprendentemente se inicia con una violenta escena entre los dos protagonistas que, de súbito, después de beber un filtro voluntariamente equivocado por la sirvienta, consciente del deseo —no muy bien explicitado en la escena— que guía a Isolda, caen en un raptó erótico totalmente fuera de su voluntad, que los conducirá inevitablemente a la muerte y en contra de toda previsión visto el comienzo del acto.

Brangania, personaje secundario pero que actúa en un papel semejante al del dios Apolo en *Edipo*, es la que conscientemente *obliga* a Isolda a amar sin duda alguna a Tristán; después del difícil inicio del primer acto el espectador descubre que ambos están ligados ya para siempre y la fuerza de su amor le hace olvidar lo extraño e inverosímil del medio por el que han llegado a descubrir este amor; a partir de este momento Tristán e Isolda son dos amantes ideales y la maravilla del arte escénico y musical de Wagner hace que así los consideremos: a la ambigüedad inicial con que Wagner comienza su obra se une la ambigüedad de un amor único —ya arquetípico— pero que, de no ser por el filtro —y la *voluntad* de Brangania— no se habría concretado en nada o, todo lo más, cuando Isolda estuviera casada con el rey y posiblemente ambos cansados de este matrimonio de conveniencia, se habría convertido en una aventura galante, en un adulterio más entre los que hallamos en las leyendas medievales.

Insistiremos más adelante en el hecho, éste sí fundamental, de que la historia de Tristán es de procedencia persa y que una mentalidad oriental es la que estructuró las bases sobre las que los autores medievales tejieron los lances más o menos complicados que llevarían, finalmente a Wagner a escribir su poema y su música.

Pero ahora, en los comienzos del drama, Isolda navega sobre el mar, símbolo del deseo que no puede reprimirse ni contenerse en ningún espacio (el mar será el escenario del primer y del tercer acto; la noche lo será del segundo: ambos son «insondables», incontenibles y espacios abiertos en los que el símbolo de este amor irracional por excelencia podrá desarrollarse), Isolda navega en «la mar lisa y suave» y ya, a lo lejos, se vislumbra la costa de Cornualles; su desesperación estalla en un violento paroxismo: Tristán parece incapaz de comprender nada y sólo sabe llevar a su tío «un cadáver por esposa»; pero, detrás de su furia, se esconde la ciencia del que ya «se ha despertado», debe arrastrar a Tristán de las engañosas manos del *día* y la ilusión del mundo material a su propio mundo, la *noche* de la aniquilación y la dormición final.

Wagner cita en su *Relación en forma de epílogo... al Anillo de los Nibe-*

lungos (1871, al concluir el segundo acto del *Crepúsculo de los Dioses*) que «tanto Sigfrido como Tristán, encadenados a una ilusión, pretenden para otro a la amada predestinada para ellos, y en la falsa relación que de esto surge hallan su perdición [...]; eso fue lo que me indujo a tratar el tema (*Tristán*) como un acto suplementario del gran mito de los Nibelungos».

Más adelante añade: «el poeta de *Tristán* halla su principal sujeto en pintar la tortura de amor a la que se entregan, hasta hallar la muerte, los dos protagonistas [...]; lo que en *El Anillo* se explicitaba bajo el signo de la violencia, aquí (en *Tristán*) se desarrolla con una infinita diversidad de matices [...]; sólo Brunhilda es *consciente* de la situación».

No sólo Brunhilda; Isolda es también consciente del difícil papel que le ha tocado interpretar; en un violento monólogo llama a su auxilio a las fuerzas irracionales de la naturaleza y clama al mar y al viento para que destruyan la nave y sus ocupantes. La conciencia de su dolor y lo extremo de la situación la llevan a descubrirnos aquello que, desde el día que curó al desconocido trovador, estuvo preparando con la presciencia y la fatalista resignación de quien sabe que amor y muerte están íntimamente entrelazados. Isolda es una mujer —un ser— medieval, basado en una imagen oriental; aún no sabe que más atroz que la muerte física está la muerte de la indiferencia y el cansancio. Isolda no tiene tiempo —porque nada tiene que recobrar del pasado que, para ella, está siempre en sentido de «adelante», de futuro— para reconsiderar su historia amorosa —su *mirada*—, analizarla, fijarla en el recuerdo y convertirla, petrificarla en algo ya «sucedido», ya realizado; quiere la totalidad siempre adelante, siempre más allá de todo sentimiento proustiano. No puede ir en busca de un tiempo perdido inexistente porque, para ella, todo es búsqueda de un tiempo futuro, de una «mayor» realización: ésto sólo puede conseguirlo con la destrucción, al unísono, del amado y del amante ya que ella, en estos momentos en los que la evolución de su amor aún no se ha completado (y sólo lo será al concluir la última nota de su *Liebestod*), únicamente concibe a éste como algo posesivo y absoluto y se siente traicionada por el extraño convencimiento de Tristán de que su tío es más digno que él de poseer —físicamente— a Isolda. Más adelante, en el transcurso del drama, Isolda ira descubriendo que la posesión del ser amado es indiferente a la situación social que éste tenga; con su mirada ya realizó la consumación de su deseo y que, aunque estuviera casada con el rey, ello no era motivo para no mantener una relación única y exclusiva con su sobrino; el valor del adulterio es puramente cultural, pero ello aún no está claramente asumido por la temperamental y trastornada princesa.

Traicionada por la extraña —repetimos— situación (la ofrenda de aquello que más desea al hermano de su padre y quizá, intuyendo la existencia de

una especie de incesto que se sugiere, casi se declara, y se consiente por el mismo rey al final del drama) Isolda, con notables palabras, se lamenta de que Tristán «ha conquistado una esposa como *cadáver* para su señor». Más adelante, el impulso de muerte que siempre la ha guiado será transferido al ser amado al que, por lo inevitable de la fuerza del filtro, se verá abocada y del que ya no podrá separarse a pesar de todas las presiones sociales y culturales. Isolda pretende ser un *cadáver* para el rey y, como símbolo de lo que Wagner llama la *intuición* —femenina y opuesta al *intelecto*, activo y masculino— guiada por la necesidad interior, de una *intuición* consciente y absoluta ya que *sabe* que, al mirar al herido, su destino está ligado indisolublemente a él, aunque asimismo sea consciente de que Tristán aún *no sabe*, exige de Brangania el filtro de muerte para ambos; así, el rey podrá tener dos cadáveres y ella habrá podido arrastrar al inconsciente amado al reino de su noche.

La *intuición* artística dominando a la razón...; a August Röckel, Wagner le confiesa que la autoconsciencia al trabajar en su música era tan intensa que únicamente la intuición era la fuerza dominante, más profundizaba en su interior, más el impulso creador devenía irracional: la razón quedaba cada vez más de lado ante la forzada descripción de un espacio interior, ajeno en su totalidad a la voluntad consciente.

Es en extremo notable esta observación de Wagner y pensamos que de esta irracional intuición se deriva la paradójica situación de un dramaturgo, convencido del valor *literario* de sus obras que le sirven para *recubrirlas* de música pero que, con la perspectiva de los años ha venido a ser un músico, músico dramático por excelencia, que usa de sus textos como pretexto y, únicamente, como estructura básica para la auténtica estructura —ésta sí que estrictamente musical— y como soporte que, en algunos momentos, roza la casual. No queremos insinuar que la calidad de los textos literarios de Wagner sea ínfima; desconocemos si alguna vez se ha hecho la prueba de representarlos sin la música y estamos convencidos de que una obra como *Tristán* soportaría perfectamente una representación teatral. Con todo, esta no era la intención de Wagner y en ninguno de sus escritos se puede hallar una alusión a dicha posibilidad, aunque sí se preocupó de editar y dar a conocer —convencido como estaba de ser, en cierto aspecto, el heredero de los grandes clásicos, Esquilo y Shakespeare a la cabeza— los textos de sus dramas, y se preocupó de que de ellos se realizaran *lecturas* con los diversos personajes encarnados en distintas voces; es decir, una representación en un espacio ideal más no por ello inexistente; el nivel poético de muchas de las situaciones en que coloca a sus personajes, la calidad dramática y —aunque ello pue-

da parecer un contrasentido— el movimiento escénico son, con mucha frecuencia, excepcionales.

Pero, como ya se ha dicho tantas veces, no sería en estos textos, ni en sus implicaciones políticas, sociales o estéticas, donde detectaríamos al genio supremo del siglo XIX: como generador de estructuras sociales, Marx le superará, como le superará Freud poco más tarde en crear una estructura global de dominio de masas al presentar ante éstas —y contra éstas— un intento de nueva ordenación de la sociedad, dirigido, como siempre se supone, a su mayor bienestar y, como siempre sucede, dirigido sólo a dominarlas y controlarlas con el máximo de eficacia; como recreador de una «historia» pasada e irrepetible, Flaubert le será superior como, asimismo poco más tarde, Proust sabrá encontrar las herramientas y el camino para «recobrar» el tiempo —su tiempo— perdido. Algunos años después, el genio judío de Einstein sabrá realizar científicamente y explicar también científicamente la extraña observación que Wagner enunciará en *Parsifal* «el espacio nace del tiempo» mientras que Joyce y Griffith sabrán convertir en obra de arte la metáfora del tiempo convertido en *tempo*.

Muchos podrán superarle en determinados aspectos, pero como músico dominador y excepcional controlador del *tempo* musical y como organizador de una particularísima destrucción del orden y la forma musicales y de las líneas simétricas que, hasta aquel momento, habían prevalecido casi exclusivamente en la escritura musical, como creador de un nuevo —y hasta el momento— único orden estructural (mejor sería decir un nuevo acaecer, un nuevo devenir del oleaje musical) su personalidad aún sigue siendo de una solitaria grandeza.

La dialéctica del amor es siempre la dialéctica de la búsqueda de un lenguaje; no es el sexo el que debe comunicarse e introducirse dentro de uno u otro amante, sino que es el lenguaje, hecho de diversas e infinitas capas de sobreentendidos y de ocultaciones —juego que permite el acceso pero que, por su propia sintaxis, sólo permite la sugerencia—, la única posibilidad que existe para intentar lograr —y el intento es ya siempre una estructura de tensiones que garantizan la continuidad del amor que vive de negaciones y posibilidades y muere cuando ya *todo* se ha conseguido—, la aproximación al diseño del edificio, es decir, la posibilidad de conjugar dos verbos distintos pero, al mismo tiempo, idénticos. Pero el amor muere cuando ya todo se ha dicho y ya se ha logrado, se supone, la inmediatez, el estar presente física y realmente y cuando no ha habido posibilidad de articular un lenguaje propio, un monólogo de dos tensiones, sin que, en la búsqueda de este monólogo, se haya autodestruido uno de los dos amantes.

La sutileza con que, en el siglo XIII, Rumi analiza y expresa su amor por

el desconocido derviche de Tabriz, Shams del que prácticamente sólo sabemos su nombre y una vaga descripción física que se puede deducir de los poemas de éste, sólo halla su par y semejanza en la ocultación, menos discretamente velada, que Shakespeare hace del rubio protagonista de sus *Sonetos*; en ambos casos, el amor y el lenguaje que de él se deriva está escondido, como más tarde hará Isolda, bajo la luz, oscura pero cegadora, de un intento —conseguido, quisiéramos creer, por Rumi— de trascender y «doblar» su personal relación con una acción totalmente íntima e interior, propiedad de sí mismo y sólo vigente en su interior. El amor es sólo pretexto para tender el arco de una pasión propia e intransferible y únicamente en ésta halla su propio diálogo: la sombra del Único, la del que carece de imagen se hipostasia sobre el objeto de su amor y éste viene a ser sólo espejo productor de una imagen en la que el poeta contempla, en lo posible y como sugerencia a Aquel al que realmente ama; mas, como suprema paradoja, también el Innombrable queda afectado por el amado. También Él es espejo y también Él adquiere unas características determinadas y particulares que lo particularizan y lo hacen algo concreto y dotado de unos atributos que no pertenecen al espacio ni al paisaje de su absoluta trascendencia: el Único se temporaliza, se hace tiempo, y con ello adquiere la posibilidad de iniciar un lenguaje y una relación; ambos, amado y ser trascendente, se funden en una penetración casi inimaginable y, para nosotros, en estos momentos, quizá únicamente aceptable desde el punto de vista patológico o histórico.

Pero esta relación ha existido como ha existido el desesperado intento de Shakespeare para inmortalizar el difícil adolescente de sus *Sonetos* a través de los *mismos* versos —el lenguaje hecho amor, petrificado en sí mismo— o a través de su aún más extraña sugerencia de que, a través de sus hijos, a los que le insiste en tener, su imagen podrá perpetuarse, no sólo para él sino para las generaciones postreras: extraño amor éste que no sólo se consume en el amante, sino que es él mismo quien desea una eterna existencia del amado para que pueda ser querido, en el futuro, ¡por mil otros amantes! Este compartir el objeto amado con otros hombres, quienes a su vez tendrán que iniciar la aventura de un nuevo diálogo, es tan asombrosa como la violenta duplicidad de Rumi.

Shakespeare quiere crear una estructura de eternidad, ya que, a través de sus infinitas reencarnaciones, o renacimientos, el desconocido «engendrador» de sus *Sonetos*, nuevo Ave Fénix, quizá indiferente como lo fue para Shakespeare, quizá agresivo y posesivo en algún momento determinado y con algún hombre determinado, podrá organizar tranquilamente, con la calma que su ilimitado tiempo le concede, una especial y característica forma de establecer sus infinitos diálogos; Rumi posee, asimismo, esta seguridad; tam-

V

Esta historia de un inútil esfuerzo en conseguir aquello que está reservado a los dioses, en manos de Wagner —que no en sus modelos orientales y persas particularmente— se desarrolla en un contexto social y humano en el que la imagen divina, el nombre de Dios, jamás se pronuncia y del que parece que nadie tiene conciencia o intuición de su proximidad o lejanía, en una palabra, de su posible «presencia».

Ello hace que esta suprema historia «de amor», convertida ahora en uno de los supremos arquetipos de occidente —aunque insistimos en que nos viene transmitida y legada por el genio poético y místico de Persia—, sea una historia de una extrema ambigüedad: un exasperado esfuerzo para llegar a ser semejantes a Dios sin que jamás se le nombre y sin que jamás se sugiera la posibilidad de la presencia del supremo «modelo»; Isolde se mueve en un plano mágico, irracional, místico en cuanto dispone de poderes y «sentimientos» ocultos e inhumanos, pero jamás alude a la fuente de estos poderes y, en algún momento, estamos tentados de imaginar que la fuente es tan *oscura* que por ello nunca se atreve a nombrarla: la figura del Príncipe de las Tinieblas, o la sugerencia de que estas «mágicas artes» provienen del costado oscuro de la divinidad, se nos impone y tiñe la obra y su devenir con una tenebrosa incertidumbre¹⁸.

La Edad Media imaginada por Richard Wagner es sólo un paisaje, una sugerencia simbólica en la que transcurre una acción —unas acciones, ya que debemos asimismo citar *Tannhäuser* y *Lohengrin* como obras en las que la «historia» viene a ser sólo y únicamente símbolo— contradictoria en extremo con la fórmula oficial de un occidente cristiano sometido al emperador y al papa de Roma; pero éste, en la feroz crítica de *Tannhäuser* es sólo un tirano sin piedad y el elemento femenino de la obra —en su costado positivo— encarnado por las figuras de Santa María y de «santa» Elisabeth se encargan de demostrárnoslo: Tannhäuser alcanza su salvación final a pesar de la condenación del Papa. El emperador, en *Lohengrin*, es una figura decorativa, impersonal, y de él nada cabe esperar: las milagrosas y quizá no muy ortodoxas artes del Santo Grial serán las encargadas de conducir la acción por *dónde debe* ser llevada: la piedad y la «caridad» cristianas son sólo elementos individuales y personales; el mundo oficial y jerárquico se limita únicamente a actuar.

En este paisaje, campo de acción en que los dioses y los hombres que con

¹⁸ V. THOMAS MANN, *Scritti sul Wagner*. Milano 1984, pp. 103 ss.

ellos se miden nos patentizan con una lucidez asombrosa el vacío absoluto —la inútil redención— de la epopeya humana, en manos de Wagner, compositor por encima de todo, está *descrito* no como lugar donde transcurre una acción sino como algo segregado por la pasión de sus personajes. De sus llagas, de la herida infligida por el dios de la poesía que pulsa al poeta sin piedad alguna, surge un espacio que envuelve y condiciona a los seres que viven y mueren este último resumen de los sueños de occidente y este paisaje, a su vez, explicitado por la música —sonido estructurador de tiempos abstractos pero vivos y emocionales con una extrema agudeza— es cambiante, siempre nuevo ante nuestros ojos porque siempre son nuevos, siempre evolucionan, aquellos ciegos poderes, aquellas intuiciones que guían —hacia ninguna parte, pero inflexiblemente— a los hombres que el poeta músico ha sabido hacer vivir para nosotros con arte asombroso: en *Tristán*, las dos escenas de muerte (en el primer acto, la bebida del filtro que Isolda cree es mortal, y en el tercero las dos agonías de los protagonistas, violentísima penetración del mundo de la luz, del Sol, en Tristán y disolución en el helado nirvana en que Isolda se sumerge) están situadas en el paisaje del mar: el origen, el caos inicial en el que aún parece flotar la serpiente cósmica portadora del bien y del mal, lugar de todo inicio y de todo fin, envuelve y enmarca, en la palpitación de su pasión cromática, los dos momentos en que se «manifiesta el dios del poeta»; en el segundo acto, la larga asunción por Isolda del inevitable final, está escondida y cerrada por la noche de la reflexión que prepara, como pórtico y fundamento, el acto final.

«La obra de arte no tiene más que un sólo ritmo y en él la cesura indica el momento de la reflexión, de la resistencia del espíritu, para rápidamente, arrebatada por lo divino, precipitarse hacia su fin. De esta manera se manifiesta el dios del poeta. La cesura es precisamente esa suspensión viviente del espíritu humano en el que reposa el dardo divino» (Bettina von Arnim, *Die Gúnderode*, 1840)

