

bren cosas peores; Parsifal, el «puro inocente», es sencillamente un precipitado de recuerdos confusos de la cristología. Wagner, del cual se apoderan violentamente los elementos poéticos de la historia de la vida y de los sufrimientos del Salvador, ha experimentado la ardiente necesidad de exteriorizar sus impresiones y sus emociones, y ha creado Parsifal, al cual asigna algunas de las escenas más conmovedoras del Evangelio, y el cual se ha convertido bajo la pluma de Wagner, en parte quizá sin él saberlo, en una caricatura á la vez necia y frívola de Jesucristo. La tentación del Salvador en el desierto se ha transformado en el drama místico, en tentación de Parsifal por Kundry; la escena en la casa del fariseo, en que la pecadora unta con los óleos los pies del Salvador, está reproducida á la letra; Kundry lava y olea los pies de Parsifal, que seca con sus cabellos sueltos, y el «puro inocente» remeda las palabras del Cristo: «Tus pecados te serán perdonados», con esta exclamación: «Yo cumplo así mi primer deber: toma el bautismo y cree en el redentor». Que al habituado ordinario del teatro no le choque esta aplicación abusiva de la leyenda del Cristo, que aún encuentra en los fragmentos desfigurados del Evangelio algunas de las emociones que éste pueda en otros tiempos haber excitado en él, es cosa que se concibe. Lo que es incomprendible es que los creyentes serios, y más especialmente los celadores fanáticos de la fe, no hayan nunca sentido qué profanación de sus ideas las más sagradas, comete Wagner adornando á su Parsifal con los rasgos del Cristo.

Pongamos aún de relieve uno de los detalles absurdos de *Parsifal*; al viejo Titurel le ha llegado su hora en el destino terrestre de la muerte, pero, por la gracia del Salvador, continúa viviendo en la tumba; la vista del Graal renueva siempre por algún tiempo su fuerza vital desfallecida. Titurel parece conceder un gran valor á esta triste existencia de muerto que vive: «Vivo en la tumba por la gracia del Salvador», exclama alegremente desde su

ataúd, y reclama con tono impetuoso que el Graal le sea mostrado para que su vida se prolongue: «¿Habré de contemplar otra vez el Graal y vivir?», pregunta con angustia, y como no recibe respuesta inmediata, se lamenta: «¿He de morir sin que me acompañe el Salvador?» Su hijo Amfortas vacila, el anciano entonces da órdenes: «¡Descubrid el Graal!» «¡La bendición!» Y cuando han obedecido sus órdenes exclama con alegría: «¡Oh, santas delicias! ¡Cómo nos saluda hoy el Señor radiosamente!» Más tarde Amfortas ha descuidado por algún tiempo descubrir el Graal, y Titurel ha tenido que morir; Amfortas se desespera: «¡Padre mío, bendito entre los héroes!... ¡Yo que quería morir yo sólo, es á ti á quien he dado la muerte!» De todo esto resulta indudablemente que todos estos personajes ven en la vida, aunque sea en la vida de sombra y vacío de un ser tendido ya en el ataúd, un bien excesivamente precioso, y en la muerte una amarga desgracia. ¡Y esto ocurre en el mismo drama en que Kundry sufre la vida eterna como una espantosa maldición, y aspira apasionadamente á la muerte como al bien por excelencia! ¿Puede imaginarse contradicción más ridícula? El episodio de Titurel es, por si algo faltaba, la negación de todas las premisas del *Parsifal*, cimentado sobre la idea religiosa de la persistencia de la personalidad después de la muerte. ¿Cómo puede la muerte asustar al hombre que está persuadido de que los goces del paraíso le esperan? Nos encontramos aquí frente á la misma falta de auto-comprensión de sus propias hipótesis que ya nos ha chocado en Dante-Gabriel Rossetti y en Tolstoï. Pero ésta es precisamente la especialidad del pensamiento patológicamente místico; reúne representaciones que se excluyen las unas á las otras, se sustrae á la ley de la lógica y pone juntos sin andarse en rodeos, detalles que se queda uno pasmado de ver así reunidos. En el místico por ignorancia, por pereza de pensamiento, por imitación, no observamos este fenómeno; puede tomar una representación



absurda por punto de partida de una serie de ideas, pero la representación misma se desenvuelve razonable y lógicamente y no tolera una grosera contradicción entre sus miembros.

Del mismo modo que la cristología ha inspirado á Wagner la figura de Parsifal, la eucaristía le ha inspirado la escena más conmovedora del drama, la de las agapas de los caballeros del Graal; es el traslado á la escena de la misa católica, añadiendo heréticamente un rasgo protestante: la participación de la comunidad á la comunión bajo las dos especies. El descubrimiento del Graal corresponde á la elevación de la custodia; los oficiantes revisten la forma de los coros de mozos y de adolescentes. En los cantos alternados y en las acciones de Amfortas se encuentran semejanzas con las cuatro partes de la misa: los caballeros del Graal salmodian una especie de *Introitus* venido á menos; la larga lamentación de Amfortas: «¡No; no lo descubráis! ¡Oh! ¡Pensar que nadie, nadie concibe esta tortura!, etc.», puede ser considerada como un *Confiteor*; los mozos cantan el ofertorio («¡Tomad mi sangre en nombre de nuestro amor!», etc.). Amfortas procede á la consagración; todos toman parte en la comunión, y hasta hay como una reminiscencia parodiada del *Ite, missa est*, en la exclamación de Gurnemanz: «¡Sal, por ahí, hacia tu camino!» Lo que desde Constantino el Grande, lo que desde la elevación del cristianismo al rango de religión de Estado, ningún poeta ha osado, Wagner lo ha hecho: de la acción tan incomparablemente rica en emociones del sacrificio de la misa ha sacado efectos de teatro; ha sentido profundamente el simbolismo de la Cena, la cual ha provocado en él una fuerte emoción mística y ha sentido la necesidad de revestir con una forma dramática el hecho simbólico, de revivir por los sentidos en todos los detalles y de una manera completa, lo que en el sacrificio de la misa está solamente indicado, condensado y espiritualizado. Wagner quería ver y sentir cómo los elegidos

saborean con violentas emociones el cuerpo del Cristo y su sangre redentora y cómo los fenómenos supra-terrestres, la irradiación purpurada del Graal, el lento descenso de una paloma (en la escena final), etc., hacen en cierto modo palpables la presencia real del Cristo y la naturaleza divina de la Cena. Del mismo modo que Wagner ha tomado de la Iglesia su inspiración para las escenas del Graal y ha vulgarizado la liturgia empleándola en su propio uso, á la manera de la *Biblia Pauperum*, así también los espectadores encuentran de nuevo en el teatro de Wagner la catedral y la gran misa y llevan al drama todas las emociones que las ceremonias de iglesia han dejado en sus almas. El sacerdote real, bajo sus vestidos de oficiante; el recuerdo de sus gestos, de la campanilla y de las genuflexiones de los que sirven la misa, del vapor azul y del perfume del incienso, de los bramidos del órgano y del juego abigarrado de los rayos solares á través de los cristales de colores de la iglesia, son en el alma del público los colaboradores de Wagner; y no es su arte lo que mece al público en un arrobamiento místico, sino la disposición fundamental que dos mil años de sentimiento cristiano han inculcado en la inmensa mayoría de los hombres de raza blanca.

Misticismo y erotismo, ya lo sabemos, van siempre juntos, especialmente en los degenerados cuya emotividad tiene principalmente su origen en un estado de excitación enfermiza de los centros sexuales. La imaginación de Wagner está incesantemente ocupada por la mujer; pero no ve jamás las relaciones de ésta con el hombre bajo la forma del amor sano y natural, que es un beneficio y una satisfacción para los dos amantes. Del mismo modo que á todos los eróticos enfermos—ya hemos notado esto en Verlaine y Tolstoï—la mujer se ofrece á sus ojos como una terrible fuerza de la naturaleza, de la cual el hombre es la víctima temblorosa é impotente; la mujer que él conoce es la horrible Astarté de los semitas, la es-



pantosa devoradora de hombres Kali Bhagawati de los Indios, una visión apocalíptica de risueña voluptuosidad asesina, de eterna perdición y de tormento infernal, en una encarnación diabólicamente bella. Ningún problema poético ha conmovido á Wagner más profundamente que el de las relaciones entre el hombre y la embriagadora destructora; ha abordado este problema por todos lados y le ha dado las diferentes soluciones que responden á sus instintos y á sus concepciones morales. Con frecuencia el hombre sucumbe á la seductora; pero Wagner se rebela contra esta debilidad, de la cual él mismo tiene conciencia profunda é íntima, y en sus obras principales atribuye al hombre una resistencia desesperada y finalmente victoriosa. No es, sin embargo, por su propia fuerza por lo que el hombre se arranca al encanto paralizador de la mujer; tiene que venir en su ayuda un socorro sobrenatural; llega, lo más á menudo, de una virgen pura y abnegada que forma oposición con la esfinge de cuerpo suave de mujer y con garras de león. En virtud de la ley psicológica del contraste, Wagner imagina, como oposición de la mujer horrible que él siente en el fondo de su ser íntimo, una mujer angelical que es toda amor, toda sacrificio, toda piedad celeste; una mujer que nada pide y da todo; una mujer que mece, acaricia y cura; una mujer, en una palabra, á la cual aspira con todas sus fuerzas un desgraciado que, devorado por las llamas, se agita horriblemente entre los brazos de fuego de Belit. Las Isabel, Elsa, Senta, Gutruna de Wagner, son manifestaciones excesivamente instructivas del misticismo erótico, en las cuales trata de tomar forma la idea semi-inconsciente de que la salvación del degenerado loco de erotismo reside en la pureza, la continencia ó la posesión de una mujer que no tuviera individualidad, deseos, derechos de ninguna clase, y que por estos motivos no pudiera nunca llegar á ser peligrosa para el hombre.

En uno de sus primeros poemas, como en el último, en

*Tannhäuser*, como en *Parsifal*, trata del tema de la lucha del hombre contra la corruptora, de la mosca contra la araña, y atestigua de este modo que durante treinta y tres años, desde su juventud hasta su vejez, este asunto no ha dejado de estar presente á su espíritu. En *Tannhäuser* se trata de la hermosa diablilla, la misma Venus, que adorna con guiraldas al héroe y con la cual éste tiene que luchar á la desesperada por la salvación de su alma; la piadosa y casta Isabel, criatura de ensueño tejida de claros reflejos de luna, de oración y de canto, llega á ser su «redentora». En *Parsifal*, la hermosa diablilla se llama Kundry, y el héroe no se sustrae al peligro con el cual Kundry amenaza á su alma, sino porque es «el puro inocente» y se encuentra en estado de gracia.

En *La Walkyria* la imaginación de Wagner se abandona sin freno á la pasión; en ella se representa al hombre en celo que se deja llevar salvaje y locamente por sus deseos, sin consideración á las leyes de la sociedad y sin tratar de oponer un dique á la impetuosidad furiosa de sus instintos. Siegmundo ve á Sieglinda y no tiene más que una idea: poseerla. En vano ve que es la mujer de otro; en vano la reconoce como su propia hermana: nada de esto le para un instante, estas consideraciones son como una pluma ante la tempestad; expía al día siguiente con la muerte su noche de amor; porque en Wagner el amor es siempre una fatalidad y en torno de su lecho voluptuoso se elevan siempre las llamas del infierno. Y como no ha mostrado en la misma Sieglinda las imágenes de matanza y de aniquilamiento que la idea de la mujer evoca en él, las personifica aparte en las Walkyrias: su aparición en el drama es para Wagner una necesidad psicológica; los rasgos que son inseparables en su espíritu, de la concepción de la mujer y que reúne de ordinario en una figura única, los ha separado en este drama y elevado á la altura de tipos independientes. Venus, Kundry, son una seductora y una destructora en una sola



persona; en *La Walkyria*, Sieglinda es tan sólo la seductora; en cuanto á la destructora, toma las proporciones de toda una horda de espantosas amazonas, que beben la sangre de los combatientes, se gozan en el espectáculo de los golpes mortales y galopan lanzando aullidos de alegría salvaje sobre la llanura cubierta de cadáveres.

*Siegfriedo, El Crepúsculo de los Dioses, Tristán é Isolda*, son exactas repeticiones de la idea que constituye el fondo de *La Walkyria*. Se trata siempre de la personificación dramática de la misma obsesión de los horrores del amor. Sigfredo ve á Brunhilda en medio del círculo de fuego que la rodea y ambos se arrojan en seguida, rabiosos de amor, en los brazos el uno de la otra; pero Sigfredo tiene que expiar su felicidad con la pérdida de la vida, y cae bajo el acero de Hagen. La simple muerte de Sigfredo no basta á la fantasía de Wagner, como consecuencia inevitable del amor; el destino tiene que mostrarse más terrible. La misma ciudad de los Ases arde en llamas, y el esclavo del amor arrastra, al perecer, á todos los dioses del cielo en su propia perdición; *Tristán é Isolda* es el eco de esta tragedia de la pasión; aquí también hallamos el completo aniquilamiento del sentimiento del deber y de a dominación de sí mismo por el desbordamiento del amor, lo mismo en Tristán que en Isolda, y aquí también hallamos la muerte como fin natural del amor. Para explicar su idea mística fundamental, que el amor es una fatalidad siniestra con la cual un destino inaccesible hiere al pobre mortal incapaz de defensa, Wagner recurre á un medio pueril: introduce en sus poemas filtros mágicos, tan pronto para explicar el nacimiento de la misma pasión y caracterizar su naturaleza sobrehumana, como en *Tristán é Isolda*, tan pronto para arrancar toda la vida moral del héroe á la autoridad de su voluntad y mostrar en él un juguete de las fuerzas supra-terrestres, como en *El Crepúsculo de los Dioses*.

De este modo los poemas de Wagner nos permiten

echar una mirada profunda en el mundo de las ideas de un degenerado eróticamente emotivo; revelan los estados de alma cambiantes de una sensualidad implacable, de la rebeldía del sentimiento de moralidad contra la tiranía de los deseos, de la derrota del ser moral y de su arrepentimiento desesperado. Wagner era, ya lo hemos dicho, un admirador de Schopenhauer y de su filosofía; se persuadía, á sí mismo, como su maestro, de que la vida es una desgracia; el no ser, la salvación y la felicidad; el amor, en tanto que incitación siempre activa al mantenimiento de la especie y á la continuación de la vida, con todos los dolores que la acompañan, tenía que parecerle la fuente de todo mal; y la suprema sabiduría y moralidad, por lo contrario, tenía que parecerle la resistencia victoriosa á esta incitación, la virginidad, la esterilidad, la negación de la voluntad de perpetuar la especie. Y mientras que su inteligencia le sujetaba á estos modos de ver, sus instintos le atraían irresistiblemente hacia la mujer y le constreñían durante toda su vida á hacer todo lo que insultaba á sus convicciones y condenaba su doctrina. Este desacuerdo entre su filosofía y sus inclinaciones orgánicas es la tragedia íntima de su vida intelectual, y sus poemas forman un todo único que cuenta las fases del combate interior. Ve á la mujer, se pierde en seguida y naufraga por completo en sus encantos (Siegfrundo y Sieglinda, Sigfredo y Brunhilda, Tristán é Isolda). Esto es un pecado grave, que ha de ser expiado; sólo la muerte es un castigo suficiente (escenas finales de *La Walkyria*, de *El Crepúsculo de los Dioses*, de *Tristán é Isolda*). Pero el pecador tiene una excusa débil y tímida: «No he podido resistir; he sido la víctima de poderes sobrehumanos; mi seductora era de raza divina» (Sieglinda, Brunhilda); «filtros mágicos me han privado de la razón» (Tristán, Sigfredo en sus relaciones con Gutruna). ¡Cuán hermoso sería si fuera uno bastante fuerte para dominar en sí mismo el monstruo devorador de la concupiscencia!



¡Qué altiva y radiosa figura sería el hombre que pusiera su pie sobre la cabeza del demonio mujer! (Tannhäuser, Parsifal). ¡Y cuánto, por otra parte, sería bella y adorable una mujer que, en vez de encender en el hombre el fuego infernal de la pasión, le ayudara, por lo contrario, á ahogarlo; que no exigiera del hombre la rebeldía contra la razón, el deber y el honor, sino que fuera para él un ejemplo de renunciación y de disciplina de sí mismo; que, en lugar de subyugar al hombre, se despojara, como esclava amorosa, de su propia naturaleza para fundirse en la suya; en una palabra, una mujer que hiciera que su falta de defensa no fuera un peligro para el hombre, porque ella misma estaría completamente desarmada! (Isabel, Elsa, Senta, Gutruna). La creación de estas figuras de mujeres es una especie de *De Profundis* del voluptuoso amedrentado, que siente el aguijón de la carne é implora una ayuda que le proteja contra él mismo.

Como todos los degenerados, Wagner es completamente estéril, en tanto que poeta, aunque haya escrito una larga serie de obras dramáticas. La fuerza creadora capaz de reproducir el espectáculo de la vida general normal, le está negada á Wagner; saca el fondo emocional de sus dramas, de sus propias emociones místico-eróticas, y los hechos exteriores que forman su armazón, son los simples resultados de sus lecturas, reminiscencias de libros que han producido sobre él impresión. Esta es la gran diferencia entre el poeta sano y el degenerado que siente con arreglo á los demás; aquél es capaz de «sumergirse en plena vida humana», según la frase de Goethe, de penetrarla viva y de hacerla entrar, palpitante y alentando, en un poema que llegará á ser de este modo un pedazo de vida espontánea; ó bien de moldear sobre ella con un arte que la idealiza, de suprimir sus rasgos accesorios fortuitos, de poner de relieve lo esencial, y de mostrar así de una manera convincente, detrás del fenómeno enigmáticamente desconcertante, la ley que le rige. El

degenerado, por lo contrario, nada puede hacer con la vida.

Permanece ante ella ciego y sordo, es un extranjero entre los hombres sanos; carece de los órganos para comprenderla, hasta ni siquiera para percibirla. Trabajar con arreglo al modelo no está en sus fuerzas; no puede sino copiar los dibujos existentes y colorearlos después subjetivamente con sus propias emociones; no ve la vida sino cuando está puesta sobre el papel, si la tiene ante sus ojos, negro sobre blanco. Mientras que el poeta sano semeja á la planta clorofiliana que penetra en el suelo y se procura por el honrado trabajo de sus raíces las materias nutritivas con las cuales construye sus flores y sus frutos, el degenerado tiene la naturaleza de la planta parásita que no puede vivir sino á expensas de un huésped y se nutre exclusivamente de los jugos que éste elabora. Hay parásitos modestos y parásitos soberbios; su serie va desde el líquen insignificante hasta la maravillosa rafflesia, cuya flor de un metro de anchura ilumina, en la salvaje magnificencia de su rojo sanguinolento, los bosques sombríos de Sumatra. Los poemas de Wagner tienen en sí mismos algo del olor de carroña y de la belleza espantosa de esta planta de rapiña y de putrefacción; con la sola excepción de los *Maestros cantores*, todos ellos están como ingertados sobre los *sægur* islandeses, sobre las epopeyas de Gottfried de Estrasburgo, de Wolfram de Eschenbach y del cantor de la guerra de la Wartburg del manuscrito de Manesse, como sobre otros tantos troncos de árboles medio muertos y de ellos toman su fuerza. *Tannhäuser*, la tetralogía de los *Nibelungos*, *Tristán é Isolda*, *Parsifal* y *Lohengrin* están enteramente formados de las materias que la vieja literatura ha proporcionado á Wagner; ha tomado *Rienzi* de la historia libresca y el *Buque Fantasma* de la tradición popular cien veces utilizada. De las leyendas populares; la del Judío Errante es la que ha hecho sobre él, á consecuencia de su lado místico, la más profunda impresión; la ha puesto en acción una vez en el *Buque*



*Fantasma*, otra vez la ha traducido rasgo por rasgo al femenino en la persona de Kundry, no sin entretrejer algunas reminiscencias de la leyenda de Herodias en esta vuelta al revés. Todo esto son zurcidos y diletantismo. Wagner se hace ilusiones, sin duda inconscientemente, acerca de su incapacidad de formar seres humanos, al no representar hombres, sino dioses y semidioses, demonios y espectros cuyas acciones se explican no por móviles humanos, sino por destinos misteriosos, maldiciones y profecías, fuerzas fatales y mágicas. Lo que se agita en las obras de Wagner no es la vida, sino las apariciones, los sábados de brujas ó el ensueño; es un traperero que ha comprado de segunda mano los viejos trajes de los cuentos y hace con ellos, á veces no sin destreza, nuevos vestidos en los cuales se reconocen, extrañamente entremezclados y zurcidos los unos con los otros, los girones de las viejas telas de reyes y los fragmentos de las armaduras incrustadas de damasco. Pero estos trajes de disfraz no sirven de vestido á ningún ser de carne y hueso; sus movimientos aparentes son únicamente producidos por la mano de Wagner, que se ha introducido en los jubones y en las mangas vacías, detrás de las colas ondulantes y largas faldas colgantes y se ha agitado epilépticamente para despertar en el espectador la impresión de una reanimación espectral de esta especie de ropero anticuado.

Sin duda, genios sanos se han dirigido también á la tradición popular ó á la historia, como Goethe con *Fausto* y *Torcuato Taso*. Pero ¡qué diferencia entre la manera con la cual el poeta sano y el poeta degenerado tratan la materia ya existente que les es dada! Para el primero, es un jarro que llena de vida fresca y verdadera, de suerte que el contenido nuevo llegue á ser lo esencial; para el segundo, por lo contrario, la envoltura es y permanece siendo la cosa principal, y su parte personal consiste, á lo sumo, en atiborrarla con la hojarasca menuda de frases despro-

vistas de sentido. Los grandes poetas reivindicaban también para ellos el privilegio que tiene el cuclillo de depositar el huevo en un nido ajeno; pero el pájaro que sale de este huevo, es de tal modo más grande, más hermoso y más fuerte que los habitantes primitivos del nido, que estos últimos son implacablemente arrojados de él y que el recién venido queda siendo el solo poseedor. Hay, sin duda, por parte del gran poeta que pone su vino nuevo en odres viejos, un poco de pereza, de pobreza de invención, un cálculo no muy noble sobre emociones persistentes en el lector; pero no se puede, sin embargo, guardarle rencor por esta pequeña mezquindad porque pone, después de todo, tanto de su propia cosecha. Figurémonos el *Fausto* privado de todos sus elementos tomados del viejo libreto popular y quedará casi todo; queda todo el hombre sediento de saber y poniéndose en su busca, toda la lucha entre los bajos instintos ávidos de goce y la moralidad superior dichosa por el renunciamiento; en suma, precisamente todo lo que hace de la obra uno de los más soberbios poemas de la humanidad; si, por el contrario, se priva á los viejos muñecos wagnerianos de sus armaduras y sus brocados, no queda nada, ó á lo sumo, un poco de aire y un olor de moho. Espíritus asimiladores han experimentado cien veces la tentación de traducir *Fausto* á la moderna; la empresa es de un éxito tan seguro, que es superflua; *Fausto* de frac no sería otra cosa que el *Fausto* en persona y en ningún modo modificado del mismo Goethe. ¡Pero representémoslos Lohengrin, Siegmundo, Tristán, Parsifal, como contemporáneos! No se podría siquiera utilizarlos para la parodia, á pesar de la bufonería del *Tannhäuser* hecha por el viejo poeta vienés Nestroy.

Wagner se anunciaba como un fanfarrón con motivo de la obra de arte del porvenir y sus adeptos le aclamaban como el artista del porvenir; ¡él, el artista del porvenir! Es un eco temblón y cascado del pasado más remoto; su camino nos vuelve á desiertos que toda vida