

sonajes de sus óperas, imaginó el «leitmotivo»¹; sintiendo una gran dificultad, sobre todo al avanzar en edad, para crear verdaderas melodías, estableció la necesidad de la «melodía infinita».

Todas sus demás chifladuras de teoría musical se explican también por el sentimiento claro de insuficiencias determinadas. En *La Obra de arte del porvenir* abruma al contrapunto y á sus partidarios, esos fastidiosos pedantuelos que rebajan el arte más vivo á una matemática desecada y muerta, con una burla que quiere ser mordaz y que tan sólo hace el efecto de un eco de las injurias de su maestro Schopenhauer dirigidas á los profesores de filosofía alemanes. ¿Porqué?; porque en su calidad de místico incapaz de atención y condenado al fantasear informe, tenía que sentirse insoportablemente molestado por la disciplina severa y las reglas ciertas de la ciencia del contrapunto, que es la sola que ha dado una gramática á la lengua musical balbuciente y hecho de ella un digno medio de expresión de las emociones de hombres civilizados. Wagner declara que la música instrumental pura ha acabado con Beethoven, que ningún progreso es posible después de éste, que la «declamación musical» es el único camino en el cual el arte musical puede todavía desarrollarse. Pudiera ser que, muerto Beethoven, la música instrumental no realice progresos durante largos años ó durante siglos; era un genio musical tan inmenso, que es, con efecto, difícil figurarse cómo podrá ser sobrepujado, ó tan sólo alcanzado. Leonardo de Vinci, Shakespeare, Cervantes, Goethe, producen una impresión semejante; y con efecto, estos genios no han sido hasta hoy sobrepujados. También puede imaginarse que haya lími-

¹ Eduardo Hanslick, *Op. cit.*, pág. 233: «No distinguiéndose los personajes del *drama musical* por el carácter de sus melodías cantadas, como en la antigua ópera (Don Juan y Leporello, Doña Ana y Zerline, Max y Gaspard), sino pareciéndose los unos á los otros por el énfasis fisionómico de sus palabras, Wagner trata de reemplazar esta característica por los «leitmotivos» en la orquesta».

tes que un arte dado sea incapaz de salvar, de suerte que un genio extraordinario diga la última palabra de este arte, y que después de él no sea posible ningún progreso; pero, en este caso el ambicioso debe decir con humildad: «Sé que no puedo ir más allá que el maestro supremo de mi arte; me contento, pues, con trabajar como epígono ó imitador á la sombra de su grandeza, y me sentiré satisfecho si mi obra expresa algunas especialidades de mi personalidad». No debe, en cambio, afirmar con arrogancia: «Pretender luchar con el vuelo de águila del coloso, no tiene ningún sentido; el progreso no reside ya desde ahora sino en mi aleteo de murciélago».

Y esto es exactamente lo que hace Wagner; al no estar especialmente dotado para la música instrumental pura, como lo prueban suficientemente sus raros trabajos sinfónicos, decreta con tono de infalibilidad: «La música instrumental se acabó con Beethoven; pretender espigar en este campo ya por completo esquilado, es una aberración; el porvenir de la música estriba en el acompañamiento de la palabra y el camino de este porvenir, yo soy quien os lo indica».

Con lo dicho, Wagner trueca sencillamente en virtud su pobreza, y de su debilidad se hace un título de gloria. La sinfonía es la diferenciación más alta del arte musical; en ella es donde la música se ha despojado lo más completamente posible de su parentesco primitivo con la palabra y alcanzado la más grande independencia. La sinfonía es, pues, lo más musical que puede producir la música; desconocerla es desconocer la música como arte independiente y diferenciado; colocar por encima de ella la música de acompañamiento de la palabra, es asignar á la criada un rango más elevado que á la señora; no se le ocurrirá á ningún compositor, realmente músico de sentimiento y de pensamiento, buscar para expresar lo que se agita en su alma, palabras en vez de temas musicales; si, con efecto, esa idea le pasa por las mientes, probará

precisamente que en su esencia íntima, es poeta ó escritor y no músico. No valdría alegar contra la justicia de esta tesis los coros de la novena sinfonía; en ese caso, Beethoven fué dominado por una emoción tan fuerte y tan unívoca, que el carácter más general y más equívoco de la expresión musical pura, no pudo bastarle y tuvo forzosamente que llamar en su ayuda á la palabra. En la leyenda bíblica, de un sentido tan profundo, el mismo asno de Balaam adquiere la palabra cuando tiene algo concreto que decir; la emoción que llega á ser claramente consciente de su contenido y de su objetivo, deja de ser una simple emoción y se transforma en apercepción, en idea y en juicio, los cuales no se expresan en música, sino en lenguaje articulado. Si, después de esto, Wagner pusiera en principio la música de acompañamiento de la palabra por encima de la música instrumental pura, y esto no como medio de expresión de las ideas—puesto que bajo este aspecto no puede haber diversidad de opinión—sino como forma musical propiamente dicha, esto probaría sencillamente que en el fondo íntimo de su naturaleza, en virtud de su disposición orgánica, no ha sido un músico, sino una mezcla confusa de poeta balbuciente y de pintor perezoso, juntando con todo esto un acompañamiento de gamelang javanés. Tal es el caso de la mayor parte de los degenerados superiores, con esta diferencia, que los fragmentos constitutivos de su talento híbrido, extrañamente entremezclados, no son tan fuertes ni tan grandes como en Wagner.

Los trozos de música más notables de Wagner, el del monte de Venus, el mi-bemol-sol-si-bemol del «Wigala-Weia» ciento treinta y seis veces repetido de las Hijas del Rhin, la cabalgata de las Walkyrias, el encanto del fuego, la vida del bosque, el idilio de Sigfredo, el milagro del Viernes Santo—trozos magníficos á justo título admirados—muestran precisamente todo lo que hay de anti-musical en el genio de Wagner. Todos estos trozos tienen

esto de común, que son pinturas; no constituyen una emoción interior brotando del alma en forma de sonidos, sino la visión psíquica de unos ojos de pintor genial, visión que Wagner, con su poder gigantesco, pero una gigantesca aberración, se esfuerza por fijar en sonidos, en lugar de fijarla en líneas y colores. Se encariña con sonidos ó ruidos naturales que imita directamente ó de los cuales suscita la representación por la asociación de ideas y reproduce el murmullo de las olas, el susurro de las cimas de los árboles y el canto de los pájaros del bosque, acústicos por sí mismos, ó por un paralelismo acústico, los fenómenos ópticos de los movimientos del baile de formas femeninas lujuriosas, del galope de los caballos resoplando salvajemente, de las llamas que saltan y crepitan, etc. Estas creaciones no han nacido de emociones internas, sino que han sido provocadas por las impresiones exteriores sensoriales; no son la manifestación de un sentimiento, sino un reflejo, es decir por consiguiente algo esencialmente óptico. Compararía de buen grado la música de Wagner, en sus páginas más inspiradas, al vuelo de los peces voladores: es un espectáculo asombroso y brillante y, sin embargo, algo innatural, un extravío del elemento natural en un elemento extraño, y, ante todo, algo absolutamente estéril que no puede servir de ejemplo ni á los peces ni á los pájaros normales.

Wagner mismo ha sentido con mucha claridad que no se puede cimentar ninguna otra cosa sobre el fondo de sus pinturas musicales; se lamenta, con efecto, con motivo de las tentativas de músicos que hubieran de buena gana fundado una escuela wagneriana, de que «jóvenes compositores se toman un impropio trabajo para imitarle de una manera poco razonable»¹.

Este pretendido músico del porvenir es pues de todo punto, como nos lo ha mostrado un examen atento, el mú-

¹ *Sobre la aplicación de la música al drama, Escritos y poemas completos*, t. X, pág. 242.

sico de un pasado muy remoto; todos los rasgos de su talento indican el camino, no hacia los tiempos futuros, sino hacia los tiempos perdidos ya en lo pasado. Es no más que un atavismo su «leitmotivo» que rebaja la música á un símbolo fonético convencional; atavismo, su melodía sin fin que reduce la forma estadiza al recitado vago de los salvajes; atavismo, su subordinación de la música instrumental altamente diferenciada, al drama musical que mezcla todavía la música y la poesía y no permite llegar á su plena independencia á ninguna de las dos formas; atavismo también su singularidad de no hacer cantar casi nunca en la escena más que á una sola persona y evitar los trozos armonizados para varias voces. En tanto que individualidad, Wagner ocupará un sitio considerable en la historia de la música; en tanto que iniciador que haya desarrollado y hecho progresar su arte, no ocupará ninguno, ó á lo más uno muy pequeño. Todo lo que talentos musicales sanos pueden, en efecto, aprender de Wagner, es, en la ópera, á mantener el canto y el acompañamiento estrictamente unidos á la palabra, á declamar de una manera verdadera y característica y á sugerir á la imaginación, por el efecto orquestal, apercepciones pictóricas. Pero yo no me atrevo á decidir si este último punto ha de ser aún considerado como una expansión ó bien ya como una ruptura de los límites naturales del arte musical, y los discípulos de Wagner tendrán, en todo caso, para no extraviarse, que no emplear sino con mucha prudencia su rica paleta musical.

La poderosa acción de Wagner sobre sus contemporáneos no se explica ni por sus talentos de escritor y de músico, ni por ninguna cualidad personal, á no ser acaso por esa «perseverancia obcecada en una sola y misma idea fundamental» que Lombroso indica como uno de los caracteres de los grafómanos ¹, sino por las especialida-

¹ Lombroso, *Genio y Locura*, pág. 225.

des de la vida nerviosa del tiempo presente. Su destino terrestre semeja al de esas plantas estrambóticas del Oriente, las rosas de Jérico (*anastatica, asteriscus*) que, de un pardo borroso, coriáceas y desecadas, ruedan al empuje de todos los vientos, hasta que, encontrando un suelo favorable, toman raíz y se abren en flores dichosas. Hasta el ocaso de su vida, la existencia de Wagner no ha sido sino lucha y amargura, y sus fanfarronadas no tuvieron otro eco más que las risas, no sólo de las gentes razonables, sino, desgraciadamente, también de los tontos. Sólo después de haber pasado con mucho de los cincuenta, fué cuando comenzó Wagner á conocer la embriaguez de la gloria universal, y en los diez últimos años de su vida estaba ya colocado entre los semi-dioses. En resumen: el mundo, en el intervalo, había madurado para él, Wagner—, y para la casa de Orates. Wagner había tenido la suerte de durar hasta que la degeneración y la histeria generales estuvieron suficientemente adelantadas para suministrar á sus teorías y á su arte un rico suelo nutritivo.

El fenómeno notado y explicado aquí repetidas veces, que los dementes se atraen los unos á los otros, como á las limaduras de hierro el imán, llama especialmente la atención en la vida de Ricardo Wagner. Su primera gran protectora ha sido la princesa de Metternich, hija del conde Sandor, ese original tan conocido, cuyas propias excentricidades han sido la comidilla de la crónica de la corte napoleónica. Otro de sus celosos partidarios que se entusiasmó por Wagner y le protegió, fué Francisco Listz, que ya he caracterizado en otro sitio (véanse mis *Cartas parisien- ses escogidas*, segunda edición, Leipzig, 1889, pág. 172), y con referencia al cual me contentaré, por esta razón, con hacer notar aquí que ofrecía una gran semejanza con Wagner; era escritor (sus obras que comprenden seis tomos abultados, ocupan un sitio de honor en la literatura de los grafómanos), compositor, erotómano y místico, todo esto, es cierto, en un grado incomparablemente in-

ferior al de Wagner, al cual no sobrepujaba sino por su talento extraordinario de pianista. Wagner sentía apasionada admiración hacia todos los grafómanos que caían en sus manos; por ejemplo hacia ese A. Gleizés, que Lombroso coloca expresamente entre los locos¹ y acerca del cual Wagner se expresa en términos de un entusiasmo exuberante², y se rodeaba además de una corte de grafómanos verdaderamente escogidos, entre los cuales citaremos: Federico Nietzsche, cuya locura hizo necesario su encierro en un asilo de dementes; Enrique de Wolzogen, cuya *Simbólica poética del sonido* hubiera podido ser escrita por los más exquisitos «simbolistas» ó «instrumentistas» franceses³; Enrique Porgés, E. de Hagen, etc. Pero las relaciones más importantes de este género, fueron las que le unían con el desdichado rey Luis II; Wagner halló en él el alma que necesitaba, en él encontró la plena comprensión de sus doctrinas y de sus creaciones. Puede afirmarse que Luis de Baviera es quien ha creado el culto de Wagner; sólo cuando el rey llegó á ser el protector declarado del músico, fué cuando éste y sus tendencias

¹ Lombroso, *Genio y Locura*, pág. 226.

² «El autor recomienda aquí expresamente al lector que acuda al libro titulado: *Thalysis ó la Salvación de la humanidad* de A. Gleizés... Sin un conocimiento exacto de los resultados consignados en este libro, de las investigaciones tan precisas que parecen haber absorbido la vida entera de uno de los más simpáticos y de los más profundos franceses, podría ser difícil obtener la atención... para la regeneración de la raza humana». Ricardo Wagner, *Religión y Arte, Escritos y Poemas completos*, t. X, pág. 307, nota.

³ «El llamamiento seductor de Alberico á las ondinas ostenta el duro y mordaz sonido *N*, que responde tan excelentemente á toda su manera de ser como á la fuerza negativa del drama, del mismo modo que forma el contraste más acusada con la *W* suave de los espíritus de las aguas. Cuando en seguida se apresta á trepar por el lado de las muchachas, las aliteraciones *Gl* y *Schl*, aliadas con la ligera y deslizante *F* señalan drásticamente el resbalon sobre la roca resbaladiza. Woglinde le grita, por decirlo así: ¡Dios te asista! cuando estornuda, empleando esta aliteración tan apropiada: *Pr (Fr)*». Citado por Hanslick, *Estaciones musicales*, pág. 255.

adquirieron importancia para la historia de la civilización; no solamente porque Luis II ofreció á Wagner los medios de realizar sus sueños artísticos los más suntuosos y los más audaces, sino sobre todo porque puso el brillo de su corona al servicio de la tendencia wagneriana; ¡consideremos, en efecto, cuán profundamente monárquica es la inmensa mayoría del pueblo alemán, con qué temblor de rodillas respetuoso el bebedor de bocks saluda la carroza de corte, aun vacía; qué látidos de corazón de delicioso entusiasmo la vista de un príncipe provoca en la señorita de buena familia! ¡Y aquí un rey de verdad, y además un rey admirablemente hermoso, joven, rodeado de una leyenda, cuya locura pasaba entonces por ser á los ojos de todas las almas sentimentales un «idealismo» sublime, hacía gala de un entusiasmo sin límites por un artista y renovaba en una medida mucho mayor las relaciones de Carlos Augusto con Goethe! A partir de este momento, Wagner tenía naturalmente que convertirse en el ídolo de todos los corazones «lealistas». Las gentes estaban orgullosas por participar de los gustos del rey «ideal», la música de Wagner se convirtió en una música real bávara con corona y blasón, mientras llegaba á ser más tarde una música imperial alemana; á la cabeza del movimiento wagneriano marcha, como era lógico, un rey demente.

Luis II podía poner á la moda á Wagner en el pueblo alemán entero (con excepción, no obstante, de los bávaros que se sublevaban contra las prodigalidades de su rey); pero la prosternación de humildes súbditos no hubiera podido por sí sola engendrar un fanatismo wagneriano. Para que la simple moda wagneriana se elevara hasta el fanatismo, aún tenía otro elemento que tomar cartas en el asunto: la histeria de la época.

Dicha histeria no está todavía extendida en Alemania en el grado en que lo está en Francia y en Inglaterra, pero no deja tampoco de existir, y desde hace un cuarto

de siglo, gana terreno de día en día. Alemania ha sido preservada por más tiempo que los pueblos del Oeste, por el más débil desarrollo de la gran industria y por la falta de grandes ciudades propiamente dichas. Pero en la última generación, estos dos beneficios se han extendido superabundantemente en Alemania; dos grandes guerras han hecho lo que faltaba, para hacer el sistema nervioso del pueblo alemán accesible á las influencias perniciosas de las grandes ciudades y de las fábricas.

Los efectos de la guerra sobre los nervios de los que han tomado parte en ellas no han sido todavía estudiados sistemáticamente, y sin embargo sería un trabajo muy útil y muy necesario. La ciencia sabe qué desórdenes una sola fuerte emoción moral, un peligro de muerte repentino, por ejemplo, produce en el hombre; ha anotado cientos y miles de casos en que personas salvadas de un naufragio, que han asistido al incendio de un navío ó á un accidente de camino de hierro, amenazados por un asesino, etc., ó han perdido la razón, ó han sido atacadas de enfermedades nerviosas graves y largas, con frecuencia incurables. En tiempo de guerra, muchos cientos de miles de hombres están expuestos á la vez á todas estas impresiones terribles; durante meses enteros crueles mutilaciones ó una muerte brusca les amenazan á cada paso; tienen con frecuencia ante sus ojos el espectáculo de la devastación, del incendio, de las más horribles heridas y de espantosos montones de cadáveres; al mismo tiempo se exige enormemente de sus fuerzas; tienen que andar hasta que caen rendidos, y no pueden contar ni con una alimentación ni con un sueño suficientes. ¿Y estos cientos de miles de hombres no sufrirían el efecto que uno sólo de estos sucesos, acaecidos en número incalculable durante la guerra, puede—está probado—traer consigo? Que no se nos venga con que el soldado, en campaña, está embotado contra los horrores que le rodean; esto significa sencillamente que cesan de excitar la atención de su con-

ciencia; pero no dejan por eso de ser percibidos por los sentidos y sus centros cerebrales, y no dejan por eso menos sus huellas en el sistema nervioso. Si el soldado no echa de ver en el momento mismo el profundo sacudimiento y aun la desorganización que sufre, nada prueba esto tampoco. La «histeria traumática», la «medula espinal de los caminos de hierro» (*railway-spine*), las enfermedades nerviosas consecutivas á un choque moral, no se manifiestan, por su parte, sino algunos meses después de suceso que las ha ocasionado.

Creo que no puede ponerse en duda que cada gran guerra es una causa de histeria de las masas, y que el mayor número de los soldados traen de una campaña, aunque completamente sin darse cuenta de ello, una vida nerviosa un poco desarreglada. Esta afirmación, es cierto, se aplica menos al vencedor que al vencido, puesto que el triunfo es uno de los goces más altos que pueda experimentar un cerebro humano, y que la acción dinámogena de este goce es lo que mejor puede contrarrestar las influencias destructoras de las impresiones de la guerra. Pero le costará trabajo contrarrestarlas del todo, y el vencedor, por su parte, deja sobre el campo de batalla y en el vivac una buena porción de fuerza nerviosa y de salud moral.

La «brutalización de las masas» después de cada guerra, ha llegado á ser un lugar común. Esta expresión procede de la observación que á consecuencia de una campaña la manera de ser del pueblo se hace más brusca y más grosera, y que la estadística registra un mayor número de actos de violencia. El hecho es exacto, pero su interpretación es superficial. Si el soldado de vuelta á su hogar es más propenso á la cólera y llega hasta armarse con el cuchillo, no es porque la guerra le haya hecho ser más brutal, sino porque le ha hecho más irritable; ahora bien: esta irritabilidad aumentada no es sino una de las formas de la debilidad nerviosa.

Bajo la influencia de las dos grandes guerras, añadiendo á ella el desarrollo de la gran industria y el crecimiento de las grandes ciudades, la histeria, pues, desde 1870, ha ganado considerablemente terreno en el pueblo alemán, y no tardaremos en alcanzar la delantera poco envidiable que los ingleses y los franceses habían tomado sobre nosotros en esta dirección. Solamente que toda histeria, como toda locura, como toda enfermedad, recibe de la naturaleza del enfermo su aspecto particular; el grado de cultura, el carácter, las inclinaciones y los hábitos del desequilibrado, dan al desequilibrio su color especial. Entre los ingleses, propensos siempre á la devoción, la degeneración y la histeria tenían que revestir un tinte místico-religioso; entre los franceses, con su buen gusto tan desarrollado y su pasión tan generalizada por todas las actividades artísticas, era natural que la histeria tomara una dirección artística y condujera á las extravagancias que ya conocemos, en la pintura, la literatura y la música. Nosotros, los alemanes, no somos por lo general ni muy devotos ni muy ilustrados en lo que se refiere á la estética; nuestra comprensión por lo bello en el arte se expresa las más de las veces por estas exclamaciones estúpidas: «¡Muy bonito!; ¡delicioso!», que la señorita de buena familia chilla con indiferencia, con una voz aguda y destemplada, y poniendo los ojos en blanco ante el aspecto de un perrito de aguas trasquilado de un modo extravagante, ó ante la Virgen de Holbein del museo de Darmstadt, y por el gruñido de satisfacción con el cual el buen burgués, mientras oye la música de un orfeón, mete las narices en su vaso de cerveza. No es que el sentido de lo bello nos falte por naturaleza; creo, por lo contrario, que allá en nuestros adentros lo poseemos en mayor grado que los demás pueblos; pero este sentido, por circunstancias desfavorables, no ha podido alcanzar su completo desarrollo; desde la guerra de Treinta años hemos sido demasiado pobres, hemos tenido que luchar de-

masiado duramente con las necesidades de la vida, para que nos quedase poco ni mucho que dar á un lujo cualquiera, y las clases directoras de nuestro pueblo, profundamente romanizadas, esclavas de la moda francesa, habían llegado á ser tan extranjeras para las masas, que durante dos siglos no pudieron éstas tener la parte más mínima en la cultura, el gusto, las satisfacciones estéticas de las clases superiores separadas de ellas por un abismo infranqueable. Así, pues, el pueblo alemán, en su gran mayoría, no interesándose por el arte y preocupándose poco de ello, la histeria alemana no podía ser tampoco una histeria artística y estética.

Adoptó otras formas, en parte abominables, en parte innobles, en parte ridículas; la histeria alemana se manifiesta por el antisemitismo, la forma más peligrosa de la locura de las persecuciones, en la cual el individuo que se cree perseguido se convierte en un perseguidor salvaje y capaz de todos los crímenes (el «perseguido-perseguidor» de los alienistas franceses)¹. El histérico alemán se ocupa ansiosamente, á la manera de los hipocondríacos y de los hemorroidarios, de su preciosa salud; sus delirios giran en torno de sus transpiraciones y de sus funciones alvinas; se apasiona fanáticamente por la camiseta de franela de Jøeger y por la harina de puches que muelen por sí mismos los vegetarianos; siente una violenta emoción ante las aspersiones de agua fría y las carreras con los pies descalzos sobre la hierba húmeda, que Kneipp tanto ha preconizado. A la vez, el alemán se excita en un amor enfermizo hacia los animales (la «zoofilia» de Magnan), á causa de los sufrimientos de la rana utilizada en las investigaciones fisiológicas, y como nota fundamental de toda esta locura antisemítica, vegetariana, anti-viviseccionista, Jøegerolatra y Kneippófila, apunta un *chauvinismo*

¹ Legrand du Saulle llama al perseguidor que se cree perseguido «perseguido activo». Véase su libro fundamental: *El delirio de las persecuciones*, París, 1871, pág. 194.