

POCIONES MORTALES: KLEIST Y WAGNER

La tarde del 20 de noviembre de 1811, Heinrich von Kleist y su compañera, Henriette Vogel, que padecía de cáncer, se alojaron en una pensión de Potsdam, donde pasaron la noche. Al día siguiente salieron a dar un paseo y, según cuenta Adam Müller, se hicieron servir café en una tranquila bahía al lado del lago y, sentándose en el hueco formado por un árbol arrancado de raíz, pidieron a la muchacha de servicio que los había acompañado que les trajese otra taza. Cuando la chica había avanzado unos cincuenta pasos, oyó dos disparos. Kleist había disparado a Henriette, que se había estremecido un poco en el último momento, en el pecho, y después a sí mismo, en la boca. No empleó una segunda pistola, preparada ya, sino que recargó con frialdad la primera.

El escándalo por este doble suicidio suscitó mayor agitación que la pérdida de uno de los autores más grandes del siglo. Kleist era conocido por tan pocos que hasta su mejor amiga tuvo que explicarle a su hijo: «por cierto, era escritor». En los círculos literarios, por su parte, no pasó mucho tiempo antes de que estableciesen comparaciones entre la obra y el acto final, y decidiesen que era muy similar. La muerte de Kleist fue tan singular como su obra, establece una carta enviada al editor Cotta. Friedrich Schlegel escribe a su hermano: «Habrás leído en los periódicos acerca de la extraña historia de asesinato de Kleist. Así que no fue sólo en sus obras poéticas, sino también en la vida real, donde tomó la *locura* por genio y confundió ambos». Achim von Arnim informa del último rumor a los hermanos Grimm: en el último volumen de sus cuentos hay «un relato muy parecido [...] a su muerte». Se refería a *Los esponsales en Santo Domingo*, donde el protagonista se quita la vida, después de disparar a su amante en el pecho: «... como el desdichado se había puesto la pistola en la boca, su cráneo se había hecho añicos, y había trozos del mismo salpicados por less paredes». La similitud era ciertamente llamativa. Había otras en los dramas de Kleist: Penthesilea acaba matando a su amante y después se suicida; en su primera obra, *La familia Schroffenstein*, una joven pareja encuentra la muerte en una cueva, al igual que Julieta en la cripta de los Capuleto.

Pero la vida no sigue a los libros como un lacayo, sino como un niño que siempre lleva la contraria, y no quiere que le digan lo que tiene que hacer.

Viene, pero haciéndoles muecas por las espalda. El fin de la vida de Kleist aparece como una parodia no demasiado delicada de su obra. Nada es perfecto. No eran amantes dando la bienvenida a la muerte en la primera noche de éxtasis, como en Schroffenstein; eran un par de conspiradores, dos prisioneros en una fortaleza planeando escaparse juntos. La última noche escriben cartas y cantan canciones, en lugar de consagrarse al amor. La caverna del acto final, en la que se descubren los cadáveres, se ha reducido a un hoyo en el suelo, y la misteriosa poción de la obra a varias botellas de vino y esas «dieciséis tazas de café» de las que informó —con indignado respeto— hasta *The Times* de Londres.

A pesar del paso repentino de lo sublime a lo trivial, este acto escandaloso pronto encontró imitadores; aunque, afortunadamente, suficientemente ingenuos como para olvidar cargar las pistolas. Pero incluso sin el peligro moral que el ejemplo de Kleist representaba para las parejas desesperadas, el veredicto sobre su suicidio no habría vacilado. Era un hecho inicuo y un pecado imperdonable. Incluso los mejor intencionados, opinaba Pfuel, la compañera de su juventud, encontraban algo deplorable en este doble asesinato, esta doble responsabilidad. Algunos amigos expresaban cierta comprensión en sus cartas, pero la reacción pública hacia el fallecimiento de Kleist fue de indignación. Un único contemporáneo, que escribió una entrada en la Enciclopedia Brockhaus, señaló que el último e infeliz acto de Kleist debería ser objeto de lástima, en lugar de fría condena. Pero incluso eso era demasiado lejos: en 1817 apareció una réplica, calificando al autor de escritorzuelo inútil, que inspiraba el más profundo desdén, y que no merecía tanto la pluma como «la vara, que presumiblemente apenas ha superado».

Sesenta años después, el veredicto de Cosima Wagner fue mucho más benigno. Seguramente, Kleist se habría curado de sus tendencias suicidas si hubiese conocido las enseñanzas de Buda y Schopenhauer. El diario registra que su esposo está de acuerdo.

Richard Wagner, que no había permitido siquiera que Schopenhauer lo inclinase al quietismo, estaba familiarizado con los temas que obsesionaban a Kleist mucho antes de traducir la *Liebestod* [muerte por amor] a los cromáticos suspiros e impulsos de la música. De qué manera incurable habían crecido juntos el amor y el deseo de muerte queda claro por la conocida carta que escribió a Liszt, en la que presentaba el plan de su nueva ópera. «Dado que yo nunca he experimentado la verdadera felicidad del amor —escribió Wagner en diciembre de 1854— me propongo erigir otro monumento al más hermoso de todos los sueños en el que, de comienzo a fin, este amor será por una vez verdaderamente saciado: en mi mente he hecho un boceto para un *Tristán e Isolda*, la concepción musical más sencilla pero más apasionada; y en el “estandarte negro” izado al final, me envolveré para morir.» En el momento de la concepción, la evolución embrionaria está ya sellada: la bendición del amor y la muerte son hermanas siamesas que no se pueden separar. El amor entra por «las puertas abiertas de la muerte». Tristán e Isolda mueren para amarse, y aman para morir. El objetivo y la causa coinciden, final y origen se funden, simbólicamente, en forma de poción; el extraño y letal filtro que primero envía la sangre a recorrer las venas de un argumento casi congelado.

Mezclar las propias bebidas

«Único bálsamo del dolor interminable, trago que cura el olvido: ¡no temo a esta bebida!» En la escena quinta del primer acto, uno de los más famosos encuentros en la historia del drama musical, Tristán toma el cáliz que Isolda le ofrece: veneno, creen ambos, pero en realidad un elixir de amor. Wagner descubrió la bebida mágica en una fuente bien conocida, el poema épico de Gottfried von Strassburg *Tristán e Isolda*. Allí, el elixir pasa por la garganta equivocada cuando es Tristán quien to bebe, en lugar del rey Mark. En Wagner, baja por la garganta correcta, pero las dos bebidas se mezclan. Lo que tomó de Gottfried son los restos de la poción mágica y los restos de la mezcla, los cuales se podrían derramar sin pérdida una vez que el drama ha tomado un rumbo íntimo. La Isolda de Wagner ama a Tristán desde el primer momento y le salva la vida, aunque sabe que él ha matado a su prometido, Morold. Comienza a odiarlo cuando vuelve como intermediario matrimonial, para llevarla ante el viejo rey Mark. Mientras el barco se acerca a la costa de Cornualles, ella le ordena a un aparentemente indiferente Tristán que se acerque a ella, y le pide que se disculpe. En medio de una gran tormenta de emoción, dispuesta a una muerte conjunta, Isolda ordena a Brangäne que coja el frasco de veneno de su madre. Brangäne no se atreve, y por su cuenta llena la copa de un elixir de amor que permite que salgan a la luz los dolorosamente reprimidos sentimientos de la pareja.

¿Por qué no ofrece Brangäne una copa inocua en lugar del veneno? Quizás adivina el deseo más secreto de su señora; en cualquier caso, no se dan más explicaciones sobre el cambio de las pociones. En Wagner, se relega el detalle a favor de una exploración psicológica: elimina to inesencial, dejando a un lado todos los accesorios teatrales, y conseivando sólo aquello que está cargado de emoción y llamas internas. Uno de estos accesorios, sin embargo, no estaba presente en Gottfried, pero adquiere la mayor importancia: la poción mortal que misteriosamente se introduce en el filtro de amor. Es cierto que el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, que inspiró la sinfonía fúnebre wagneriana de ese nombre, contiene pociones mortales y somníferas, pero la pareja no se une para beberlas, y tampoco sirven para dar vía libre a su amor; y sobre todo, son gotas genuinas del Lete, no supuestas. En la versión de Wagner, el verdadero veneno se mantiene guardado en el joyero; Tristán e Isolda beben un brebaje fantasma, un placebo de muerte. Doblemente eficaz —mágica y psicológicamente— porque el hecho de que sea un veneno imaginario es lo que paze que el elixir de amor haga salir a la superficie las pasiones durante mucho tiempo reprimidas, tan violentamente que, en comparación, el filtro de Gottfried parece una inocua tintura de cuerno de rinoceronte.

Thomas Mann creía que esta nueva visión del afrodisiaco mágico era la idea poética de un gran psicólogo. Tristán e Isolda apuran la copa en la creencia de que los hará morir; sólo después, y de ese modo, pueden confesar su amor. La cuestión que se plantea no es qué frasco falta, al final, del equipaje de Isolda, sino la liberación de las almas de los amantes a través de su pacto conjunto con la muerte. En realidad, escribe Thomas Mann, los amantes podrían estar bebiendo agua pura; es sólo su creencia de que han bebido la muerte to que los libera espiritualmente de la ley moral de la época.

Esto se acerca más a la verdad literal de lo que Mann sabía. La bebida de los amantes no sólo podía haber sido agua pura; en el texto original era exactamente eso: agua pura. Y el placebo de muerte, que libera al amor, era de hecho la idea poética de un gran psicólogo: excepto que procedía —como toda la escena—, no de Gottfried, ni de Shakespeare, ni de Wagner, sino del escritor cuyo suicidio no se podía lamentar en público sin atraer la ira de los guardianes de la moral.

El fanático que condenó el artículo de la Brockhaus no sólo estaba equivocado respecto a la categoría de Kleist como escritor; también estaba equivocado al suponer que su autor apenas había superado la vara. El solitario defensor del suicidio fue un maduro hombre de cuarenta años: Adolf Wagner, tío del creador de *Tristán*. Este ahora olvidado traductor, filólogo y erudito, fue el primer y más formador maestro de Richard Wagner. En la primavera de 1828, Richard había ido a vivir con su tío, a Leipzig. Adolf —un amigo de Tieck, que conocía a Fichte y mantenía correspondencia con Jean Paul— introdujo a su sobrino en el mundo de la literatura durante los paseos que daban juntos a diario. Wagner recuerda en *Mi vida* que la gran biblioteca de su tío lo entusiasmaba hasta el paroxismo. Que no se hablase de y no se leyese Kleist ocasionalmente, con tal tutor, es tan improbable como que los alumnos de Catón nunca hubiesen oído mencionar Cartago. Adolf Wagner era el paradigma de erudito, pero de no haber sido por su sobrino, no habría quedado de él para la posteridad —aparte de la copa de plata que le dedicó Goethe por su principal obra, *Parnasso Italiano*— nada más que la primera entrada enciclopédica sobre el escritor que todavía espera al pie del Parnaso alemán.

Íntimo conocedor de Kleist

Gracias a su tío, Richard Wagner conoció a Kleist desde su juventud; indudablemente mejor de lo que conoció a los primeros románticos, cuyos reparos al día e himnos a la noche, según algunos investigadores, resuenan tan siniestramente en *Tristán* —«*comme de longs échos qui de loin se confondent*», según escribe Baudelaire en su artículo sobre *Tannhäuser*—. La celebración de la noche y el voluptuoso desvanecimiento de la *Liebestod* habría que buscarlos en un dramaturgo mucho más cercano a Wagner en estatura, temperamento y carácter que éstos. En Kleist, como en Novalis, la sagrada noche sostiene en su seno los éxtasis del amor y la unión en la muerte. Los románticos están notablemente ausentes de la biblioteca de Wagner en Dresde, que sí contiene, sin embargo, la edición de Kleist en tres volúmenes publicada en 1826. En la biblioteca de Wahnfried, la casa de Wagner en Bayreuth, se pueden examinar las marcas métricas que Wagner hizo en *El cántaro roto* de Kleist. Las referencias que Cosima hace de pasada en sus diarios y los escritos de Wagner dejan claro que nada en Kleist le era ajeno. «Por la noche, algo de las obras póstumas de Kleist (catecismo político)», anota Cosima en agosto de 1871, después de una guerra en la que Wagner, como Kleist antes que él, había caído en obras propagandísticas contra Francia; ambos fueron un fracaso como ideólogos oportunistas en París. Una obra teatral escrita por Kleist sobre Federico el Grande, le dice a Cosima, podría haberse convertido en un complemento para *Hamlet*. Wagner critica el *Hermmannschlacht* por su carencia de piedad, algo bastante justificable cuando uno piensa que la

mujer de Hermann permite que el romano sea devorado por un oso (igual, por así decirlo, que el despiadado destino con el que un risueño Siegfried amenaza a Mime). Defiende *Kätchen von Heitbronn* contra Cosima; de *Terremoto en Chile* lamenta sólo que el idílico interludio intermedio no esté plenamente elaborado; véase *Tannhäuser*. Califica *El príncipe de Hamburgo* de maravillosa obra teatral; si los actores alemanes ya no son capaces de representarla, también deberían evitar a Shakespeare (considera repetidamente a Kleist como el único hombre a quien Wagner tenía como un alma gemela). En una carta a Bülow, no puede encontrar elogio suficiente para «la princesa de Hamburgo», un título que atrae un perplejo signo de interrogación de sus editores: Wagner parece estar aludiendo al carácter femenino del soñador protagonista. Nietzsche afirmó que «en sus últimos días» Wagner se había vuelto «enormemente *feminini generis*»; pero incluso en su juventud ya había confesado a su madre una variabilidad muy femenina.

También parece haber sido Nietzsche el primero en darse cuenta de la fuerza de algunas reminiscencias de Kleist en Wagner; sobre todo, la figura hermafrodita de la mujer histórica y al mismo tiempo heroica. En la *Penthesilea* de Kleist, escribió Alfred Polgar en 1926, «la muerte y el amor obtienen su poción mágica de la misma fuente, que adquiere aquí forma dramática mucho antes que en *Tristán*». De todas las obras de Kleist, *Penthesilea* es la que más a menudo se ha comparado con *Tristán*. Se impone, de hecho, prácticamente un paralelo entre el aliento entrecortado de la obra de teatro, las oscilaciones del deseo de amor y muerte, la furia desesperada de una reina, y to que Wagner dijo de *Tristán*: que su objetivo había sido por una vez el abandonarse completamente, retratar el amor abrasador «que devora al hombre».

En realidad, por supuesto, fue al contrario; fue Wagner quien se dejó estimular por *Penthesilea*. El destino de Achilles –cazado, arrojado al suelo y convertido en pedazos por los perros de presa de Penthesilea– tiñe claramente los temores de Sieglinde por su hermano: «Hombres del clan y perros claman tras él; enardecida tras el rastro aúlla la manada». «Los perros desnudan sus colmillos en busca de la carne.» «Las mandíbulas te atrapan los pies, caes.» La compañía de las Amazonas, también –hijas de dioses, salvajes mujeres a caballo y vestidas con armadura, que vuelan «como el viento huracanado»– son inconfundiblemente una avanzadilla de las Valkirias de Wagner. El grito de Brünnhilde contra Siegfried en *Götterdämmerung* –«¡Enséñame una venganza como jamás he deseado!»– recuerda al delirante amor/odio de Penthesilea, que finalmente engulle a Achilles.

Dejando a un lado el canibalismo, Penthesilea tiene sus momentos cálidos. Éstos, también, la asocian con la Isolda de Wagner. Ambas tienen una hermana del alma, que las ayuda con devoción: Isolda a Brangäne, Penthesilea a su amiga Prothoe, cuya primera palabra para ella es «amada»; en ambos dramas vibra un sospechosa intimidad entre la Amazona y su doncella. Tanto Prothoe como Brangäne intentan, con diferente éxito, frenar la furia de sus señoras. En sus brazos, Isolda y Penthesilea vuelven a ser ellas mismas por última vez, antes de enloquecer. En los cuadros finales, ambas parejas de mujeres están por fin unidas: Prothoe «sujeta» a Penthesilea mientras ésta «cae de rodillas ante el cadáver»; «Isolda se hunde [...] en brazos de Brangäne, suavemente sobre el cadáver de Tristán».

Besos envenenados

El amor/odio que sólo muere con este final implica que, en ambos casos, la muerte y el amor derivan de la misma fuente. El amor no puede florecer, porque algo de su opuesto está mezclado con él. Achilles y Penthesilea quieren destruirse con tanta fuerza como desean unirse. Algo les impide amarse come, iguales. En *Los esponsales en Santo Domingo*, Kleist representa el conflicto como una guerra entre razas; en una de sus obras de juventud, *Schroffenstein*, como una disputa entre familias, al estilo de Shakespeare. Un Schroffenstein puede amar a cualquiera, excepto al enemigo de su rama fraterna. Que Wagner, también, deseara convertir el amor adultero de Tristán e Isolda en algo todavía más imposible que el original se puede considerar como el aumento de uno de los temas de Gottfried. En la obra de Wagner, Morold, a quien Tristán mata, ya no es meramente tío de Isolda, sino su futuro marido. Con mucha mayor razón, pues, el asesino no debería convertirse en su amante tras el solemne juramento de venganza de ésta. Un hechizo es suficiente para hacer caer a uno en los brazos del otro, si bien con grandes convulsiones, y en esa atmósfera de campana de vidrio saltan chispas impresionantes y suficientemente gruesas como para cortarse y apuñalarse con ellas; mientras sobre todo ello puede esa trinidad de concupiscencia, religión y crueldad que se encuentra en todas las obras de Kleist, y cuyo reflejo en Wagner llenaría a Baudelaire de entusiasmo.

A Wagner no se le habría escapado que Kleist también trataba del amor enfrentado al mundo en la variante que Thomas Mann escogió para su relato *La sangre de los Walsung*: ese amor por la propia carne y sangre, el erotismo del incesto. En *La marquesa de O...* de Kleist sólo se nos muestra una escena de amor: se intercambian largos, «apasionados, sedientos» besos, entre padre e hija. En *El niño encontrado*, el hijo del diablo se enamora de su madre. Wagner ya había mencionado el tema en *Rienzi*. En *Las Valquirias*, una hermana se convierte en novia de su hermano; para escándalo de Arthur Schopenhauer que, en la acotación, «cae rápidamente el telbón», al final del primer acto de *Las Valquirias*, garabateó al margen de la copia de *El anillo de los Nibelungos* que Wagner le había mandado como prueba de aprecio, un indignado: «¡Ya era hora!»; en otro momento, «¡Una bofetada a la moral!»; y, en el dúo interpretado por Siegmund y Sieglinde: «Esto es una infamia».

A Wagner le ofendió durante años la falta de una palabra de ánimo del filósofo. Es significativo que se consolase pensando que «así es como Goethe trató a Kleist», como le dijo a Cosima. Por un momento se puede ver to cercano que se sentía del hombre por quien su tío, a pesar de la copa de plata, no había rehuido el altercado.

Pecado de juventud

De joven, mientras vivía con Adolf en Leipzig, había faltado a clase para rumiar en secreto su primera obra, el drama gótico, *Leubald and Adelaide*. Tragedia con veinticuatro cadáveres, *Leubald* es algo más que una curiosidad juvenil, en dos aspectos. Gracias a esta obra, Richard descubrió su verdadera vocación. Cuando fracasó —incluso Adolf se sintió horrorizado—,

Wagner llegó a la conclusión de que se debía exclusivamente a un fallo: no había música. Fue simplemente para rescatar su *Leubald* por lo que pidió prestado en la biblioteca pública un texto sobre composición, y volvió a tomar en secreto lecciones de música. «¡Oh! No soy compositor –se quejó todavía a Cosima en 1870–, yo sólo quería aprender lo suficiente para poner música a *Leubald and Adelaide*; y así sigue siendo, sólo los argumentos han cambiado.» Pero tampoco habían cambiado tanto, en cualquier caso; y ésta es la segunda razón por la que *Leubald* puede enseñarnos tanto todavía. En esta obra de juventud aún brotan ingenuamente a la superficie fuentes que posteriormente serán tapadas y sepultadas en las profundidades.

La primera fuente de inspiración de *Leubald* –la única que Wagner menciona en su biografía– fue Shakespeare. Pero una lectura cuidadosa de la obra ha demostrado que no fue la única. Además de *Hamlet* y otros dramas de Shakespeare, el biógrafo de Wagner, Robert Gutman, escribe que *Leubald* también tiene influencia del *Schroffenstein* de Kleist. Señala, asimismo, que ciertos versos de *Leubald* podrían introducirse en una representación de *Tristán e Isolda* sin que la mayoría del público se diese cuenta; y después abandona este pecado de juventud del compositor sin darse cuenta de que ha dado la espalda a un descubrimiento que tenía justo delante de él.

Porque Wagner no abandonó *La familia Schroffenstein* una vez escrito *Leubald*, e incluso en esta obra profundizó más de lo que la media frase de Gutman sugiere. La familia Schroffenstein está dividida en dos ramas. Ottokar, el Romeo de Kleist, ama a una enemiga de su rama familiar, la protagonista, Agnes. En *Leubald*, Wagner sigue incluso los pasos más tortuosos del argumento de Kleist; no sólo su difusa locura asesina y el clímax de la pareja apuñalada, sino también el encarcelamiento, la huida, la reunión de los enemigos en una cueva del bosque. Con la misma despreocupación con que Wagner llama a su protagonista femenina Adelaida, siguiendo a Beethoven, conserva el «Agnes» de Kleist, simplemente cambiando el nombre de la hija a la esposa.

La Agnes de Kleist descansa entonces por un tiempo; nada infrecuente en Wagner, que tenía todo unido prácticamente desde el comienzo y nunca dejaba que nada se escapase de su obra; podía guardar un tema durante veinte años antes de volver a utilizarlo una sola vez, e incluso presentó el año de su muerte la Sinfonía en Do compuesta a los cincuenta años. Y tampoco olvidó a su Agnes de juventud. Cuando la vuelve a necesitar, treinta años después de *Leubald*, ella se levanta del lecho en que Wagner la tenía, dentro de la cámara de su memoria, y toma con Tristán el filtro que les quita la venda de los ojos y abre por completo sus corazones.

Por derecho, deberían matarse: Ottokar a su mortal enemiga, Agnes; Isolda, al traidor Tristán. Están separados por un juramento; la culpa de la sangre se cierne sobre ellos; él se debe a su linaje. La desconfianza, la pasión latente, el miedo mortal y el desdó espesan la atmósfera hasta hacer gritar a Isolda: «¡Aire! ¡Aire! ¡O mi corazón se va a asfixiar!».

El argumento cambia con una poción. También en Kleist, la bebida es el punto de inflexión. En la primera escena del tercer acto de *La familia Schroffenstein*, los amantes secretos se encuentran. Ottokar coge agua pura

en el sombrero y se la ofrece a Agnes. Ella se imagina que está envenenada, pero aun así la bebe, creyendo que está escogiendo la *Liebestod*. «Trae agua: me trae veneno. Así sea, pues, la beberé toda.» Como tan a menudo después, en Wagner, los dos hablan sugerentemente de manera apresurada. Ottokar elogia el agua: es tan buena como una medicina; Agnes replica: «Contra el sufrimiento». Dos veces habla de su «recuperación»; Ottokar no se da cuenta de que se refiere a recuperarse de la vida. A Wagner también le gustaba la ambigüedad: cuando Tristán comprende que Isolda le está ofreciendo una poción mortal, dice: «Tomo ahora esta copa, para que hoy mi cura pueda ser completa». En Wagner y en Kleist llega un momento en que los cuatro creen que están tomando veneno. Ottokar, desconfiando al fin de las ambiguas respuestas de Agnes, la presiona más inquisitivamente. Ella confiesa que lo sabe todo y ha bebido el veneno. «OTTOKAR: ¿Veneno?» Comprendiendo que hay algo mortal en el agua, responde, como Isolda después de él, arrancando el sombrero —o la copa— de las manos del otro. Isolda grita: ¡Deja la mitad para mí! «OTTOKAR: Dámelo, moriré contigo. *Bebe.*» Los cuatro toman la acuosa ponzoña, que consigue liberar el alma. Funciona con rapidez y de manera idéntica en ambas parejas: «AGNES: ¡Ottokar! *Le echa los brazos al cuello.*» «TRISTÁN: ¡Isolda!» «ISOLDA (*hundiéndose en el pecho de él*).» La supuesta poción mortal libera su amor; en lugar de llevarlos a la tumba, caen uno en brazos del otro. ¿Es ella toda suya?, pregunta Ottokar. Agnes replica: «Toda tuya, sin límite». Tanto en un drama como en el otro, se renuncia para siempre al «espectro de la sospecha» y «al arte traicionero de la engañosa magia; en ambos, los amantes avanzan hacia su unión definitiva: la poción ha cumplido con su deber. Que Wagner tuvo *Schroffenstein* en mente palabra por palabra durante todo esto se puede deducir de sus indicaciones de puesta en escena. La famosa escena es literalmente una paráfrasis. En la obra de Kleist: «*Ella bebe, al tiempo que to mira a él fijamente*». En Wagner: «*Ella bebe (...)* *Ambos (...) se miran (...) fijamente a los ojos*». A lo que estas profundas miradas conducen es bien conocido, desde el *Tristán* de August von Platen. Agnes y Ottokar acaban en una cueva, intercambian ropas y un beso nupcial; después sus padres los apuñalan hasta matarlos.

Todo ello es curioso; por todas partes ambigüedades y divisiones: Ottokar vestido de mujer, Agnes de hombre; mordiscos que se convierten en besos; perros que saltan del sótano para rasgar la carne del amado; el doloroso placer de arrancar el vendaje de la herida que no cerrara. «¡Aprisa, sangre mía! ¡Ahora fluye alegremente!»; filtros mágicos que en lugar de amor significan muerte. ¿Qué secreto hay en los posos de la poción, y qué hay en este amor, que siempre hay un Alberich que to maldice, que siempre se ve desplazado al más allá y al seno maternal de la noche, que nada menos que un terremoto debe devastar Chile, o una masacre racial masacrar Haití, en caso de que una vez —una excepción inmediatamente castigada— se consume? En *Schroffenstein*, el gracioso shakespeariano de Kleist replica: «¿En felicidad? Eso no puede ser, amigo. Está cerrada por dentro». Si es así, si la felicidad en el amor no sólo está negada externamente, sino que está bloqueada desde el interior, entonces la poción que to libera sólo puede destruir: una toxina, un ácido que corroe la armadura; pólvora, al fin. El cerrojo sólo se afloja con la pistola en la boca de Kleist, junto al Wannsee.

Wagner es más fuerte; y también más blando. En él, la grieta no atravesó el granito. Pero las últimas palabras que escribió —y aquí, por una vez, la vida

se serena y sigue al arte sin chistar— en su ensayo *Sobre lo femenino en los humanos*, antes de que un ataque al corazón hiciese caer la pluma de su mano, se dice: «Amor-tragedia». Había anunciado *Tristán* como un monumento al amor que no se podía disfrutar en la tierra. Y el propio Tristán no lo disfruta durante mucho tiempo, sino que se enfurece contra la bebida que to ha mantenido con vida: «¡Maldita sea la terrible poción, maldito sea quien to preparó!». Pero es él mismo quien la ha preparado, como explica: «Con la necesidad del padre y el dolor de la madre, las lágrimas del amor, entonces y siempre». El pasaje, externamente bastante carente de motivación, se interpreta como el resultado de un autoexamen. Debe de haber algún daño psíquico temprano que hizo a Wagner permitir que las pociones desembocasen una en otra; heridas que su arte debe experimentar una y otra vez, como la lengua que recorre un hueco en las encías, aun a pesar de que nada se podía curar y todo se mantenía abierto hasta el final.

Pero podía proporcionar alivio, y mantuvo a su creador vivo. Wagner llegó a los setenta años y no murió hasta que, con *Parsifal*, todo estaba hecho. El mago tenía una forma cuerda e ingeniosa de estar enfermo.