SUSAN SONTAG

LOS FLUIDOS EN WAGNER

TRADUCCIÓN DE RAÚL ORTIZ

AGUA, SANGRE, BÁLSAMO medicinal, pociones mágicas —los fluidos desempeñan un papel decisivo en esta mitología.

Los relatos de Wagner surgen con frecuencia de un mundo acuático. Un arribo y una partida sobre agua enmarcan la trama de *El holandés errante* y de *Lohengrin*. La saga de *El anillo* se inicia literalmente en el agua, bajo la superficie del río Rin, para concluir, cuatro óperas después, en un dueto cósmico entre agua y fuego. *Tristan und Isolde*, la más delirante exploración de Wagner en el ámbito de los fluidos, se inicia y concluye con travesías sobre agua. El primer acto se desarrolla a bordo de un noble navío que, comandado por Tristán, lleva a la princesa Isolda, prometida del rey Marcos, tío de Tristán, de Irlanda a Cornualles. En anterior viaje, Tristán, solo y herido de muerte, había surcado los mares en frágil embarcación rumbo a Irlanda, esperanzado en que lo salvara Isolda, renombrada por sus artes curativas. No podía Tristán revelar su identidad porque el contrincante que lo hirió, y al que él, a su vez, mató, era prometido de Isolda. (Solitarios de identidad velada o misteriosa, Lohengrin, el holandés, Tristán herido en la corte irlandesa, llegan surcando las aguas.) El acto tercero tiene lugar en las murallas que dan al mar; allí, Tristán, herido una vez más al final del acto segundo, aguarda la nave que ha de traer, no a Isolda la bienamada, sino a la que otrora le salvó la vida. Luego de aparecer Isolda, muere Tristán y ella se reúne con él en la muerte.

Los viajes a través de las aguas se asocian en la mitología wagneriana con una redención que no se consolida, según ocurre en *Lohengrin*, o que llega en condiciones distintas de las originalmente anheladas, como en *Tristan und Isolde*, donde casi todos perecen, unos beatíficamente, otros en una muerte que carece de sentido. *Parsifal*, lo mismo que *Tristan und Isolde*, es también, con mucho, un relato sobre fluidos. No obstante, en ésta, última de las trece óperas de Wagner, lo que se define como redención, encontrar a alguien que sane y suceda al herido rey Amfortas, ocurre en los términos anhelados. Un varón, virgen, un necio bienaventurado aparece al fin. Tal vez porque las expectativas se cumplen, el mundo acuático está casi del todo ausente de la ópera. Un majestuoso exterior, el bosque, y un amplio interior sacrosanto, el recinto del Grial, son los dos ámbitos positivos; los negativos, imperio de Klingsor, son la torre de un castillo y un jardín de flores peligrosas. En el primer acto, claro está, existe agua fuera del escenario: el lago donde llevan al monarca herido para su cura de inmersión en el agua, y un manantial del que Kundry toma agua para volver en sí a Pársifal que se desvanece al enterarse, por boca de Kundry, de que ha muerto su madre; y en el acto tercero hay agua para una consagración, para un bautismo. Pero el relato fundamental acerca de los fluidos atañe a la sangre, a la irrestañable hemorragia que mana de la herida en el costado de Amfortas y la sangre de Cristo que ha de brotar en el cáliz del Grial. El deber esencial que, como rey de los caballeros del Grial, desempeña Amfortas: hacer que la sangre de Cristo aparezca regularmente en el cáliz para eucaristía de los caballeros, se ha convertido en tortura para Amfortas, debilitado por esta herida que le infligió Klingsor con la flecha misma que atravesó el costado de Jesús mientras pendía de la cruz. La trama de *Parsifal* podría resumirse como la búsqueda y, a la larga, la aparición de alguien que sustituye a quien está incapacitado para hacer que el fluido brote.

Varios tipos de fluido penetran en el cuerpo de las narraciones wagnerianas, pero sólo bajo una forma emergen de él: la sangre, y ello, únicamente en los cuerpos masculinos. Las mujeres sufren muertes incruentas; por lo general, nada más expiran; de manera abrupta (Elsa, Elisabeth, Isolda, Kundry); o se inmolan, en agua (Senta) o en el fuego (Brunnhilda). Sólo los hombres sangran hasta la última gota (por ende, no parecería demasiado extravagante considerar al semen como implícito metafóricamente en la sangre). Aunque, según Wagner, el cuerpo masculino sangrante y atravesado yace abatido a resultas de algún combate épico, suele existir una herida erótica tras la que infligieron lanza y espada. El amor, como lo experimentan los personajes masculinos en *Tristan und Isolde* y en *Parsifal*, equivale a una herida. Isolda había sanado a Tristán pero Tristán se enamora de Isolda. Por escandaloso que parezca, para señalar la necesidad emocional de una nueva herida física Wagner hace que inexplicable, virtualmente, ella misma la inflija. (Tristán suelta la espada al final del segundo acto y deja que el traidor lo atraviese.) Como Amfortas ya había sido seducido por Kundry, la lanza de Klingsor sólo vuelve literal la herida.

En la lógica misógina de Wagner, una mujer que desempeña característicamente el doble papel de

seductora y salutífera es con frecuencia el verdadero asesino. Esta figura que Isolda encarna en versión positiva, aparece en Pársifal revestida de negatividad y erotismo en grado mucho más explícito. El personaje que aparece al iniciarse el primer acto llevando veloz un recipiente con bálsamo medicinal para el rey herido —puede reducir el dolor pero no sanar— es el mismo personaje que hirió al rey. Wagner hace que Kundry aparezca sistemáticamente con doble naturaleza: como sirvienta que lleva fluidos, con su *alter ego*, el de la seductora que los extrae.

La seducción es elocuencia; el servicio enmudece. Cuando fracasa la máxima elocuencia de Kundry (su intento por seducir a Pársifal en el acto segundo), se aparece sin que le quede nada que decir. *Dienen! Dienen!* (¡servir! ¡servir!) son las únicas palabras que profiere en todo el tercer acto. En contraste, Isolda, primero salutífera que administra el bálsamo con éxito (trasfondo de la acción de la ópera), se torna luego, como foco de deseo, cada vez más elocuente. De hecho, Wagner concluye la obra con el torrente de arrobados acentos de Isolda.

El fluido administrado por Isolda en su papel salutífero se da en el pasado. Según Wagner, ambos creen que el fluido que ofrece a Tristán es una poción letal. Y sin embargo, al desatar en ellos las fuerzas que ambos han reprimido, los lleva —precisamente cuando la nave está a punto de tocar tierra— a confesar su amor.

Un fluido–que–todo–lo–transforma es esencial en la leyenda céltica de Tristán e Isolda que circuló durante siete siglos por las venas de la cultura europea. En el relato más completo, la epopeya en verso de dimensiones novelísticas que Gottfried von Strassburg escribió en el siglo XIII, durante la travesía, un sirviente incauto ofrece al sobrino del rey Marcos y a la prometida, como vino, el filtro amoroso que había mezclado la madre de Isolda (también de nombre Isolda y quien sana a Tristán en el relato original) para que lo bebieran su hija y el rey Marcos en la noche de bodas. Wagner, en su versión, torna el infortunio accidental en necesidad. "*Der Liebestrank*" (el brebaje amoroso) que Brangania, sirvienta de Isolda, a sabiendas ha sustituido por el veneno, no es la causa de que Tristán e Isolda experimenten su pasión, puesto que ya la sienten y los martiriza. Simplemente vuelve imposible que ambos no reconozcan su amor.

Al néctar amoroso se da un tratamiento cómico en otra ópera, *L'Elisir d'Amore* (1832) de Donizetti, que comienza cuando la rica heroína lee a un grupo de campesinos una versión simplificada de la leyenda céltica de un cuento acerca de un amor no correspondido, que tiene un final feliz. El apuesto Tristán obtiene de un *Saggio incantatore* (un sabio hechicero), *certo elisir d' amore*; pero no bien la bella, aunque indiferente, Isolda ha llevado a sus labios la bebida, automáticamente se genera un recíproco amor.

Cambiata in un instante	(Cambiada en un momento)
quella belta crudele	(aquella cruel beldad)
fu di Tristano amante	(fue de Tristán amante)
Visse Tristan fedel	(y fue a Tristán fiel)

El brebaje por el que alguien se enamora pertenece a la familia de pociones, encantamientos y hechizos que transforma a los príncipes en ranas y a las sirenas en princesas: se trata de la instantánea metamorfosis de los cuentos de hadas. Simples cuentos de hadas. Según el realismo *buffo* de Donizetti no sólo no existe semejante magia; es más, no es necesaria. El fluido que vende un charlatán itinerante al protagonista de la ópera para que pueda cortejar a la mujer que, erróneamente, piensa que no lo ama, es vino de Burdeos. En vez de que lo que se da como vino sea una bebida mágica, lo que se simula como bebida mágica es lisa y llanamente vino —inevitable y cómico desinflamiento de la fantasía.

Wagner habrá de consumar la trágica disolución de la fantasía un cuarto de siglo después: el brebaje que, en vez de hacer algo posible, acentúa la imposibilidad al aflojar los lazos con la vida. El fluido que Brangania ofrece a la infortunada pareja no sólo revela y (por ende) desata una emoción. Destruye un mundo. El amor sustrae inmediata y totalmente a ambos de la sociedad, de los lazos y obligaciones normales, para arrojarlos a una vertiginosa soledad (en vez de la romántica soledad de dos) que acarrea un inexorable oscurecimiento de la conciencia. ¿Dónde estamos?, pregunta Isolda al principio de la ópera. ¿Dónde estoy?, pregunta al final del acto primero, después de que ambos han bebido la poción cuando el barco toca tierra en Cornualles. He allí al rey, afirma alguien. ¿Qué rey?, inquiere Tristán. Y Tristán ignora dónde se halla cuando vuelve en sí en el tercer acto. Pregunta ¿qué rebaños, qué castillo, qué lugareños?, cuando su leal escudero le explica cómo lo han llevado a su patria en Bretaña, su propio reino, y que yace en las murallas de su propio castillo. El amor es una anti–gnosis, un no saber. Cada acto se inicia cuando uno aguarda en espera angustiosa, aterradora y torturante, al otro, para luego dar sitio al arribo

anhelado y, finalmente, concluir con otras llegadas no previstas que no sólo estallan sino que resultan apenas comprensibles a los amantes. ¿Qué deber? ¿Qué vergüenza?

Pasión significa exaltada pasividad. Al iniciarse el primer acto, Isolda recostada, oculta el rostro entre cojines (según las acotaciones escénicas de Wagner), y en el acto tercero, Tristán, inconsciente al principio del acto, permanece acostado durante toda la acción. Como en *Parsifal*, abundan la posición supina y múltiples llamados fervientes por que cese el olvido.

Si la ópera terminara después de los dos primeros actos, podríamos considerar este impulso hacia lo horizontal en *Tristan und Isolde*, los himnos a la noche, la obscuridad, la equivalencia entre el placer y olvido y entre muerte y placer, como un modo excesivo de describir la voluptuosa pérdida de la lucidez en el orgasmo. Dígase lo que se diga o hágase lo que se haga en el escenario, la música del encuentro en el segundo acto es una versión provocadoramente inequívoca de un ayuntamiento ideal. (Thomas Mann no distaba mucho de la verdad cuando hablaba del lascivo apetito por un lecho que satura a la ópera.) Pero en el acto tercero no deja lugar a duda: el erotismo constituye más un medio que un fin, una plataforma para la propaganda contra la lucidez; que el tema más profundo es la capitulación de la lucidez como tal.

Ya la lógica emocional del texto en el dueto del segundo acto es una secuencia de aniquilantes —y nihilistas— operaciones mentales. No sólo los amantes no se unen genéricamente, como en la fórmula insuperablemente elegante de Gottfried von Strassburg:

Hombre, mujer; mujer, hombre;
Tristán, Isolda; Isolda, Tristán..

Saturado de una compleja captación de la soledad y de la exploración de los extremos de sentimiento, que parecen ser el logro más original de los movimientos románticos en el arte del siglo pasado, Wagner logra ir mucho más lejos:

TRISTAN: Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!
ISOLDE: Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!

(TRISTÁN: Tú Tristán, yo Isolda; ¡no más Tristán! ISOLDA: Isolda tú, yo Tristán; ¡no más Isolda!). Cuando se piensa que, ante la presión de extremados sentimientos, el mundo puede negarse tan fácilmente (mitología del yo que, en vigor aún, debemos a los escritores y compositores del siglo XIX), el yo emotivo se dilata para ocupar el espacio vacío: *selbst dann bin ich die Welt* (yo soy el verdadero mundo), Tristán e Isolda ya lo habían cantado al unísono. El siguiente paso consiste inevitablemente en eliminar el yo, el género, la individualidad. *Ohne Nennen, ohne Trennen* (sin nombres, sin separación), cantan simultáneamente ...*endlos, ewig, einbewusst* (interminable, eterna, única lucidez). Un yo que busca fusionarse con el otro equivale, en ausencia del mundo, a buscar la aniquilación de ambos.

Cuando en ópera se unen los amantes, fundamentalmente dicen el mismo texto, hablan simultáneamente, como si se tratara de un solo ser. Sus palabras se unen y riman enmarcadas por la misma música. El libreto de Wagner para *Tristan und Isolde* realiza este principio de estilo más literal e insistentemente que cualquier otra ópera: los amantes retornan para repetir como un eco las palabras del otro a lo largo de toda la obra. La mayor plenitud de esta permuta, en el jardín del acto segundo, nos los muestra repitiendo como eco las palabras, sobrepujando en las expresiones el deseo de unión, de muerte, y la condena de la luz y el día. Claro que los textos no son idénticos —como tampoco, a pesar de su deseo de fusionarse, es más, de intercambiar identidades, lo son ambos amantes. En Tristán se da una lucidez más completa. Así, habiendo cantado con Isolda los arrobos de su apetencia por la nada en el acto segundo, en el último, Tristán expresa otra relación respecto a la muerte bajo la forma de un soliloquio en el que se separa de Isolda al maldecir el amor. En el acto segundo, Tristán había permanecido aislado en el embeleso de la poción que escurrió en su interior, y que bebió con interminable deleite. Ahora, en el acto tercero, todos los fluidos que invoca son amargos: *Liebestränen* (lágrimas de amor) y el execrable brebaje que, ahora proclama en delirante revelación de lo que Wagner convierte en la capa más profunda de la emotividad, él mismo había mezclado.

La situación característica que gesta la trama en las óperas de Wagner se prolonga en demasía y la impregna un angustioso anhelo por fenecer. ("La interminable melodía" —frase con que Wagner describió su típica línea musical— es un equivalente formal de este tema esencial de prolongación, de tortura.) La sangre mana incesantemente de la herida de Amfortas, que no puede morir, en tanto que su padre Titurel, otrora rey del Grial, yace en su tumba y se mantiene en vida merced a la ceremonia del Grial, mientras Kundry, la intemporal, a duras penas resucita en cada acto para sólo ansiar sumirse nuevamente en el sueño, Wagner convierte la leyenda de Tristán e Isolda en una primera versión secular de los anhelos expresados en *Parsifal*, con Tristán en el papel principal. El Tristán del tercer acto prefigura a Amfortas que sufre y quiere morir pero no puede hasta que, al fin, lo logra. Los varones poseen un deseo de aniquilación más desarrollado que las mujeres. (Kundry, cuyo anhelo de perecer parece mayor aún que el de Amfortas, es la excepción a la regla.) Isolda trata de morir en el primer acto, cuando bebe con Tristán la poción que, según cree, es veneno, en tanto que, durante los tres actos, Tristán provoca activamente su propia muerte hasta que por fin lo logra cuando arranca las vendas de su herida al enterarse de que Isolda se avecina. Isolda llega aun a tener un momento de duda (o de sentido común) en el segundo acto al proferir: *dies susse Wortlein: und* (esta dulce y minúscula palabra "e") ...como en Tristán *e* Isolda. Pero ¿no los separará la muerte?, pregunta, y él contesta negativamente.

Visto desde la restrictiva y aun lacerante perspectiva del último acto, la ópera es, o se convierte, en la historia de Tristán. Desde un punto de vista más amplio, como historia de ambos, la versión wagneriana de la

más antigua leyenda céltica tiene un arbitrario desenlace que, en sentimiento, la emparienta con la tradicional tragedia japonesa del doble suicidio —muerte voluntaria de amantes cuya situación no es del todo desesperada— que, por ejemplo, con *Romeo y Julieta*. (Wagner, que recuerda el amor como anhelo atormentadamente doloroso y disolvente de la lucidez, recuerda los sentimientos de la poesía amatoria del japón Heian.) Tristán e Isolda no son en él, como en el poema de Gottfried von Strassburg, amantes cuyo sino determinan astros adversos y a los que separan habituales obstáculos: el que el hombre haya asesinado a un pariente cercano de la mujer; que la mujer esté prometida a un anciano, pariente del hombre, al que se debe lealtad. No; Wagner requiere algo mayor que estos impedimentos objetivos, y cuya importancia significa que los amantes son miembros de una sociedad, de un mundo. El obstáculo que trascienda al mundo es, por ende, la naturaleza misma del amor —emoción que siempre sobrepasa al sujeto; insaciable. El erotismo que exalta Wagner tiene que destruir al yo.

Cuando hacia el final de la ópera llega el rey Marcos, no es para comprender por vez primera el derecho a esta pasión y para desear, demasiado tarde como en el caso de los Capuletos y los Montescos, haber sido más comprensivo. Al informarle Brangania que los amantes lo traicionaron al sucumbir a los efectos de un filtro de amor, Marcos (que funge como padre de Tristán y que, en algunas versiones antiguas del mito, lo es), decide exonerar a Isolda de su voto y autorizar a los amantes a que se casen. Pero lo que desean Tristán e Isolda, lo que siempre desearon, no es la unión. Quieren que se extinga la luz. Las últimas palabras de Isolda —últimas palabras en la ópera— describen la pérdida de la lucidez: "*ertrinken, versinken / unbewusst hochste Lust!*" ("desvanecerse, abismarse,/ inconsciente deleite supremo"). La música se desborda y ahoga a la lucidez. La trama de *Tristan und Isolde* versa acerca de ser arrollado, destruido por el sentimiento; no sólo trata sobre el supremo deleite sino que aspira a ser el supremo deleite. El que Wagner equipare estar satisfecho o inspirado a verse abrumado, es una idea típicamente romántica sobre el arte, un arte que no sólo es acerca del exceso (Tristán e Isolda arrollados por su pasión) sino que emplea, casi con ánimo homeopático, recursos exorbitantes y desmedidos, como la duración o volumen inusitados. En todo esto, la piedra de toque, hasta el riesgo para el público, parecía apenas apropiado. Cuando componía el último acto, Wagner vaticinó a Mathilde Wesendonk que una buena representación de *Tristan und Isolde* "podrá hacer perder la razón". Según una de sus veleidades predilectas acerca de su propia obra, Wagner afirma que sólo los fuertes podían sumirse impunemente en ella. Cuando el tenor Ludwig Schorr, primer Tristán, enfermó después de las primeras representaciones en Munich en 1865, tanto él como Wagner se preocuparon por que fuera a decirse que la intensidad y esfuerzos sin precedente que el papel exigía lo habían enfermado; y cuando, inesperadamente, murió Schorr algunas semanas después, Wagner (y no sólo él), pensó que tal vez la ópera le había causado la muerte.

Wagner dista mucho de haber sido el primer compositor que asoció lo mortífero (cuando menos metafóricamente) con lo lírico. Pero anteriores conceptos de lo lírico—letal se habían ceñido al cantante. Bellini escribió al libretista con quien trabajaba para *I Puritani*: "Graba en tu ánimo con letras adamantinas: un drama musical debe hacer que la gente llore, se estremezca y muera al través del canto". Los grandes intérpretes eran aquellos que podían inducir en el público éxtasis próximos al delirio, pauta fijada por Farinelli, Pacchierotti y otros célebres *castrati* del siglo XVIII y principios del XIX, los primeros divos en sentido moderno, cuyas voces hacían que la gente desfalleciera, llorara y sintiera enloquecer, y cuya apariencia y actitud extravagantemente artificial resultaban eróticamente cautivadores a uno y otro sexo. En alabanza a su cantante predilecto, Napoleón declaró que sentía enloquecer cuando oía a Crescentini cantar. Este anhelo por ver arrebatada nuestra lucidez habitual por el arte del cantante es lo que se preserva en un fenómeno irresistible que habitualmente se descarta como mera extravagancia o aberración del mundo operístico: el culto por la vida. La característica adulación estridente que rodea a una o dos sopranos (a veces a un tenor) en cada generación se refiere a esta experiencia harto preciada que se concede a la voz (no sólo a los encantos y atractivos de la celebridad) y la afirma.

Wagner abre un nuevo capítulo en esta tradición operística de crear una belleza que, a la vez, perturba eróticamente y traspasa el alma; la única diferencia es que la intensidad se agudiza cuando, por así decirlo, se difumina. Aunque encarnado en la voz del cantante, el lirismo no culmina en la experiencia de la voz. Lejos de identificarse específica y corporalmente

con la voz del cantante, que flota por encima de la música, se ha convertido en propiedad de la música considerada como un todo, en el que se incrusta la voz. (A esto es a lo que a veces se llama el "sinfonismo" de las óperas de Wagner.)

Los públicos han disfrutado que la belleza de una voz los excite, altere y trastorne con su dulzura y velocidad. Pero había, cuando menos inicialmente, una considerable resistencia al *dérèglement des sens* producido por la música como tal. Lo que la voz hacía se antojaba sobrehumano y, como despliegue de virtuosismo, resultaba, en sí, admirable. El sonido que emitían los castrati sugería algo incorpóreo —los adjetivos "seráfico" y "celestial" se empleaban con frecuencia para describir estas voces, aunque los cantantes mismos también eran claramente objeto de fantasías eróticas.

El enloquecedor lirismo de Wagner nada tenía de seráfico, independientemente de los mensajes espirituales y sentimientos "superiores" que en nosotros despierte el texto; en el mejor de los casos, parecía surgir de "abajo" y, al igual que el brebaje en la ópera, invitar a que fluyeran los sentimientos reprimidos. Berlioz describía el preludio a *Tristan und Isolde*, antes de que se inicie la parte vocal, como gemido y lamento prolongados. Renunciando a todos los efectos (y alivio) de la velocidad, Wagner escogió desacelerar las secuencias de profundo sentimiento que luego se tornaban así, ora estremecedoras (generando una adicción) o parecían insoportablemente sofocantes. El crítico musical vienés, caudillo de los antiwagnerianos, Eduard Hanslick, decía que el preludio a *Tristan und Isolde* "me recuerda la pintura italiana de un mártir de cuyo cuerpo emergen los intestinos para enrollarse lentamente en un carrete". Decía que *Parsifal* lo mareaba. "Ya no hay modulaciones reales sino más bien un proceso perpetuamente ondulatorio de la modulación, de suerte que el oyente pierde todo sentido de una tonalidad definida. Nos sentimos como si estuviéramos en altamar, sin base firme bajo nuestros pies". Sí. En efecto.

La nueva intensidad emocional, distinta de la lírica, que Wagner incorporó en la ópera, debe más al modo en que, a la vez, amplifica y torna en aterradora intimidad (a pesar de los marcos épicos) la característica fusión de los sentimientos que expresa: lujuria, ternura, pena, conmiseración, euforia, hastío. Wagner transforma por completo sentimientos que son de curso habitual en la larga tradición operística y que consisten en representar exaltadas emociones como la asociación entre amor y muerte. Corazones heridos por el amor, muerte preferible a la separación del amado o a la pérdida del amor... fue ésta, moneda de curso en las quejas y éxtasis de los amantes, mucho antes de que Wagner apareciera, mucho antes de lo que llamamos Romanticismo. Wagner, en *Tristan und Isolde* y en otras obras, dio impresionante literalidad a estas añejas hipérboles de la ópera, que hasta entonces se habían interpretado como expresivas exageraciones. Hablar con crudeza e inusitada insistencia sobre emoción, arrollar mediante lo más íntimo a los públicos —el sensualismo de Wagner y su emotividad se consideraron como una invasión— fue territorio virgen para el arte de mediados del siglo XIX, y parece inevitable que semejante descaro (como muchos lo calificaron entonces) se sumase a lo que autorizaba el fastuoso e inmodesto mundo de la ópera, rico en eminentes estados de emoción. "Si no hubiera sido por la ópera, nunca habría podido escribir *Leaves of Grass*" aseguraba Whitman en el ocaso de la vida a algún discípulo (aunque aludía a la ópera italiana, no a Wagner). El tratamiento que da al tiempo es sin duda una de las innovaciones principales de Wagner —ampliar la duración implica entonces invariablemente un medio de intensificar el sentimiento. Por la profundidad y grandeza de emoción de que Wagner es capaz se combinan en su obra maestra con extraordinaria delicadeza para expresar los afectos. Acaso sea esta finura la que a la larga nos convenza de que, en efecto, nos hallamos ante ese logro excepcional del arte, la reinvención de lo sublime.

Alguna vez, mientras paseaban después de una representación de *Tristan und Isolde* que acababa de dirigir, dijo Bruno Walter a Thomas Mann que "eso no es ya música siquiera". Con ello quería decir que es más que música. Wagner se propuso ofrecer cierta especie de experiencia, que transformaba al mero arte, o de idea que lo trascendía. (Claro está que consideraba a sus obras mucho más que simples óperas.) Pero tales pretensiones parecen ante todo como una idea del arte, una idea peculiarmente moderna del arte en donde vibra una intensa irritación respecto al arte. Cuando los artistas no tratan de subvertir el rango del arte que ellos mismos practican (afirmando, por ejemplo, que se trata realmente de la vida), pretenden con frecuencia realizar algo más que arte. (¿Religión? ¿Terapia?) Wagner es parte importante de esta moderna evolución de la inflación —y sensualidad en las expectativas del arte, que tantas obras maestras ha producido, entre ellas *Tristan und Isolde*.

Desde el principio se afirmó que Wagner produce el mismo efecto que el constante consumo de una droga psicotrópica: opio, decía Baudelaire; alcohol, aseguraba Nietzsche. Y, conforme a lo que ocurre con todas las drogas que desinhiben, a veces generó violentos efectos colaterales. En los primeros años de *Tristan und Isolde* tuvieron que desalojar del teatro a más de alguna persona que o se desvanecía o vomitaba en el curso de la representación. Tal vez resulte difícil ahora concebir los efectos que Wagner provocó en sus primeros públicos, particularmente los de esta ópera, y el escándalo se convirtió en parte de esos efectos (me refiero, claro está, al escándalo estético, por no aludir a los repugnantes puntos de vista políticos de Wagner), como lo es imaginar los desvanecimientos y espasmos de llanto que desataba la voz de Farinelli.

Pero si el escándalo fue inmenso, lo fue también la pasión con que se defendió al autor y a la incalculable influencia de su obra. Ningún artista del siglo XIX habría de ejercer mayor repercusión que él. Aunque Wagner fue el primer compositor ante el que la gente no sólo declaraba su apasionada admiración sino que hasta proclamaba con orgullo ser adicto a él, otros

ha habido desde entonces. Y los encantos de la adicción en arte se consideran ahora muy positivos. En la era del rock & roll y de Philip Glass y John Adams, se antoja normal y deseable que la música aspire a convertirse en narcótico. Vivimos la era en que triunfa la "teatrocracia" que tanto deploró Nietzsche, y en ella podemos descubrir muchos descendientes de la forma dramática predilecta de Wagner, el espectáculo pseudoespiritual de la redención. Así, los medios característicos de Wagner (el libreto verborreico de suave óptica; la exacerbada longitud; la reiteración organizada) y sus temas (loas a la pérdida de lucidez, prominencia con que dibuja la desolación de héroes y gobernantes) son los de algunos de los más placenteros espectáculos de nuestra propia época. La adaptación de Wagner a mitos del pasado europeo, específicamente germánico (tanto cristiano, cuanto pagano) no implican un credo. Pero implicaron ideas. Wagner fue un hombre de amplia erudición literaria y su reflexión fue también, en cierto modo, literaria; además, conocía sus fuentes. Los creadores de *Einstein on the Beach* aseguraron no saber pizca sobre Einstein y pensaban que nada tenían que saber. Los emblemas y ornamento de las mitologías heroicas del pasado esparcidos a lo largo de la obra de los modernos wagnerianos, sólo expresan una compasión aún más genérica y una búsqueda generalizada de efectos. Se cree a pie juntillas que ni creador ni público requieren de información alguna (se considera que el conocimiento, particularmente el conocimiento histórico, ejerce un efecto funesto sobre la creatividad y el sentimiento (es éste el último y más tenaz lugar común del Romanticismo). El *Gesamtkunstwerk* se convierte en vehículo de estados de ánimo que —como la paranoia o la placidez— han flotado libres de situaciones emocionales específicas y del no saber como tal. Y la aptitud de estos espectáculos antiliterarios, emocionalmente remotos acerca de la moderna redención pueden haber confirmado una reacción menos confusa a los de Wagner, harto fervientes y literarios. Los adulatorios valores superiores de la redención, que, según él, Wagner expresaba en su obra, se han visto desacreditados de una vez por todas (lo debemos ante todo al nexo histórico de la ideología wagneriana con el fascismo).

Ya pocos se preguntan, como antaño lo hicieron generaciones de wagnerianos entusiastas y de un público amedrentado por Wagner, qué *significan* las óperas del maestro. Hoy en día, Wagner se disfruta como se disfruta una droga.

"Su compasión barre con cualquier gusto"; la amarga observación que hace cien años Nietzsche formuló respecto a Wagner, resulta hoy más certera que nunca. Pero ¿acaso quedará alguien que sea hoy ambivalente respecto a Wagner como lo fueron Nietzsche y, en menor grado, Thomas Mann? Si no es así, entonces mucho se ha perdido ciertamente. Yo pensaría que seguir experimentando la ambivalencia (lo contrario de ser indiferente —tenemos que sentirnos seducidos) sigue siendo el óptimo estado anímico para experimentar qué obra tan auténticamente sublime es *Tristan und Isolde* y cuán extraña y perturbadora permanece.