

EL BUQUE FANTASMA DE RICHARD WAGNER GENESIS LITERARIA E INTERPRETACION¹

Prof. Dolores de Durañona y Vedia

La leyenda del hombre errante por el mar hunde sus raíces en la noche de los tiempos, tiene su fuente en arcaicas tradiciones. Cuando nace Odiseo, el héroe de la epopeya homérica, ya era milenario Gilgamesh, el rey de Uruk, peregrino de la inmortalidad en el camino del sol, y existía también el náufrago del vetusto cuento egipcio a quien una ola oportuna deposita en la isla de la serpiente.

De las tres partes en las que suele dividirse el poema griego: La Telemaquia, el Nostos y la Empresa del héroe en la recuperación de su reino, nos interesa la central, la del viaje de regreso, en la que surge el tema del marino maldito por el cíclope Polifemo, hijo de Poseidón, quien suplica así al dios: "Concédeme que Odiseo (...) no vuelva nunca a su palacio. Mas si le está destinado que ha de ver a los suyos y volver a su bien construida casa y a su patria, sea tarde y mal, en nave ajena, después de perder a todos los compañeros"². En escenarios que hablan del dominio cretense sobre el mar Mediterráneo, "Nadie" llegará a ser su nombre.

En la Divina Comedia, Ulises trasciende este destino. Dante lo convierte en desmesura, en fervor del conocimiento, que aún en la vejez impulsa al navegante a hacerse a la mar, aunque deba encontrar su fin en la exploración del océano misterioso, más allá de las Columnas de Hércules. Es el eco que recoge Tennyson: "...somos lo que somos: una invariable voluntad de heroicos corajes, debilitados por el tiempo y el

destino, pero fuertes en su afán de luchar, de buscar, de encontrar y de doblegarse"³. También el Oriente incorporará a la aventura, bajo la pátina árabe de Las Mil y Una Noches, los viajes fantásticos de Simbad el Marino.

Sin embargo, aún estos héroes están sujetos a la muerte. Ella es su límite y su reposo. Pero ¿qué sucedería si la errancia fuese eterna, si no existiera un dique para esa sed proyectada en la cambiante superficie del tiempo y del espacio? En ese territorio de lo posible se forjan las varias versiones del judío errante —Cartaphilus para el mundo oriental, Ahasverus para el occidental— el mercader a cuya puerta se detuvo Jesús en su camino al Calvario y que, empujando al Señor con áspera violen-

1 Wagner, Richard. "Der Fliegende Holländer". "Le Hollandais volant". Livret original intégral. Tr. française de Georges Pucher. Commentaire littéraire et musical d'Alain Poirier. L'Avant Scène N° 30. Paris. Nov. Dec. 1980 p.p. 27 a 89.

Wagner, Richard. "Der Fliegende Holländer". "The Flying Dutchman". "Le Vaisseau Fantôme. Oldenburg. Deutsche Grammophon. 1971. p.p. 6 a 28.

Wagner, Richard. "Il Vascello Fantasma". Versione ritmica italiana di Alberto Giovannini. Milano. Ricordi. 1978. 48 pp.

2 Homero, "Odisea". Tr. Luis Segalá y Estalélla. 3a. ed. Buenos Aires. Espasa Calpe Argentina 1957. Austral 1004 p. 100.

3 Tennyson, Alfred. "Ulises". Trad. de Juan Rodolfo Wilcock. En "Poesía inglesa del Siglo XIX". Estudio preliminar y selección de Jaime Rest. Buenos Aires. CEAL. 1979. Biblioteca Básica Universal p. 95.

cia, le ordenó que se marchara. Esta leyenda se perfila hacia el Siglo IV en Constantinopla y tal vez haya nacido con el descubrimiento de la Vera Cruz.

El tema debía apasionar al Romanticismo. Coleridge aportará la Balada del Viejo Marino, el alucinante viaje del remordimiento por los océanos de la culpa, el castigo y la redención. Por fin, con Heine, verá la luz una nueva figura simbólica, inspirada en una tradición de origen borroso, corriente al parecer desde el Siglo XVII entre los hombres de mar de los Países Bajos: la del Holandés errante, un innominado, un Nadie. En el Tomo I del Salón, las irónicas "Memorias del Señor de Schnabelewopsky", nos refieren una representación, en el Teatro de Amsterdam, de una pieza cuyo argumento reúne a los protagonistas del drama wagneriano: el capitán de Holanda juró por todos los diablos que doblaría cierto cabo aunque debiera navegar eternamente. Satanás le tomó la palabra. Errará y no morirá hasta que —el demonio es astuto— lo rescate una mujer. . . fiel. Espantados navíos tropiezan a veces con el buque fantasma, pavoroso signo de mal augurio. En ocasiones son abordados y les entregan paquetes de cartas destinadas a difuntas bisabuelas. Conviene entonces —dicen— tener a mano una Biblia o una herradura. Cada siete años el Holandés baja a tierra para casarse y probar suerte. Generalmente el pobre hombre se felicita cuando consigue liberarse de su salvadora y regresar a bordo por otro septenio.

Pasan los siglos y aparece un mercader escocés cuya hija —una soñadora— está enamorada desde la infancia del retrato del grave capitán ataviado a la moda hispano neerlandesa. Como la tradición familiar aconseja desconfiar del original, la joven lo ha convertido en su ideal de hombre. Heine, judío alemán afrancesado, subraya la relación entre Ahasverus y el marino.

¡Qué asombro el de Mynheer al encontrar su retrato en aquella casa! Sus sufrimientos han sido atroces en el desierto de agua. "Su cuerpo no es más que un sepulcro de carne donde su alma se aburre" —dice el poeta— "su navío carece de ancla y su corazón de esperanza"⁴. Sin embargo, a pesar de su lúgubre aspecto, Catalina se compro-

mete a amarlo hasta la muerte y pone fin a la maldición arrojándose al mar cuando él, enamorado también, la abandona para no sacrificarla a su destino.

Por causa de un pudor extraño que se apodera de su pluma a menudo, Heine finge que esta emocionante historia no es más que el marco para una picante aventura del protagonista de las "Memorias", cuyo objetivo primordial es cierta joven que, desde el paraíso del Teatro de Amsterdam, le arroja unas provocativas cáscaras de naranja.

Fue este argumento el que Wagner conoció en el verano de 1838 y es ésta su fuente de inspiración, no por cierto la intrincada novela inglesa del Capitán Marryat de 1839, donde no falta el Holandés, siempre terco en su intento de doblar el cabo —aquí identificado con el de las Tormentas— pero donde sobran el fallido asesinato del piloto que convierte la blasfemia en crimen, el hijo del desdichado navegante llamado Felipe, la nuera iniciada en ciencias ocultas, una piadosa reliquia y los poderes inquisitoriales.

En ese mismo 1839 que vio crecer tan selvática propuesta, Wagner terminaba su contrato como Director del Teatro de Riga. Acibillados por las deudas, él y su mujer, que deseaban viajar a París, atravesaron de noche y corriendo la frontera ruso-prusiana con riesgo de convertirse en blanco móvil. Los Wagner habían encontrado un terranova que se comía él solo media res y que se convirtió en motivo de nuevas complicaciones. Embarcaron en Pillau, a bordo del pequeño velero Tetis y en ocho días efectuaron la travesía del Báltico. Pero como la situación empeoró en las costas de Dinamarca, el capitán debió buscar refugio en el puerto de Sandwike y fue así como hubo trueque entre Escocia y Noruega. Wagner oyó resonar los llamados de los marinos a lo largo del fiordo y escuchó referir a los miembros de la tripulación la historia del Holandés. También se le impuso el nombre de su protagonista: Senta (en noruego: sirvienta), pues tomó por sustantivo pro-

4 Heine, Henri. "Extrait des Mémoires du Seigneur de Schnabelewopsky". Trad. de Jean Pierre Krop. L'Avant Scène. Ed. cit. p.p. 4 y 5 (Tr. del fr. D.D.V.):

pio este sustantivo común que oía vocear a diario.

Al abandonar el puerto de pesca, las condiciones del viaje no mejoraron. En agosto, el navío en que viajaban el músico y Minna estuvo a punto de zozobrar. El compositor experimentó incluso el peso de la maldición, pues los tripulantes supersticiosos creían que la pareja fugitiva se había entregado a actividades criminales y que Dios los castigaría a todos por culpa de aquellos dos. Atrozmente mareados, hubieron de refugiarse en la cabina del capitán y compartir una banqueta con la provisión de ron a la que todos acudían para restaurar sus fuerzas. Alcanzaron primero Inglaterra y finalmente Francia. "Nos preguntábamos horrorizados —dirá después Richard— qué habíamos ido a buscar allí"⁵.

Espoleado por estas experiencias extremas, Wagner no olvidó a su héroe: "El paso a través de los islotes noruegos produjo una impresión maravillosa en mi fantasía; la saga del holandés errante (...) cobró en mí un color concreto, peculiar, que únicamente le podían conferir las aventuras marinas por mí vividas"⁶. En el invierno de 1840 obtuvo el acuerdo de Heine para componer su ópera sobre el relato de las "Memorias". No fue fácil. El músico pasaba por una de sus graves etapas de depresión. Se debatía entre la miseria y los empleos humillantes. Después, mientras su esposa empeñaba las alhajas, él mismo fue a parar a la cárcel donde terminó la orquestación de *Rienzi*. Debíó vender el argumento del *Holandés* porque la necesidad tiene cara de hereje y Wagner y Minna, en Meudon, recogieron hongos silvestres para no morir de hambre con riesgo de morir envenenados.

Pero el navegante maldito pugnaba por existir contra viento y marea. "Nada más apremiante entonces que versificar yo mismo mi asunto en alemán. Para ponerle música necesitaba un piano, porque después de una interrupción de toda producción musical durante nueve meses tenía que volver a sumergirme primeramente en una atmósfera musical. Alquilé un piano. Cuando llegó daba vueltas alrededor con verdadera angustia: tenía miedo de constatar que

no era más músico. Comencé con el coro de los marineros y el lied de las hilanderas; todo salió en un abrir y cerrar de ojos y me puse a gritar de alegría al constatar con un sentimiento íntimo, que todavía era músico. En siete semanas fue compuesta toda la ópera"⁷.

Es evidente, sin embargo, que el germen de "El Buque Fantasma" se encierra en la Balada de Senta. Wagner mismo lo afirma en "Comunicación a mis amigos", a pesar de la aparente contradicción con la cita anterior. Como se verá, el pasaje aludido es previo a la composición misma. "Recuerdo que antes de pasar a la realización propiamente dicha de 'El buque fantasma', comuse el texto y la melodía de la balada de Senta, en el segundo acto. Inconscientemente deposité en ese fragmento los gérmenes temáticos de toda la partitura. Constituía la imagen concentrada de todo el drama tal como se esbozaba en mi pensamiento. De tal modo que, una vez concluida la obra, tuve deseos de llamarla 'Balada dramática'. Cuando por fin pasé a la composición, la imagen temática que había concebido se extendió por sí sola, como una especie de red (...) me bastó desarrollar en su sentido natural los diversos temas contenidos en la balada, para tener frente a mí, bajo la forma de construcciones temáticas bien características, la imagen musical de las principales situaciones líricas de la pieza. Hubiera debido proceder con toda la arbitrariedad del compositor de ópera si (...) hubiera querido encontrar, para expresar estados de alma idénticos, motivos nuevos y diferentes. Por lo tanto, no teniendo el designio de confeccionar una colección de fragmentos de ópera, sino de crear una imagen tan clara co-

5 Cit. por Gauthier, André. "Wagner". Trad. Felipe Ximénez de Sandoval. 2a. ed. Madrid. Espasa Calpe 1977. p. 29.

6 Wagner, Richard. "Escritos y confesiones". Trad. Ramón Ibero. Con un ensayo de Ernst Bloch. Barcelona. Labor 1975. p. 101.

7 Cit. por Dutronc-Jean Louis. "Riga, Sandwike, Meudon, Dresde: les étapes du Vaisseau Fantôme". L'Avant Scène. ed. cit. p. 9 (Tr. D.D.V.); y Wagner, Richard. Ob. cit. p. 106.

mo posible de mi tema, no sentí la menor veleidad de proceder de ese modo"⁸.

En cuanto a la prioridad de texto o música, si bien el esbozo original fue entregado al Director de la Opera de París, León Pilet, quien, confió el libreto a Foucher y la música a Dietsch, pareciera que la versificación en alemán avanzó al mismo tiempo que la composición. De los versos, en efecto, dice el autor: "Fueron calculados para que una frecuente repetición de las frases y de las palabras que eran el soporte de la melodía, diera al poema la extensión que reclamaba esta melodía"⁹.

Como en la mayoría de los casos, resulta difícil precisar con exactitud absoluta el proceso de creación, sin que falte quien pretenda que la primera idea de Wagner fue la canción del piloto¹⁰.

Cuando Richard cierra su viaje espiritual, lo hace con estas palabras: "En la noche y en la miseria. Per aspera ad astra. Amen"¹¹ —que jalonan respectivamente el fin del esbozo de orquesta y el de la obertura.

No terminó allí la mala estrella del acosado capitán que, al decir de Cósima, obsesionó a Wagner durante toda su vida. Estrenada la ópera el 2 de enero de 1843 en el Teatro de Dresde, naufragó a las cuatro representaciones —escribe Dutronc con humor— por falta de cualidades escénicas de los cantantes.

El mito —sin embargo— había hallado una de sus encarnaciones más plenas. Debía abrirse camino —lo sabía su compositor— lenta y trabajosamente pero "es con el Buque Fantasma que comenzó mi carrera como poeta y abandoné la de fabricante de textos de ópera"¹².

A lo largo del tiempo, y como sucede con otras grandes creaciones del espíritu humano, el Holandés errante ha sido el blanco de interpretaciones múltiples. Me esforzaré por sistematizar algunas de las más corrientes de que tengo noticia, e incluso por agrupar las que pertenecen a una misma tendencia, si bien algunos autores comulgan con varias hipótesis a la vez.

a) La interpretación autobiográfica.— Pretende que Wagner proyectó elementos de su propia existencia por la vía

lírico musical. Sus miserias, su errancia, sus humillaciones, los recuerdos de un viaje terrorífico, el sentimiento de haber fracasado en el amor, la avidez de encuentro con una mujer redentora, las dudas que experimentó acerca de su propia realización como hombre y como artista, serían el motor, no sólo inconsciente sino también consciente del buque fantasma del Holandés. Esta opinión que apunta en parte Schneider¹³, es llevada a su extremo por Antoine Goléa: "Todos los héroes de Wagner son Wagner mismo"¹⁴.

La solución confesional resulta a veces tentadora cuando se trata de sondear la misteriosa alquimia de la creación. Pero es falso que Don Quijote sea Cervantes o que Fausto sea Goethe. Son tan sólo una de las tantas posibilidades en que el psiquismo del artista puede proyectarse sin agotamiento mutuo, fenómeno bien conocido por los propios creadores —en ocasiones superados por sus engendros— y que encierra bellamente, al fin de un soneto, el poeta Julio Nicolás de Vedia:

"Y porque soy como no soy ni he sido,
todos los rostros fantasmales caben
en esta multitud que soy yo mismo"¹⁵.

No se trata pues de un traslado de la persona sino, como diría Salinas, de una encarnación del exigente tema vital

8 Cit. por Dumesnil, René. "La naturaleza del drama wagneriano". En "Ricardo Wagner". Trad. Alcira González Maleville. Buenos Aires. Abril. 1964. Genios y realidades p. 202.

9 Cit. por Ferchault, Guy. "Le Vaisseau Fantôme". En Wagner, Richard. "Der Fliegende Holländer". Oldenburg. Deutsche Grammophon 1971. p. 4. (Tr. D.D.V.).

10 Lafon, François. "Des voix pour un fantôme". En L'Avant Scène ed. cit.

11 Cit. por Dutronc-Jean Louis. Ob. cit. p. 9.

12 Cit. por Sans, Edouard. "Le Vaisseau fantôme, premier drame wagnérien". L'Avant Scène. ed. cit. p. 13 (Tr. D.D.V.).

13 Scheiner, Marcel. "Wagner". Paris Seuil. 1960. p. 24.

14 Goléa, Antoine. "Wagner en el espejo de sus héroes". En "Richard Wagner". Fabril ed. cit. pp. 59 a 62.

15 Vedia, Julio Nicolás de. "Siembra de Junio". Buenos Aires. Colombo. 1968. p. 21.

en un momento dado¹⁶, o como señala Carmen Balzer, en "Arte, fantasía y mundo", de un efecto del fantaseo desiderativo que Freud vincula con el sentimiento de fracaso y que equivale en sí mismo a una huída de la realidad. Por supuesto, una fantasía centrada, como clasificaría por mi parte la de Wagner, se vuelve anticipadora para equilibrar la dimensión inconsciente con la consciente: "las riquezas, las suntuosidades tan sólo parecen ser la vanguardia de un esplendor de otro orden cuya presencia obsesiva nos sugieren"¹⁷. Una sanidad elemental nos pide distinguir entre el hombre mismo y los productos de esta actividad psíquica, si no queremos caer en un caos —digno de la poesía pero tal vez indigno de la crítica— donde personajes y autores, ficción y realidad se confunden.

b) La interpretación psicológica.— Procura efectuar el análisis de las mismas creaciones fantásticas como si fueran éstas seres humanos vivientes, camino que emprendió Freud en 1907 con "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de Jensen". Ha sido el sentido de la última puesta de "El Holandés" en Bayreuth, la de Harry Kupfer, realizada en el Festival de 1978. Senta es la protagonista, especie de profetisa que anuncia la dignidad humana, pero que no puede resolver la contradicción entre lo verdadero y lo real. Un ser así está solo, en compañía de sus fantasmas. Víctima de la sociedad —otra vez chivo emisario como en Rousseau— esta esquizofrénica normal (la tensión existente entre la tesis psicológica y la tesis política de Kupfer lo lleva a enunciar esta paradoja) crea, por un formidable esfuerzo de su poderosa psiquis, al Holandés en cuerpo y alma, al hombre ideal, al ser sufriente y rebelde, digno de ser amado, y tan amante en suma que aceptará sacrificarse para salvarla a su vez de la condenación eterna a que su presunta infidelidad la destina. Como en una novela de ciencia ficción, el Holandés se materializa y llega a las riberas de la existencia apoyado por elementos de la realidad. Kupfer no acepta sin bemoles esta identificación entre el marino y el sueño de Senta y opta por desdoblar el personaje del capitán. Aparecen, pues,

juntamente, el hombre vulgar al que la joven da su mano en un acceso de locura, y el héroe soñado, que al esfumarse y remitirla de nuevo a la prisión cotidiana de la casa, de las muchachas hilanderas que le son extrañas, a la opresiva atmósfera de los suyos, constituida por el padre burgués, la nodriza frustrada como mujer y el novio a quien no ama, motivará su suicidio. Kupfer supone, sin consulta previa, que a nadie interesará la historia de fantasmas del Siglo XIX, que hay que redescubrirla y transformarla en problema psicológico-político¹⁸.

Confieso que encuentro muy seductora la primera parte de esta versión, sobre todo cuando considero que en el principio fue conjuro la Balada de Senta. Entre las compañeras que hilan y cantan mientras aguardan a sus enamorados, la hija de Daland es lo diferente, obsesionada por el hombre que soñó, concebido a su imagen y semejanza: único y solo. Que el capitán no exista, que sea el producto de su fantasía, reemplaza un drama por otro. Y aunque ello fuera ventajoso, es esto lo que me parece ilícito y hasta cierto punto traidor al pensamiento consciente, a la voluntad creadora de Wagner, que eligió corporizar independientemente al Holandés, explicitar su conflicto interior desde el primer acto, cuando la esquizofrenia de su enamorada sólo se patentizaría en el segundo. Si seguimos el orden en que los acontecimientos se presentan, el capitán parece nacido de un sueño del piloto, de un sueño del mar cabeceado sobre el timón. Para hacerse coherente, la propuesta de Kupfer ha debido herir el corazón mismo de la trama. En cuanto al hallazgo del doble, muy manido por los literatos alemanes contemporáneos y también por los de otros países, parece innecesario desde que el retrato se impone ya en la primi-

16 Salinas, Pedro. "La poesía de Rubén Darío". 3a. ed. Buenos Aires. Losada. 1968. pp. 47 a 51.

17 Balzer, Carmen. "Arte, fantasía y mundo". Buenos Aires. Plus Ultra. 1975 p.p. 26 a 55. Cita de p. 54.

18 Kupfer, Harry. "Mettre en scène le Vaisseau". Paris. L'Avant Scène ed. cit. p.p. 102 a 107.

tiva versión de Heine. El final suicida es anticatártico, en tanto que Wagner procura —como en *Tannhäuser*— una muerte exultante que restituye el equilibrio y serena el espíritu.

Encuentro sugestivo el punto de vista de Goléa, para quien el Holandés está atrapado por la imagen materna del mar que lo acuna como un perdido paraíso, e intenta, con todas sus fuerzas, afirmarse junto a la mujer que representa la tierra firme. Se trata pues de emerger del medio prenatal para llegar al puerto de la vida adulta. Sin embargo, e inconscientemente, el capitán es capaz de utilizar el más nimio motivo, el equívoco más simple, para separarse de Senta y regresar al mar para siempre. En el fondo de su ser busca la muerte, el refugio natural de los desdichados que, por temor a la vida, eligen una infancia eterna. Interesante, pero pobre, si se mide la explicitación con la riqueza abismal del mito¹⁹.

c) La interpretación político-social.— Kupfer la vincula a su versión psicológica y ambas se completan como receta "moderna". Daland es un "burgués", de esos que van a la iglesia el domingo y cumplen con sus deberes de ciudadano, dos excelentes excusas para vender su hija al mejor postor. La joven Senta se asfixia en una sociedad enferma, por la nefasta influencia de su nodriza Mary a quien su padre se abstiene de ofrecer rango de esposa y por ende de "burguesa". Privada de "status", la infeliz mujer efectúa sobre su hija de leche una transferencia que la destruye: le llena la cabeza con holandeses errantes... El capitán no existe porque la actual estructura social no produce hombres de ese calibre y Senta, ante la necesidad de retornar al infierno de sus vísperas, pone fin a su vida. "¡Sin Freud y sin dialéctica —dice alegremente Kupfer— no se puede hacer teatro hoy día!"²⁰. Intentar refutarlo significa perder el tiempo porque "lo ilógico es a veces lógico, es una ley de la dialéctica"²¹.

d) La interpretación sobre la base de los elementos.— Claramente expuesta por Françoise Ferlan en las huellas de Bachelard. Lo que importa, en su análisis, es el caos acuático del que emerge el capitán para enfrentar el mundo organi-

zado de los humanos. Se trata de un espacio puramente horizontal e indiferenciado que permite la identificación con el infierno —Goléa lo llamaba paraíso— donde la obsesión de la muerte se transforma en odio de la vida. El Holandés proviene de un más allá donde reina la furia de los elementos y donde el único punto de referencia es el navío, entre la masa de las olas y el ulular del viento en los obenques. Si el capitán seduce a los espectadores es porque surge de su propia interioridad. Si enamora a Senta es porque el mar la enamoró, y porque opone lo suprarreal marítimo a la banalidad terrestre. Después del gesto salvador de lo eterno femenino, la pareja puede elevarse hacia el cielo y escapar al agua que significa la regresión a lo amorfo²². Por lo expuesto, no sorprende la obsesión acuática en la obra de Wagner, en *Lohengrin*, en *Tristán*, en la *Tetralogía*. Su último viaje, después de la muerte en Venecia, cuando los poetas italianos transportaron el féretro a pulso hasta la góndola fúnebre, se asocia significativamente a la postrera noche, cuando ejecutó para sí mismo el lamento de las hijas del Rin. "Amo a esas criaturas de las profundidades" —le había confiado a Cósima²³. Imposible no recordar a Bachelard cuando afirma, refiriéndose a los cuatro elementos en los cuales funda su crítica temática: "Se cree ser fiel a una imagen favorita y en realidad se es fiel a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental"²⁴.

e) La interpretación ocultista. Para poner de relieve la multiplicidad de especulaciones que ha suscitado la obra, no quiero excluir, por extraña que parezca, la de Mario Rosso de Luna, quien ve en El Holandés la versión nór-

19 Goléa, Antoine. Ob. cit.

20 Kupfer, Harry. Ob. cit. p.p. 104 y 107.

22 Ferlan, Françoise. "Le Hollandais aux multiples visages". *L'Avant Scène* ed. cit. p.p. 20 a 23.

23 Brion, Marcel. "Héroes de su propio drama". En "Ricardo Wagner". Fabril. ed. cit. p. 28.

24 Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris. Corti. 1970. p. 7. (Tr. D.D.V.).

dica de la leyenda de Eros y Psiquis. El héroe representa al Espíritu inmortal uno y coeterno con la Divinidad abstracta de donde emanara, condenado a la errancia del no ser a menos de tomar tierra ligándose con un Alma pensante y amante, para construir el símbolo trascendente del sexo. Daland es el discípulo, el hombre a quien se narra la leyenda sabia para inculcarle sus conceptos. Es padre y señor de Senta como cada uno puede serlo de su propia alma y aspira a casarla con el Holandés. . . El pobre Erik es la personificación de nuestro ego animal (sospecho que será por eso que se dedica a la caza), eterno obstáculo para la salvación. Además, el nombre Daland se vincula a los Atlantes! —muy socorridos en toda esta literatura— y el de Senta a los Semitas, aunque primero debió llamarse Ana, que da tanto como Annas —y le faltó que apareciera Inanna, la diosa del amor sumeria—, la materia prima, el agua, el mar. Su Balada no es solamente astral sino también ritual, porque implica una invocación del Alma al Espíritu. Por eso es que se extendió como red sobre el resto de la obra ante la estupefacción del propio autor. La tormenta es símbolo de las luchas de este mundo contra los poderes inferiores, y las hilanderas equivalen a las parcas, aunque algo rejuvenecidas.

Como es imposible verificar nada de lo expuesto fuera del contexto hermético en que este autor se maneja, baste con lo dicho para formarse una idea de su aporte²⁵.

f) La interpretación mítico-filosófica. Es la que ofrece Edouard Sans en su excelente artículo, fundado en la fórmula de Henri Lichtenberger: "el drama de Wagner es, en un alto grado, filosófico o mejor dicho simbólico". Sans se extiende primero en consideraciones esenciales sobre la naturaleza misma de esta especie y su novedad como fusión de artes. Lo que caracteriza al Holandés es el abandono del asunto histórico a favor del mito. Los motivos psicológicos toman su fuerza de los motivos naturales y la unión de drama y música persigue una sola finalidad: la pintura del alma humana. Con sentido común, que es poco común, hace la defensa de Daland, un marino, tenaz y codicioso de

ganancia, cuya pretensión de acordar la mano de su hija a un rico pretendiente no tiene nada de escandaloso; del valiente Erik, empeñado en devolver a su novia "a las robustas realidades de la existencia cotidiana"; y de Senta, que no es una enferma mental sino "una sólida hija del Norte" que aspira a salvar al capitán por razones de Caridad que trascienden el Eros. Se trata del poder fáustico de lo eterno femenino, del renunciamiento y del sacrificio, que cumplen una misión pedagógica eminente en relación al género humano y constituyen el llamamiento a una vocación sagrada y litúrgica²⁶.

Es lo que en sustancia afirma también Ferchault, quien destaca el problema del libre arbitrio y declara que el Holandés es símbolo de la inquietud del hombre, cuya condición reposa en la angustia y la inestabilidad, pero que guarda la nostalgia del absoluto, la aspiración a un amor elevado que lo redima de la culpa original y le abra las puertas de un universo pleno mediante un acto de libertad que desemboca en virtud redentora²⁷.

Como no se me oculta la suspicacia que pueden despertar estas palabras en un mundo que ha perdido su clave, deseo aportar mi grano de arena a esta última interpretación.

Aunque caracterice al mito su juvenil perduración en el tiempo, su admisión sin vaciamiento de nuevos sentidos, creo prudente volver a colocar la obra sobre sus bases románticas, sobre los pilares que sustentan la cosmovisión que la generó: una concepción del yo como genio individual, una búsqueda del absoluto a través de la multiplicidad de los objetos, una apertura a lo sobrenatural, misterioso y fantasmal, un viaje sin límites en el tiempo y en el espacio, un héroe de carácter prometeico, rebelde y fatal, un deseo de evasión, una minuciosa pintura del color local, un hambre de exotismo, una primacía otorgada a

25 Roso de Luna, Mario. "Wagner mitólogo y ocultista. El Drama musical de Wagner y los misterios de la antigüedad". Prólogo de Adolfo Bonilla y San Martín. Buenos Aires. Glen. 1958. p.p. 153 a 156.

26 Sans, Edouard. Ob. cit. p.p. 12 a 18.

27 Ferchault, Guy. Ob. cit.

lo inconsciente y a lo intuitivo, un valor primordial que es el sentimiento del corazón, una presencia del paisaje natural generalmente turbulenta y asociada a los estados de ánimo, una exaltación del amor que domina la cúspide del panorama vital, una tentación suicida que aspira a la plenitud más allá de la muerte, una anemia que es puro exceso de energías, un anhelo de la mujer, a veces angélica y a veces demoníaca, pero inexorablemente asociada al tema de la salvación. Cada uno de estos rasgos conforma el rostro del Holandés errante, hace brotar de las tinieblas el contorno impreciso y fantástico del buque simbólico.

Una vez colocada la obra en este contexto obvio pero juicioso, vayamos a considerar lo que la constituye en mito.

En un discurso muy amplio, y con recurrencia a la dicotomía —que como se sabe es una división mal reputada filosóficamente— pareciera que en la especie humana caben dos amplias familias de espíritus.

Los que pertenecen a la primera, creen en un sentido del universo, en un orden (cosmos), que es posible interpretar, pero que existe con o sin esclarecimiento, en un hilo de Ariadna cuyo extremo puede asir el iniciado o bien perder por torpeza o estrechez de visión. Por ello la vida no es sólo acontecer sino también búsqueda. En resumen: hay una forma del mundo y forma supone Autor, creación, plan que excluye lo casual. Se ordenan aquí los religados y se ensayan las respuestas de los hacedores de mitos que, al decir de Cencillo, son "el resultado de intuiciones privilegiadas que han descubierto conexiones insospechadas entre realidades transempíricas; intuiciones que en épocas más recientes sólo los grandes pensadores volverán a obtener, aunque dándoles una expresión abstractiva y lógicamente articulada en vez de mítica"²⁸. Esta actitud permite vincular puntos de referencia, apenas visibles para intuiciones más toscas, que determinan al agruparse figuras concretas para el ojo del astrónomo y tal vez incomprendibles para la mirada del lego. Recorro otra vez a Cencillo cuando afirma: "el hombre y la vida humana no se

agotan en la anécdota ni en la mera facticidad del momento, sino que el ser humano ha poseído desde las etapas más arcaicas de su existencia la inquietud imprecisa pero activa y urgente de trascender sus meras facticidades anecdóticas en constelaciones de sentido y valor"²⁹.

Como puede comprobarse en esa experiencia que está fuera de los libros, se trata de una actitud más espontánea que filosófica y que genera una oposición: la de los que niegan la posibilidad de toda síntesis y batallan contra la idea hasta su negación absoluta. No hay forma, hay solamente materia. No hay Destino ni mucho menos Providencia; hay solamente azar. No nos bañamos dos veces en el mismo río y, con esa convicción, el ser no es y se entronizan el absurdo y la pasión inútil.

Wagner es uno de los representantes del primer grupo. En su "Carta sobre la música" dice de "El Holandés": "El carácter de la escena y el tono de la leyenda contribuyen a arrojar el espíritu en un estado de sueño que lo lleva enseguida hasta la plena videncia y el espíritu descubre entonces un nuevo encadenamiento de los fenómenos del mundo, que sus ojos no podían percibir en el estado de vigilia ordinaria"³⁰. Toda su obra se ordena bajo el imperio de esta necesidad acuciante de ver. Cada jalón marca un hito en el camino espiritual que recorre hasta "Parsifal", cuya composición fue postergando por saber, desde siempre, que representaría la culminación de su esfuerzo y por ende el término de sus días. Rugió Nietzsche al pensar que su ídolo se había arrodillado ante el misterio cristiano, aunque tal vez sólo se postrara ante la tradición cántara dualista o ante aquella, de estirpe no apostólica, que veneraba el Grial traído de Oriente por José de Arimatea. Y sin embargo Wagner —dejamos para otro momento el analizar su profesión de fe cristiana formulada ante el fascinante y dudoso testigo que fue Villiers de l'Isle-Adam³¹ — 28 y 29 Cencillo, Luis. "Mito, semántica y realidad". Madrid. BAC. 1970 p.p. 7 a 9. 30 Cit. por Lafon, François. Ob. cit. p. 112 (Tr. D.D.V.). 31 Nanquette, Claude. "Wagner et Villiers de l'Isle Adam". L'Avant Scène. ed. cit. pp. 150 a 154.

allí, como en Tannhäuser, enfrenta el puro amor carnal y el espiritual puro, para resolver la falsa antinomia en el amor pleno, asociado a la misión de transmitir la vida, porque Parsifal será el padre de Lohengrin³².

El Holandés representa la primera estación de ese viaje cuyo itinerario hoy nos admira, pero cuya profundidad repele, como mito, el maridaje con la psicología que tanto entusiasmara, a pesar de su carácter reduccionista al admirado Thomas Mann³³. Con razón subraya Dumesnil³⁴ la claridad patente en la construcción temática aún rudimentaria de "El Buque Fantasma" y la utilización de los dos motivos esenciales: el del marino y el de Senta que resumen el drama.

Aparentemente, la ópera está jalada de episodios que hablan de paisajes, de ambientes, del esfuerzo del trabajo, de personajes que persiguen sus objetivos. Pero es claro que todo allí ocurre en el mundo interior, que todo es discurso atronador del alma, escenario del drama eterno de la culpa, el castigo y la redención sobre el fondo omnipresente del mar, lugar de ningún sitio, en cuyas márgenes se encuentran el hombre maldito y la mujer salvífica, no en el plano de la vida cotidiana —¿acaso Senta puede convertirse en la Señora Holandesa Errante, como ironiza Heine?— sino a través de la marcha angustiada y reveladora de un sueño que es también profecía.

El Holandés se corporiza primero y Senta aparece como la extraña réplica a su profundo reclamo. Surgen como dos predestinados que se necesitan mutuamente para ser. El capitán desembarca, emerge del infierno de tormentas y brumas para abordar una realidad inasible. Su carencia, señala lúcidamente Serge Gut³⁵ se expresa a través de la quinta vacía que aporta lo fantasmal, y si no puede morir es porque todavía no ha sido nunca. Sólo él, sin embargo, puede sí dar sentido al destino de Senta. Se unen como el menos por menos que busca un signo positivo. Las verdaderas palabras que intercalan, en el famoso dúo de amor, son cautas y banales, pero cada uno de ellos monologa apasionadamente en sueños y se responden de sueño a sueño con una claridad

admirable, en un verbo cuya conciencia supera la conciencia habitual del verbo proferido.

Los demás personajes los rodean como sombras. Daland creyó conducir hacia su hija el yerno codiciado, imaginó imponer su voluntad y casarla de su mano, pero su función se mostró apariencial. Erik piensa que podrá interponerse en el camino de su novia, cuando sólo cuenta con unos tiernos recuerdos que nadie parece compartir. Ni siquiera lo apoya un coro de cazadores —dice en su comentario Alain Poirier—, que lo confirme como hombre de tierra, cuando hasta el solitario Holandés dispone del suyo de marinos malditos.

El núcleo queda así constituido por la pareja humana aislada, tal como estuvo en el paraíso junto al árbol de la ciencia, o tal como la representó Claudel al final de "Partición de mediodía" —un drama que tiene muchos contactos con el que nos ocupa— con la mano tendida hacia el cielo, aún mudo, pero donde la esperanza se convierte en certeza. Muy alejados de Tristán e Isolda no hay entre el capitán y Senta ni filtros mágicos ni sorpresa de los sentidos. El siente escrúpulos por descubrir detrás de su amor el deseo aún más poderoso de la salvación personal; ella se refiere al Holandés con unas palabras significativas, que Sans resalta bellamente: "Der arme Mann" —"El pobre hombre". Uno y otro sentimiento hablan de aquél que da la vida por sus amigos.

Obra de transición, pero con recurrencia por primera vez al leit motiv, en que los números naufragan ya en el torrente sinfónico, pone el rico contenido de sus símbolos a la sombra de un doble misterio: el de la raza humana que navega en busca de amor y de redención y el del arribo final —entre dos luces— al puerto deseado.

32 Goléa, Antoine. Ob. cit. p. 82.

33 Mann, Thomas. "Souffrances et grandeur de Richard Wagner". En "Wagner et notre temps". Avant propos et notes de Georges Liébert. Paris. Le livre de Poche. 1978. p.p. 61 a 63.

34 Dumesnil, René. Ob. cit. p.p. 202 y 203.

35 Gut, Serge. "La notion de fantôme et sa traduction musicale par la quinte à vide". L'Avant Scène ed. cit. p.p. 91 a 93.