

se ha imaginado de veras ser el «artista del porvenir», ¡y hemos visto formarse en varias partes de Alemania sociedades que querían construir un teatro del porvenir y representar ellas mismas obras del porvenir! Y en estas sociedades no participaban tan sólo estudiantes ó jóvenes «horteras» para los cuales una cierta inclinación á representar comedias es una enfermedad de crecimiento, y los cuales se imaginan de buen grado que sirven al «ideal» cuando gesticulan y declaman con una vanidad pueril, ataviados con trajes grotescos, ante sus parientes y sus conocidos emocionados, y que les admiran; no; viejos tenderos, sin un pelo en el cráneo, con una barriga abultada, abandonaban su tranquilo juego de baraja y hasta su intangible vaso de cerveza de por la mañana, para prepararse con unción á sus hazañas dramáticas. Desde la circunstancia memorable en que Quince, Snug, Bottom, Flute, Snout y Starveling (en *El Sueño de una noche de verano* de Shakespeare), estudiaron juntos la «muy lamentable comedia y la muerte muy cruel de Priamo y de Tisbé», el mundo no había visto nunca semejante espectáculo. Los disparates de Wagner habían sorbido el seso á los tenderos sentimentales y á los mozos de almacén entusiastas, y los provincianos y *filisteos* á los cuales había llegado su buena nueva, se pusieron, á la letra, en disposición de continuar, juntando todas sus fuerzas, á Goethe y Schiller, Mozart y Beethoven.

En el pasaje citado en que Wagner glorifica, empleando la manera más trasnochada de Juan Jacobo Rousseau, al populacho, en que habla de la «civilización anti-natural», y llama á la «civilización moderna» el «cruel opresor de la naturaleza humana», Wagner revela ese estado de espíritu que los degenerados comparten con los reformadores iluminados, los criminales—natos con los mártires del progreso humano: el descontento profundo y devorador del estado de cosas existente; este descontento, á la verdad, es de otra naturaleza en el degenerado que en el

reformador; este último se indigna solamente contra los males reales, y forma para remediarlos proyectos razonables que pueden estar adelantados con relación á su tiempo, suponer una humanidad mejor y más sabia que la que existe, pero que se sostienen siempre con argumentos lógicos. El degenerado, por lo contrario, escoge entre las instituciones de la civilización, ó aquellas que no tienen importancia ó las que precisamente son muy útiles, para rebelarse contra ellas; su cólera se dirige contra objetos ridículamente insignificantes ó se desata contra el vacío; no piensa por otra parte seriamente en una mejora, ó bien abriga proyectos de felicidad universal cuyo absurdo es para tirar de espaldas. Su disposición de espíritu fundamental es un furor persistente hacia todo y hacia todos, furor que se traduce en palabras virulentas, amenazas salvajes y rabia de destrucción propia de las fieras. Wagner es una buena muestra de esta especie; quisiera aniquilar «la civilización política y criminal», como él dice. Pero ¿en qué se manifiestan para él la corrupción de la sociedad y el carácter insostenible de todos los estados de cosas? En que se representan óperas compuestas con arietas juguetonas y en que se representan pantomimas de baile. ¿Y cómo ha de llegar la humanidad á la salvación? ¡Representando el drama musical del porvenir! Espero que no se reclamará de mí la crítica de semejante proyecto de panacea.

Wagner es anarquista declarado. Desarrolla con toda claridad la doctrina de esta secta en *La Obra de arte del porvenir* (pág. 217): «Todos los hombres tienen solamente una necesidad común...: es la necesidad de *vivir* y de *ser felices*. En esto se encuentra el lazo natural de todos los hombres... Las necesidades particulares, tales como se manifiestan y crecen según el tiempo, el lugar y el individuo, pueden solas, en el estado razonable de la humanidad futura, suministrar la base de las asociaciones particulares... Estas asociaciones cambiarán, tomarán otra forma,

se disolverán y se reconstituirán según que las necesidades mismas cambiarán y reaparecerán»<sup>1</sup>. No se le oculta que este «estado razonable de la humanidad futura» no podrá ser traído más que por la violencia (pág. 228): «La necesidad ha de empujarnos á nosotros también, á través del Mar Rojo, si queremos, purificados de nuestra vergüenza, alcanzar la tierra prometida. No nos ahogaremos en sus ondas; sólo es peligroso para los faraones de este mundo, que ya una vez... perecieron en ellas con todos sus bienes,—los faraones arrogantes y orgullosos que habían olvidado que en otros tiempos un pobre hijo de pastor les había preservado por sus sabios consejos, á ellos y á su país, de la muerte por hambre».

Al lado de la acritud anarquista, otra emoción domina toda la vida intelectual consciente é inconsciente de Wagner: la emoción sexual; ha sido toda su vida un erótico (en el sentido de la psiquiatría), y todas sus ideas giran en torno de la mujer. Las impresiones más triviales y más alejadas del dominio sexual despiertan infaliblemente en su conciencia lujuriosos cuadros de carácter erótico, y el trayecto de la asociación de ideas automática está en él siempre dirigido hacia ese polo de su pensamiento. Léase, bajo este punto de vista, este pasaje de *La Obra de arte del porvenir* (pág. 44), en el cual trata de exponer las relaciones recíprocas de las artes del baile, de la música y de la poesía: «Al contemplar esta hechicera ronda de las musas las más auténticas y las más nobles, del hombre artístico (?) se nos presentan ahora las tres graciosamente enlazadas hasta la nuca en los brazos la una de la otra; luego, tan pronto ésta, tan pronto aquélla, ais-

<sup>1</sup> Nótese la analogía de este pasaje con este otro, entresacado de la *Apoteosis del teatro de Bayreuth* (1882) (*Escritos y Poemas completos*, t. X, pág. 384): Esto (la segura ejecución de todos los hechos sobre, encima, debajo, detrás y delante de la escena) es el resultado de la anarquía, en cuanto cada cual hace lo que quiere, es decir lo que es bueno.

ladamente, como para mostrar á las otras su bella forma en plena independencia, desasiéndose del abrazo y tocando nada más que con la punta extrema de los dedos las manos de las otras; ahora, una de ellas, seducida al ver la doble forma de sus dos hermanas vigorosamente entrelazadas, inclinándose hacia ellas; luego, dos de ellas, transportadas por el encanto de la una, saludándola con actitud de sumisión, para unirse en fin todas, fundidas en una, pecho contra pecho, miembros contra miembros, en un ardiente beso de amor, en una sola forma voluptuosamente viva.—He ahí el amor y la vida, la alegría y el matrimonio del arte, etc.» (hay en alemán, *Das Lieben und Leben, Freuen und Freiën*, juegos de palabras característicos). Aquí Wagner pierde visiblemente el hilo de su demostración, no se ocupa ya más de lo que quería decir y se detiene gozándose con la imagen de tres doncellas que bailan, imagen que se ha presentado ante su vista interior, y sigue con una concupiscencia lasciva los contornos de sus formas y sus movimientos excitantes.

La sensualidad desvergonzada que campa en sus poemas dramáticos ha llamado la atención de todos sus críticos. Hanslick habla de la «sensualidad bestial» del *Oro del Rhin*, y dice de *Sigfredo*: «Los acentos exaltados de una sensualidad insaciable y ardiente hasta lo extremo, esos estertores del cielo, esos gemidos, esos gritos y esos desmayos tan afeccionados por Wagner, producen una impresión repugnante. El texto de estas escenas de amor llega á ser á veces, en su exuberancia, un puro contrasentido<sup>1</sup>» Léase en el primer acto de *La Walkyria*<sup>2</sup>, en la escena entre Sigmundo y Sieglinda, las indicaciones de juego escénico: «Interrumpiendo ardientemente», «se apodera de ella con un ardor abrasador», «en un dulce

<sup>1</sup> Eduardo Hanslick, *Estaciones musicales*. Berlín, 1880, páginas 220 y 243.

<sup>2</sup> Ricardo Wagner, *Escritos y Poemas completos*, t. VI, págs. 3 y siguientes.

transporte», «ella se suspende arrebatada á su cuello» «mirándose con pasión», «fuera de sí», «en el colmo de la embriaguez», etc. Al final está escrito: «Telón rápido» y no han faltado críticos ligeros que hayan empleado este rasgo de ingenio fácil: «esto es muy necesario». Las lamentaciones, los gritos ahogados y los furores amorosos de *Tristán é Isolda*, todo el segundo acto de *Parsifal*, entre el héroe y las muchachas-flores; luego entre el mismo y Kundry, en el jardín encantado de Klingsor, pueden añadirse dignamente á estos otros pasajes. Es cosa que hace verdaderamente gran honor á la moralidad del pueblo alemán que las óperas de Wagner hayan podido ser representadas públicamente sin provocar el más profundo escándalo. ¡Cuán inocentes deben ser las mujeres y las muchachas que se hallan en estado de contemplar estas composiciones dramáticas sin ruborizarse hasta la raíz del pelo ni, de vergüenza, refugiarse bajo tierra! ¡Cuán inocentes son también los padres y los maridos que permiten á sus mujeres y á sus hijas que asistan á estas representaciones de escenas de lupanar! Evidentemente, los espectadores alemanes de los dramas de Wagner no ven ningún mal en las acciones y en las actitudes de sus figuras; no parecen sospechar cuáles sentimientos los excitan ni cuáles propósitos determinan sus palabras, sus hechos y gestos, y esto explica el candor tranquilo con el cual asisten á escenas dramáticas en las cuales, en un público menos ingenuo, nadie se atrevería á levantar la vista y mirar á su vecino ni podría soportar las miradas de los demás.

La excitación nerviosa reviste siempre en la pintura que de ella hace Wagner la forma de una locura furiosa. Los amantes se conducen en sus dramas como gatos rabiosos que se revuelven, en medio de éxtasis y espasmos, sobre una raíz de valeriana. Reflejan esas figuras el estado intelectual del poeta, que es bien conocido de los especialistas; es una forma del sadismo; es el amor de los

degenerados, que en el transporte sexual se convierten en bestias feroces<sup>1</sup>. Wagner padece de la «locura erótica», que hace de las naturalezas groseras asesinos por lujuria, é inspira á los degenerados superiores obras tales como *La Walkyria*, *Sigfredo*, *Tristán é Isolda*.

No sólo el fondo de sus escritos, sino que ya la forma exterior de éstos muestra en Wagner un grafómano. Ha podido ver el lector en nuestras citas á qué abuso de palabras subrayadas se entrega Wagner; á veces hace componer mitades de páginas con letras separadas, cuyo fenómeno es expresamente notado por Lombroso en los grafómanos<sup>2</sup> y que se explica suficientemente por la particularidad que con frecuencia hemos aquí expuesto del pensamiento místico. Ninguna forma de lenguaje que el degenerado místico puede dar á sus espectros de pensamiento llega á satisfacerle; tiene siempre la conciencia de que las frases que escribe no expresan los hechos confusos que se verifican en su cerebro, y como tiene que desesperar de poder traducirlos por palabras, trata, valiéndose de puntos de exclamación, de puntos suspensivos, de blancos en el texto, de hacer entrar místicamente en lo

<sup>1</sup> En un libro sobre la degeneración no es posible evitar por completo el terreno del erotismo, que encierra precisamente los fenómenos más característicos y que más llaman la atención relativos á este asunto. Pero me detengo, por principio, lo menos posible sobre este punto y quiero, por esta razón, limitarme á indicar, en cuanto á la característica de la locura erótica de Wagner, un trabajo clínico, el del Dr. Paul Aubry: *Observación de uxoricidio y de libericidio seguidos del suicidio del asesino. Archivos de la antropología criminal*, t. VII, pág. 326. «Esta afección (la locura erótica), dice Aubry, se caracteriza por un furor de goce inconcebible en el momento de la cópula». Y en una nota añadida al informe de Aubry sobre el asesinato que el loco erótico—un profesor de matemáticas de liceo—había cometido sobre su mujer y sus hijas, se lee: «Su mujer, que no se recataba para hablar á todos de cosas que de ordinario se guardan en el mayor secreto, decía que su marido se ponía como furioso durante el acto sexual». V. también Ball, *La locura erótica*, París, 1891, pág. 127.

<sup>2</sup> Lombroso, *Genio y locura*, pág. 229.

que escribe más cosas que las que las palabras pueden decir.

Otra especialidad de los grafómanos (y de los imbéciles), la inclinación irresistible á los juegos de palabras, está desarrollada en alto grado en Wagner. Veamos algunos ejemplos entresacados de *La Obra de arte del porvenir* (pág. 56): «Así el arte musical adquiere por el sonido, convertido en lenguaje... su más alta satisfacción al mismo tiempo que su altura más satisfactoria». (*Ihre HöCHSTE BEFRIEDIGUNG zugleich mit ihrer BEFRIEDIGENSTEN ERHÖHUNG*). (pág. 91): «Como un segundo Prometeo, que formaba hombres con arcilla (*aus THON*), Beethoven había tratado de formarlos con el sonido (*aus TON*). No es, sin embargo, de arcilla ó de sonido (*aus THON oder TON*), sino de las dos cosas á la vez de lo que el hombre, imagen de Zeus dispensador de la vida, debía ser formado». Pongamos especialmente de relieve este pasaje asombroso (pág. 103): «Si la moda ó el uso nos permitiera volver á adquirir la sola y verdadera manera de escribir y de hablar: *Tichten* por *Dichten* (componer en verso), obtendríamos en los nombres reunidos de las tres artes primitivas, baile, música y poesía (*Tanz, Ton und, Tichtkunst*), una imagen sensual agradablemente característica de la esencia de estas tres hermanas trinitarias, es decir una aliteración perfecta... Esta paronomasia sería especialmente característica también por la situación que la poesía (*Tichtkunst*) ocuparía en ella; como último miembro de la rima, la poesía transformaría verdaderamente la aliteración en rima, etc.»

Llegamos ahora al misticismo de Wagner, que impregna sus obras y ha llegado á ser una de las causas principales de su acción sobre los contemporáneos, por lo menos fuera de Alemania. Aunque completamente irreligioso y entregándose á ataques frecuentes contra las religiones positivas, sus doctrinas y sus sacerdotes, Wagner ha conservado vivos, de una niñez pasada en una at-

mósfera de convicciones y de prácticas de fe cristianas protestantes, los sentimientos y las ideas que transformó más tarde tan extrañamente en su espíritu degenerado. Este fenómeno en virtud del cual continúan subsistiendo, en medio de las dudas y de las negaciones ulteriores, las concepciones cristianas adquiridas en la infancia y que obran como un fermento siempre activo, alteran singularmente todo el pensamiento y sufren ellas mismas numerosas desagregaciones y deformaciones; este fenómeno podemos observarlo con frecuencia en los cerebros confusos; lo encontraremos, por ejemplo, también en Ibsen. En el fondo de todos los poemas y escritos teóricos de Wagner se encuentra un sedimento más ó menos denso de doctrinas desfiguradas del catecismo, y en sus cuadros más lujuriosos apuntan, bajo los colores embadurnados y chillones, extraños rasgos apenas aparentes, que revelan que dichos cuadros han sido brutalmente estampados sobre un fondo pálido de reminiscencias evangélicas.

Una idea, ó más exactamente una palabra, se ha arraigado muy especialmente en el fondo de su espíritu y le ha perseguido toda su vida como una verdadera obsesión: la palabra «redención». No tiene, sin duda, esta palabra en Wagner el valor que posee en el lenguaje de la teología; para los teólogos, la «redención», esta idea central de toda la doctrina cristiana, significa el acto sublime de un amor sobrehumano que espontáneamente toma sobre sí el sufrimiento más grande y lo soporta alegremente, con el fin de libertar del poder del mal á los hombres, cuyas propias fuerzas no bastan para alcanzar este objeto. Comprendida de este modo, la redención tiene tres premisas; hay en primer lugar que admitir el dualismo en la naturaleza, que la religión zenda de los persas ha desarrollado con toda claridad, la existencia de un principio original del mal y del bien, entre los cuales la humanidad se halla colocada y que se disputan el poder

sobre ella; en segundo lugar, el redimido ha de estar exento de falta consciente y cometida voluntariamente, ha de ser la víctima de fuerzas poderosas en sumo grado á las cuales es incapaz de vencer; en tercer lugar, en fin, el redentor, para que su acto sea verdaderamente un acto de salvación y adquiera la fuerza redentora, ha de sacrificarse espontáneamente cumpliendo una misión claramente reconocida y aceptada voluntariamente. Se ha manifestado á veces, es cierto, la tendencia de considerar la redención como una gracia que puede llegar á ser el patrimonio no sólo de las víctimas, sino también de los pecadores; la Iglesia, sin embargo, ha reconocido siempre la inmoralidad de semejante concepción y ha enseñado expresamente que el culpable, para obtener la redención, ha de trabajar activamente por sí mismo, por medio del arrepentimiento y de la expiación, y no esperarla pasivamente como una merced completamente inmerecida.

Esta redención teológica no es la redención en el sentido de Wagner; la de éste no tiene un sentido bien claro y sirve tan solo para designar algo bello y grande que no indica de otro modo. La palabra ha hecho evidentemente al principio, una profunda impresión sobre su imaginación, y Wagner se ha servido después de ella poco más ó menos como si se tratase de un acorde menor (digamos la-do-mi), el cual tampoco significa nada preciso, pero suscita no obstante una emoción y puebla la conciencia de representaciones flotantes. En las obras de Wagner hay siempre alguien que es «redimido»; si (en *La Obra de arte del porvenir*) la pintura deja de pintar cuadros y no crea más que decoraciones de teatro, esto es su «redención»; del mismo modo, la música que acompaña las palabras de un poema es una música «redimida»; el hombre es «redimido» si ama á una mujer, y el pueblo es «redimido» si representa dramas; el eje de todos los dramas de Wagner es también la «redención». Federico Nietzsche ha notado ya esto y se ha burlado de ello valiéndose de bromas

desagradablemente superficiales, es cierto: «Wagner, dice, no ha meditado sobre cosa alguna tanto como sobre la redención» (aseveración falsa á todas luces por otra parte, puesto que el desvarío de Wagner sobre este tema no es seguramente el resultado de la meditación, sino un eco místico de sus emociones de niño); «su ópera es la ópera de la redención; hay siempre alguien en sus dramas que quiere ser redimido: unas veces un buen hombre, otras una buena mujer... ¿Quién nos ha enseñado, sino Wagner, que la inocencia redime de preferencia á pecadores interesantes? (el caso *Tanhauser*). ¿O que el propio Judío Errante es redimido y se convierte en sedentario al casarse? (el caso de *El Buque Fantasma*). ¿O que viejas comadres ligeras de cascos y corrompidas prefieren ser redimidas por castos jovencuelos? (el caso *Kundry*). ¿O que á las hermosas doncellas les gusta sobre todo ser redimidas por un caballero andante que es wagneriano? (el caso de *Los Maestros Cantores*). ¿O que mujeres casadas se dejan también de buen grado redimir por un caballero andante? (el caso de *Isolda*). ¿O que el buen Dios misericordioso, después de haberse comprometido moralmente de todas las maneras, es redimido por un librepensador y un hombre inmoral? (el caso de los *Nibelungos*). ¡Admirad especialmente esta última profundidad de espíritu!, ¿la comprendéis?; por lo que á mí toca me guardo muy bien de comprenderla»<sup>1</sup>.

La obra de Wagner que puede realmente llamarse la «ópera de la redención» es *Parsifal*. En ella estamos en situación de penetrar el pensamiento de Wagner en su vagabundeo más incoherente. Dos personajes son redimidos en *Parsifal*, el rey Amfortas y Kundry; el rey se ha dejado seducir por los encantos de Kundry y ha pecado en sus brazos; para castigarle, la lanza mágica que le ha sido confiada le es arrebatada y es herido con esta arma

<sup>1</sup> Federico Nietzsche, *El caso Wagner*, Leipzig 1887.

sagrada; la herida abierta sangra continuamente y le produce terribles dolores; nada puede curar la herida sino la misma lanza que la ha hecho, pero esta lanza sólo «el puro inocente sabio por compasión» puede arrancársela al perverso brujo Klingsor. En otros tiempos, cuando era muchacha, Kundry ha visto al Salvador subiendo su calvario y se ha reído de él; para su castigo, tiene que vivir eternamente, aspirar en vano á la muerte, seducir en pecado á todos los hombres que se acerquen á ella; no puede ser redimida de la maldición sino en el caso en que un hombre resista á sus insinuantes coqueterías; un hombre la ha resistido de hecho, el brujo Klingsor; sin embargo, su resistencia victoriosa no la ha redimido, como hubiera debido suceder; ¿por qué?, Wagner no se para á explicar esto ni por la más mínima palabra. El que aporta la redención á los dos malditos es Parsifal. El «puro inocente» no tiene la menor idea de que está destinado á redimir á Amfortas y á Kundry y no sufre, en el cumplimiento del acto de salvación, ni daños especiales, ni se expone á ningún peligro serio. Es verdad que tiene, cuando penetra en el jardín encantado de Klingsor, que andar á estocadas con los caballeros del brujo, pero ésta escaramuza es más bien un placer que una molestia para Parsifal, puesto que es mucho más diestro que sus adversarios, y que al cabo de un asalto en el cual los vence sin dificultad, los pone en fuga cubiertos de sangre. Parsifal resiste, hay que reconocerlo, á la belleza de Kundry, y esto es meritorio, pero no constituye apenas un acto de inmola- ción de sí mismo; obtiene, sin haberse tomado ningún trabajo, la lanza milagrosa; Klingsor la blande contra él para matarle, pero el arma «se cierne encima de su cabeza» y Parsifal no tiene más que alargar la mano para apoderarse de ella cómodamente y cumplir en seguida su misión.

Cada rasgo de este drama místico está en contraste directo con la idea cristiana de redención que sin em-

bargo lo ha inspirado. Amfortas necesita ser redimido á consecuencia de su propia flaqueza y de su falta, no á consecuencia de una fatalidad invencible, y es redimido sin haber hecho para ello otra cosa que gemir y lamentarse. La salvación que espera, y que finalmente obtiene, tiene su origen completamente fuera de su voluntad y de su conciencia; él no tiene ninguna parte en su obtención, otro la adquiere para él y se la ofrece como una merced; la redención es algo puramente exterior, un feliz hallazgo fortuito, no el premio de un esfuerzo moral interior. Aún más monstruosas son las condiciones de la redención de Kundry; no sólo no le es dado trabajar ella misma por su salvación, sino que ha de emplear toda su fuerza de voluntad en hacer imposible su propia salvación, puesto que su redención depende de esto: que sea desdeñada por un hombre, y la tarea á la cual ha sido condenada es precisamente la de desplegar todo el poder de seducción de la belleza y todo el poder del amor apasionado para atraerse al hombre; ha de impedir por todos los medios al hombre destinado á ser su redentor que llegue á serlo; si el hombre sucumbe ante sus encantos, la redención queda fallida sin que sea culpa suya, aunque por su propia acción; si resiste á la tentación, ella obtiene la redención sin mérito por su parte, porque la obtiene á pesar de su esfuerzo opuesto. Es imposible elucubrar una situación á la vez más absurda y más inmoral. El redentor Parsifal, en fin, es desde el comienzo hasta el fin una reencarnación mística de «Juan en la prosperidad», el conocido protagonista de un cuento popular alemán; todo le sale á pedir de boca, como á éste, sin que haga nada para ello; se va de paseo á matar á un cisne y encuentra el Graal y la corona real; su papel de redentor no es para él un sacrificio personal, sino una prebenda; es un envidiable cargo honorífico al cual le ha llamado el favor del cielo; merced á qué poderosa recomendación, eso no lo dice Wagner. Pero, examinándolo de más cerca, todavía se descu-