

ha abandonado desde hace mucho tiempo; Wagner es la última seta viviente sobre el estercolero del romanticismo. Ese «moderno» es el heredero empobrecido de un Tieck, de un La Motte-Fouqué; y aún más, triste es decirlo, de un Juan Federico Kind. Su patria intelectual es la *Gaceta de la Tarde* de Dresde; toma su subsistencia del legado de los poemas de la Edad Media y se muere de hambre cuando la letra de giro del siglo XIII no llega.

Únicamente el asunto de los poemas wagnerianos merece un examen serio; en cuanto á la forma, está por debajo de toda crítica. Se ha hecho notar y se ha mostrado con tanta frecuencia, hasta en los detalles, lo ridículo de su estilo, su trivialidad, la torpeza de sus versos, su impotencia completa para revestir sus sensaciones y sus ideas con palabras no más que suficientes, que puedo ahorrarme el trabajo de detenerme en estos puntos; pero una facultad que forma necesariamente parte de las dotes dramáticas no puede serle negada: la de la imaginación pintoresca; está en él desarrollada hasta tocar en lo genial. El dramaturgo Wagner es en realidad un pintor de historia en absoluto de primer orden. Nietzsche (en el *Caso Wagner*) quiere acaso indicar esto, cuando le llama de paso, sin pararse por lo demás en esta importante comprobación, á la vez que «magnetizador» y «coleccionador de baratijas», un «pintor de frescos». Esto último lo es Wagner en un grado que todavía no ha alcanzado ningún otro autor dramático de ninguna literatura. Cada acción se encarna para Wagner en una serie de cuadros de los más grandiosos, que cuando están compuestos, tales como Wagner los ha visto en sus adentros, tienen que trastornar y embelesar al espectador. La recepción de los huéspedes en el salón de la Wartbourg; la aparición y la marcha de Lohengrin en la barca remolcada por un cisne; los recreos de las tres hijas del Rhin en las aguas del río; el desfile de los dioses sobre el puente del arco iris hacia la villa de los Ases; la irrupción de la

luz lunar en la cabaña de Hunding; la cabalgata de las nueve Walkyrias sobre el campo de batalla; Brunhilda dentro del círculo de fuego; la escena final del *Crepúsculo de los Dioses* en la cual Brunhilda se lanza á caballo y se precipita sobre la hoguera, mientras que Hagen se arroja al Rhin desbordante y que en el cielo llamea el reflejo del incendio del palacio de los dioses; las agapas de los caballeros en el castillo del Graal; los funerales de Titurel y la curación de Amfortas;—son otros tantos cuadros que no tienen hasta aquí sus pares en el arte. Este don de invención de espectáculos incomparablemente grandiosos, ha hecho llamar á Wagner por Nietzsche un «comediante». La palabra esta no significa nada y en tanto que pueda tener un dejo de menosprecio, es injusta. Wagner no es un «comediante», sino un hombre nacido para ser pintor; si hubiera sido un genio sano dotado de equilibrio intelectual, pintor hubiera sido seguramente; su contemplación interior le hubiera puesto á la fuerza el pincel en la mano y le hubiera obligado á realizarla en el lienzo, por medio del color. Leonardo de Vinci tenía ese mismo don, que hizo de él el más grande pintor que el mundo haya conocido hasta aquí, y al mismo tiempo un inventor y un organizador incomparable de fiestas, cortejos, triunfos y espectáculos alegóricos y conquistó por esta cualidad, quizá aún más que por la de pintor, la admiración de sus protectores coronados, Ludovico el Moro, Isabel de Aragón, César Borgia, Carlos VIII, Luis XII, Francisco I.<sup>o</sup> Pero Wagner, como se observa en todos los degenerados, no vió claramente dentro de su propio ser; no comprendió sus impulsiones naturales; quizás también, con el sentimiento de una profunda debilidad orgánica, tuvo miedo del penoso trabajo del dibujo y de la pintura, y su instinto, de conformidad con la ley del esfuerzo menor, se volvió hacia el teatro, en el cual sus visiones interiores eran encarnadas por otros, los pintores decoradores, los maquinistas, los intérpretes, sin que él tuviera necesidad de poner sus

fuerzas en tensión. Sus cuadros tienen incontestablemente una parte muy grande en el efecto de sus dramas; se les admira sin preguntarse si son traídos por la marcha razonable del drama; aunque sean completamente absurdos como parte de una acción, se justifican artísticamente por su propia belleza, que hace de ellos manifestaciones estéticas independientes; en el enorme aumento por los medios escénicos, las seducciones pintorescas son perceptibles hasta para los ojos de los más groseros *filisteos*, mientras que, de otro modo, carecerían éstos de sentidos para apreciarlas.

Hablo en último término del Wagner músico, más considerable en apariencia que el escritor, el poeta dramático y el pintor de frescos, porque este trabajo ha de procurarnos la prueba de la degeneración de Wagner y ésta es mucho más sensible en los escritos que en la música, en la cual ciertos estigmas de degeneración no se notan y otros se presentan directamente como cualidades. La incoherencia que las gentes atentas advierten á primera vista en la palabra no se manifiesta en la música sino cuando es excesiva; lo absurdo, las contradicciones, lo disparatado se ponen apenas de manifiesto en la música porque ésta no tiene que expresar una idea precisa, y la emotividad en ella no tiene nada de enfermizo, puesto que la emoción es su esencia misma.

Sabemos, por lo demás, que un gran talento musical es compatible con un estado de degeneración muy avanzado, hasta con la locura, la demencia y el idiotismo declarados. Sollier dice: «El instinto de imitación nos lleva á hablar de ciertas aptitudes que se manifiestan con bastante frecuencia en los idiotas y en los imbéciles con una gran intensidad... Se encuentran, sobre todo, para la música... Aunque esto pueda parecer desagradable para los músicos, tiende á demostrar que la música es la menos intelectual de todas las artes»<sup>1</sup>. Lombroso hace notar

<sup>1</sup> Sollier, *op. cit.*, pág. 101.

que «se ha observado que la aptitud musical se ha manifestado casi involuntariamente y de una manera inesperada en muchos individuos que padecían hipocondría y manía y hasta locura real»<sup>1</sup>. Cita, entre otros casos: un matemático que padecía melancolía y que improvisaba al piano; una mujer presa de la locura de las grandezas que «cantaba muy hermosas arias, improvisando al piano, á la vez, dos motivos diferentes»; un enfermo que «encontraba melodías nuevas muy hermosas, etc.», y añade que las personas que padecen de locura de grandezas y de parálisis general sobrepujan á los otros dementes en talento musical, «y esto por el mismo motivo de donde procede su aptitud especial para la pintura»: su violenta excitación cerebral.

Wagner músico, ha sido rudamente atacado precisamente por los músicos. El mismo lo comprueba: «Dos amigos (Fernando Hiller y Roberto Schumann) creían haber descubierto en un momento que yo no tenía grandes dotes para la música, y por esta razón mi éxito les parecía fundado en los textos que yo mismo escribía»<sup>2</sup>. En otros términos, es siempre la vieja canción: los músicos le consideraban como un poeta y los poetas como un músico. Es naturalmente cómodo explicar ulteriormente, cuando ya Wagner tenía en su abono sus triunfos, los juicios decisivos de hombres que eran á la vez artistas, músicos eminentes y sinceros amigos de Wagner, por esta consideración que la tendencia de éste era demasiado nueva para poder ser inmediatamente apreciada ó tan siquiera comprendida por ellos. Pero esta interpretación es precisamente poco exacta con relación á Schumann, amigo de todas las innovaciones, y al cual los atrevimientos, aun diferentes de los suyos, atraían más bien que chocaban. Todavía hoy, Rubinstein hace muchas reser-

<sup>1</sup> Lombroso, *Genio y locura*, págs. 214 y siguientes.

<sup>2</sup> Ricardo Wagner, *Escritos y Poemas completos*, t. X, pág. 222.

vas acerca de la música de Wagner<sup>1</sup>, y entre los críticos musicales serios de la época presente, que han sido testigos del nacimiento, del desarrollo y del triunfo del culto de Wagner, Hanslick permaneció durante mucho tiempo recalcitrante, pero al fin, frente al fanatismo omnipotente de los histéricos wagnerianos, arrió el estandarte, lo cual no era muy valeroso. Lo que Nietzsche, en el *Caso Wagner*, dice contra Wagner músico, no tiene importancia, en atención á que el folleto de abjuración es tan locamente delirante como el folleto de deificación (*Wagner en Bayreuth*), escrito doce años antes.

A despecho de los juicios desfavorables de muchos colegas suyos, Wagner es incontestablemente un músico eminentemente dotado. Este juicio expresado sin frenesí parecerá seguramente grotesco á sus fanáticos que le colocan por encima de Beethoven; pero un investigador serio de la verdad no tiene por qué preocuparse de las impresiones que provoca en esas gentes. Wagner ha encontrado, con más frecuencia, por otra parte, en los primeros tiempos que después, muy hermosos trozos de música de los cuales un buen número deben ser considerados como perlas de la literatura musical, y disfrutarán sin duda por largo tiempo de la estima hasta de las gentes serias y razonables. Pero el músico Wagner tuvo toda su vida frente á él un enemigo que le impidió violentamente desplegar todas sus dotes artísticas, y este enemigo fué el teorizante musical Wagner.

En su confusión de grafómano, ha elucubrado algunas doctrinas que representan otros tantos delirios estéticos. Las más importantes son sus dogmas del *leitmotiv* y de la «melodía sin fin»; no hay sin duda quien no sepa hoy lo que Wagner entiende por el primero: la expresión ha tomado carta de naturaleza en todas las lenguas civiliza-

<sup>1</sup> Rubinstein, *Músicos modernos*. Traducido del ruso por Miguel Delines. París 1892.

das; el «leitmotiv», al cual debía lógicamente venir á parar «la música de programa» definitivamente enterrada, es una serie de notas que ha de expresar una idea determinada, y se presenta en la orquesta cuando el compositor tiene la intención de recordar al auditor la idea correspondiente. Por el «leitmotiv», Wagner transforma la música en un lenguaje seco; la orquesta que se lanza de un «leitmotiv» á otro, no traduce ya emociones generales, sino que tiene la pretensión de dirigirse á la memoria, á la inteligencia y comunicarles apercepciones claramente limitadas. Wagner reúne unas cuantas notas en una figura musical que, por regla general, ni siquiera es muy precisa ni original, y hace con el auditor el arreglo siguiente: «Esta figura significa un combate, esta otra un dragón, esta tercera una espada, etc.» Si el auditor no acepta este convenio, los «leitmotivs» pierden toda su significación, puesto que no hay nada en ellos que obligue á comprender el sentido que les es arbitrariamente atribuido, y ni siquiera pueden tener en sí mismos nada semejante, porque los medios de imitación de la música se limitan normalmente á los fenómenos puramente acústicos y á lo sumo á aquellos fenómenos ópticos que ordinariamente van acompañados por sonoridades. La música puede, imitando el trueno, expresar la noción de tempestad; imitando los sonidos de la trompeta, expresar la de ejército, y esto de modo que el auditor pueda apenas conservar duda alguna acerca de la significación de las series de sonidos correspondientes. Por lo contrario, le está absolutamente negado á la música expresar, sin equívoco, con los medios de que dispone, el mundo de lo visible ó de lo tangible, y con mayor razón, el del pensamiento abstracto. Los «leitmotivs» son pues á lo sumo, fríos símbolos que, como las letras de la escritura, no dicen nada por sí mismos, y transmiten no más que al iniciado y al que los sabe leer una apercepción dada.

Volvemos á encontrar en este punto el fenómeno que

repetidas veces hemos indicado como característico de la manera de pensar de los degenerados: la manera inconsciente y sonambulesca como se lanzan más allá de los límites más seguros de los diferentes dominios artísticos, suprimen la diferenciación de las artes obtenidas por una larga evolución histórica y hacen regresar á éstas al estado que pueden haber tenido en la época de las habitaciones lacustres y aun de los más antiguos habitantes de las cavernas. Hemos visto que los prerafaelitas reducen el cuadro á una escritura que no ha de obrar ya más por sus cualidades pictóricas sino que ha de expresar un pensamiento abstracto, y que los simbolistas hacen de la palabra el transmisor convencional de una idea, una armonía musical con ayuda de la cual intentan despertar, no una idea, sino un efecto de sonoridad. De un modo semejante, Wagner quiere despojar á la música de su esencia propia, y de transmisora de emoción, convertirla en transmisora de cogitación. El disfraz mediante el cambio recíproco de trajes es de este modo completo; los pintores se producen como escritores, los poetas se conducen como sinfonistas y el músico representa el papel de poeta. Los prerafaelitas que quieren redactar un apotegma religioso no se sirven para esto de la escritura, que no deja desear nada en cuanto á la comodidad y empleando la cual serían seguramente comprendidos, sino que se lanzan en la labor de una pintura detallada y que les cuesta un tiempo considerable, y la cual, á pesar de todo su lujo de figuras, está muy lejos de hablar tan claramente á la inteligencia como lo haría una sola línea de un escrito razonable. Los simbolistas que quieren suscitar una emoción musical no componen una melodía, sino que enfilan palabras pretendidas musicales, si bien desprovistas de sentido, que pueden provocar quizá la alegría ó el enojo, pero no la emoción que se buscaba. Cuando Wagner quiere expresar la idea de «gigante», «enano», «casco que hace invisible», no dice sencillamente «gigante», «enano», «casco que

hace invisible», sino que reemplaza estas excelentes palabras por una serie de notas, de las cuales nadie, si no tiene la clave, adivinará el sentido. ¿Es necesario insistir más aún sobre la completa locura de esta confusión de todos los medios de expresión, de este desconocimiento de lo que es posible á cada arte?

Wagner tiene la ambición de imitar á los estudiantes bromistas que enseñan á sus perros á decir: «papá». Quiere ejecutar este juego de habilidad: hacer decir á la música los nombres de «Schulze» y de «Müller»; la partitura debe, en caso de necesidad, poder reemplazar el almanaque-guía de señas. El lenguaje no le basta á Wagner; se crea un *volapük* para su uso particular, y pretende que sus auditores se lo aprendan; no se admite á nadie si no se compromete á estudiar con ahincó; los que no se han asimilado el vocabulario del *volapük* wagneriano no pueden comprender sus óperas; inútil es imponerse el viaje á Bayreuth, si no se puede hablar corrientemente de «leitmotivo». ¡Y cuán lastimoso es, al fin y al cabo, el resultado de este esfuerzo delirante! Enrique de Wolzogen, que ha escrito la *Guía temática* de la tetralogía de los *Nibelungos*, no encuentra entre todos más que noventa «leitmotivos» en estas cuatro obras enormes; ¡una lengua de noventa palabras, por obscuras y ampulosas que sean, tales como «motivo de Sigmundo fatigado», «motivo de la manía de venganza», «motivo de la subyugación, etcétera!» Con la ayuda de semejante vocabulario no se podría siquiera cambiar una idea acerca del tiempo que hace con un habitante de la Tierra de Fuego; una página del léxico de Sanders encierra más medios de expresión que todo el diccionario de Wolzogen consagrado al lenguaje de «leitmotivos» de Wagner. No registra la historia del arte aberración más asombrosa que esta locura del «leitmotivo»; expresar ideas no es la tarea de la música; el lenguaje se encarga de ello hasta donde puede desearse; cuando la palabra va acompañada por el canto

ó por la orquesta, no es en vista de hacerla más clara, sino para reforzarla por la intervención de la emoción. La música es una especie de caja armónica, en la cual la palabra ha de suscitar algo como un eco del infinito; pero semejante eco de presentimiento y de misterio no se desprende de «leitmotivos» fríamente acoplados uno al otro, que vuelven á aparecer con arreglo á un esquema mecánico, como por el trabajo de un concienzudo burócrata.

Lo mismo que con el «leitmotivo» sucede con «la melodía infinita»; el segundo precepto de Wagner es un producto del pensamiento degenerado, un misticismo musical; es la forma con la cual se manifiesta en música la inaptitud para la atención. En pintura la atención lleva á la composición; su ausencia, á tratar de un modo uniformemente fotográfico todo el campo visual, como en los prerrafaelitas; en poesía, la atención tiene por resultado la claridad de ideas, el curso lógico de la exposición, la supresión de lo que no tiene importancia y el poner de relieve lo que es esencial; su ausencia lleva consigo el desvarío, como sucede con los grafómanos y una prolijidad penosa por consecuencia de fijarse sin selección en todas las percepciones, como en Tolstoï; en música, en fin, se expresa por formas fijas, es decir por melodías limitadas; su ausencia, por lo contrario, está señalada por la disolución de la forma, los límites borrosos, es decir por la melodía infinita, como en Wagner. Este paralelismo no es un juego arbitrario del espíritu, sino el cuadro exacto de los procesos paralelos en la conciencia de los diferentes grupos de degenerados; procesos que producen en las diferentes artes, de conformidad con sus medios y sus objetivos especiales, fenómenos diferentes.

Recordemos lo que es la melodía. Es una agrupación regular de notas en una serie de sonidos superiormente expresivos. La melodía es en la música, lo que es en el lenguaje la frase sólidamente edificada, que expone claramente una idea, que tiene un comienzo y un fin neta-

mente limitados. Tan poco como el fantasear errabundo de ideas nebulosas á medio formar permite el modelado de frases de esta especie, tan poco asimismo el movimiento flotante de emociones sordamente confusas conduce á la formación de una melodía. Las emociones, del mismo modo, pueden ser más ó menos claras; pueden mostrar un estado caótico y un estado ordenado; en el primer caso se yerguen como figuras fáciles de reconocer y vigorosamente iluminadas por la atención en la conciencia que penetra su naturaleza y su propósito; en el segundo caso son para la conciencia un enigma inquietante, y no las percibe sino como excitación general, como una especie de temblor y de sordo ruido subterráneo de causa y de dirección desconocidas. ¿Son las emociones comprensibles? querrán entonces expresarse en la forma más expresiva y más fácil de comprender que sea posible, ¿son, por lo contrario, un estado duradero general sin causa determinada ni objeto apreciable? su exteriorización por la ayuda de los sonidos será tan vaga y tan nebulosa como ellas mismas. Se puede decir: la melodía es un esfuerzo de la música para decir alguna cosa precisa; es claro que una emoción no consciente de sus motivos y de sus objetos, no iluminada por la atención, no elevará su expresión musical hasta la melodía, justamente porque no tiene nada preciso que decir.

La melodía cerrada es una conquista tardía de la música que ésta no ha logrado sino al cabo de una larga evolución. En sus principios históricos—y mucho más aún, préhistóricos—el arte musical no la conocía. En su origen la música sale del canto y del ruido rítmico (es decir repetido á intervalos iguales ó regulares) del pie que golpea el suelo, del grito, de las palmadas que le acompañan, y el canto no es otra cosa sino la palabra elevándose por consecuencia de una excitación de los nervios y moviéndose por intervalos más separados. No quiero dar de la literatura numerosísima hasta perderse de

vista, relativa á este asunto tratado hasta la trivialidad, más que una cita: Herbert Spencer dice en su trabajo conocido *Sobre el origen y la función de la Música*: «Toda música comienza por ser vocal... Los cantos que acompañan los bailes de los salvajes son muy monótonos, y por consecuencia de esta monotonía, se aproximan más al lenguaje ordinario que los cantos de los hombres civilizados... Las poesías primitivas de los griegos, que no hay que olvidarlo eran leyendas sagradas traducidas al lenguaje figurado rítmico suscitado por los sentimientos fuertes, no eran habladas, sino salmodiadas; las mismas influencias que hacen poética á la palabra hicieron musicales á los sonidos y á la cadencia; esta salmodia no era lo que llamamos el canto, pero se acercaba mucho á nuestro recitado y era todavía mucho más sencilla que éste, si se han de deducir conclusiones del hecho que la antigua lira griega, que no tenía más que cuatro cuerdas, se manejaba al unísono de la voz, la cual por consiguiente no se extendía más que á cuatro notas. Que el recitado—más allá del cual, sea dicho de paso, los chinos y los indios no parecen haberse elevado nunca—se haya naturalmente originado en las modulaciones y en las cadencias de un fuerte sentimiento, es cosa de que todavía hoy tenemos pruebas vivas. Un fuerte sentimiento actualmente todavía se explaya de esta manera; á los que han oído en alguna ocasión predicar á un cuáquero en una asamblea de correligionarios (no toman la palabra sino bajo la influencia de una emoción) les habrá llamado la atención los sonidos completamente insólitos, semejantes á una salmodia ahogada, de su alocución<sup>1</sup>».

El recitado, que no es sino una palabra intensiva y no permite reconocer ninguna forma melódica cerrada, es

<sup>1</sup> Herbert Spencer. *The origine and function of Music*. The Humboldt Library of popular science literature. New York. J. Fitzgerald C°, and, t. I, págs. 548, 550.

pues la forma más antigua de la música; es el punto de desarrollo que ha alcanzado el arte musical entre los salvajes, los antiguos griegos, los pueblos actuales del Extremo Oriente. La «melodía infinita» de Wagner, no es otra cosa sino un recitado ricamente armonizado y movido; pero es recitado. El nombre puesto por Wagner á su pretendida invención no debe engañarnos; en los labios del degenerado, la palabra no tiene nunca el sentido que le atribuye el lenguaje ordinario. Así es como Wagner llama con toda tranquilidad «melodía», valiéndose de un epíteto distintivo, á una forma que es de hecho la negación y la supresión de la melodía. Hace de la «melodía sin fin» un progreso de la música, cuando es el retroceso de ésta á su antiguo punto de partida; aquí, otra vez, se renueva en Wagner lo que hemos con tanta frecuencia hecho notar en los anteriores capítulos: que los degenerados consideran, por una extraña ilusión de óptica, su atavismo, su retroceso enfermizo á grados de desarrollo excesivamente remotos y completamente inferiores, como una ascensión hacia el porvenir.

Wagner fué conducido á su teoría de la melodía infinita por su poca aptitud para encontrar melodías limitadas, es decir verdaderas melodías; su flojedad en materia de creación melódica ha saltado á la vista de todos los músicos imparciales. En su juventud no era tan pronunciada y ha creado (en *Tannhauser*, *Lohengrin*, *El Buque Fantasma*) algunas melodías magníficas; con la edad, esta vena se fué empobreciendo cada vez más, y á medida que el torrente de la invención melódica se secaba en él, acentuaba con más obcecación y rudeza su teoría de la melodía infinita. Es la eterna repetición del método conocido, que consiste en elucubrar ulteriormente una teoría destinada á dar apariencias de argumento racional en abono de aquello que se hace por una necesidad orgánica inconsciente. No siendo Wagner capaz de diferenciar por una característica puramente musical los diferentes per-