

de las letras ó de la pintura. Como un hecho de capital importancia, creí reconocer que las diversas artes, aisladas, separadas, cultivadas aparte, por alta que hubiesen colocado los más grandes genios su potencia de expresión, no podían sin recaer en su rudeza nativa y corromperse fatalmente, reemplazar en modo alguno ese arte de ilimitado alcance, que resultaba precisamente de su unión. Fortalecido con la autoridad de los críticos más eminentes, por ejemplo con las investigaciones de un Lessing sobre los límites de la pintura y de la poesía, créime en posesión de un resultado sólido, á saber: que cada arte tiende á una extensión indefinida de su potencia, que esta tendencia lo conduce finalmente á su límite, y que no podría franquear este límite sin correr peligro de perderse en lo incomprendible, en lo extravagante y en lo absurdo. Al llegar aquí parecióme ver claro que cada arte, en cuanto alcanzó los límites de su potencia, requiere dar la mano al arte vecino; y en vista de mi ideal, sentí vivo interés, siguiendo esta tendencia en cada arte particular; parecióme que podría demostrarlo de la manera más palpable en las relaciones de la poesía con la música, sobre todo en presencia de la importancia extraordinaria que ha adquirido la música moderna. Procuré, también, representarme la obra de arte que debe abrazar todas las artes secundarias y hacerlas cooperar á la realización superior de su objeto; por esta senda, llegué á la concepción madurada del ideal que se había formado oscuramente en mí, vaga imagen á que el artista aspiraba. La situación subordinada del teatro en nuestra vida pública, situación cuyo vicio me era tan evidente, no me permitía creer que este ideal pudiese lograr en nuestros días una realización completa; así pues lo designé con el calificativo de *Obra de arte del porvenir*. Dí este título á un escrito extenso exponiendo con mayores detalles las ideas que acabo de indicar; y á este título somos deudores (dicho sea de paso) de ese espectro, inventado á maravilla, de una «música del porvenir.» Tan popular se ha hecho este espectro, que le hemos visto correr como un aparecido hasta en escritos franceses. Y ahora comprenderéis claramente el error y el objeto que dieron pie á esta invención.

Paso también por alto el análisis detenido de este escrito; ni le concedo más valor que el que pueden atribuirle ciertos espíritus para quienes no carecería de interés saber cómo y en qué forma un artista, que produce, se ha esforzado en llegar por todos los medios á la solución de problemas reservados hasta entonces á los críticos de profesión, pero que no pueden imponerse á estos de igual manera que al artista.

De la misma reserva usaré con un tercer escrito que publiqué poco después del precedente, bajo el título de *Ópera y Drama*. Sólo os esbozaré rápidamente su contenido. Por lo demás, no creo que las miras en él expuestas en los menores detalles tuvieran para mí á la sazón mayor importancia de la que en adelante pudieran tener para otros. Eran meditaciones íntimas, engendradas por el vivísimo interés que mi objeto me inspiraba, y que se ofrecían en parte con el carácter de polémica; este objeto era una investigación atenta de las relaciones que la poesía sostiene con la música, considerada esta bajo el punto de vista dominante de la obra dramática.

En este libro créame obligado á combatir, ante todo, la opinión errónea de los que habían imaginado que, en la ópera propiamente dicha, el ideal se encontraba logrado ó al menos inmediatamente preparado. En Italia, pero sobre todo en Francia y en Alemania, este problema ha ocupado á los más eminentes ingenios de la literatura. El debate de los gluckistas y de los piccinistas en París no era más que una controversia, insoluble de sí, sobre este problema: ¿el ideal del drama se puede alcanzar en la ópera? Los que se creían con fundamento para sostener esta tesis, veíanse, á pesar de su victoria aparente, puestos en jaque por sus adversarios en cuanto estos describían la preeminencia de la música en la ópera, preeminencia tal, que la ópera debía sus triunfos á la música y no á la poesía. Voltaire, inclinado en teoría á admitir el primer modo de ver, caía, en vista de la realidad, en esta proposición desesperada: «Lo demasiado necio para ser declamado, se canta.» En Alemania, el mismo problema planteado al principio por Lessing, era discutido entre Schiller y Goethe, y los dos se inclinaban hacia la esperanza del desenvolvimiento más favorable de la ópera; y sin embargo Goethe, por una contradicción notable con su opinión teóri-

ca, confirmaba á su pesar la frase de Voltaire, puesto que ha escrito varios textos de ópera, y para mantenerse al nivel del género, ha creído conveniente permanecer trivial en lo posible, tanto en la invención, como en la ejecución; no sin pena vemos figurar entre sus poesías tales obras, absolutamente vulgares.

Esta opinión favorable á la ópera, sin cesar concebida por los cerebros mejor organizados y siempre desmentida por la realidad, involucraba, por una parte, testimonio de la posibilidad, próxima en apariencia, de alcanzar la perfección en el drama por una perfecta unión de la poesía y de la música; y por otra, evidenciaba lo radicalmente defectuoso de la ópera propiamente dicha. Este vicio esencial de la ópera no podía, por su naturaleza misma, dejarse sentir desde luego al músico y por otra parte debía pasar también necesariamente inadvertida para el literato. El poeta, que no era á la vez músico, encontraba en la ópera un conjunto invariable de formas musicales, que le prescribían de antemano las leyes determinadas á que debía adaptarse el andamiaje dramático que á su cargo corría.

Al músico, no al poeta, incumbía cambiar estas formas. Y el valor de estas ¿cuál era? El poeta, elegido como auxiliar, lo descubriría sin querer; descubríalo por la necesidad á que se hallaba reducido, de rebajar, en la invención del asunto y la composición de los versos, su talento de poeta hasta esa frivolidad vulgar y declarada que Voltaire fustigó tan justamente. En verdad, inútil es patentizar la pobreza, la trivialidad, la ridiculez del género *libreto de ópera*: en la misma Francia, los mejores ensayos del género han consistido más bien en velar el mal, que en destruirlo. El mecanismo propio de la ópera ha sido siempre un objeto extraño al poeta; éste no podía alterarlo, sino someterse á él; así que, salvo raras y malhadadas excepciones, nunca un verdadero poeta ha querido tratos con la ópera.

La cuestión, ahora, está en saber cómo hubiera podido el músico dar á la ópera su significación ideal, si el poeta no puede, en la parte real que desempeña, mantener las exigencias que toda pieza dramática razonable está obligada á satisfacer. ¿Debía esperarse del músico quien, preocupado única-

mente y sin cesar, del perfeccionamiento de las formas puramente musicales, no veía otra cosa en la ópera sino un campo donde desplegar su propio talento? Un tanto absurdo y contradictorio era esperar semejante cambio del músico, y así creo haberlo demostrado asaz correctamente en la primera parte de mi escrito *Ópera y Drama*. Expresándome sobre las arrebatadoras bellezas que han producido en este terreno eminentes maestros, podía evidenciar los puntos débiles de sus obras sin inferir el menor ataque á su merecida fama, pues hallaba la causa de estas imperfecciones en el vicio radical del género mismo; pero el punto que sobre todo me interesaba después de una exposición de esta índole, siempre algo enojosa, era probar que esa perfección ideal de la ópera, sueño de tantos genios superiores, suponía una primera condición, á saber: que la cooperación del poeta cambiase totalmente de carácter.

Á este fin intenté demostrar que esta participación del poeta en la ópera, participación decisiva á mi ver, la aceptaba de buen grado, aspiraba á ella, y para ello invoqué sobre todo las esperanzas de los grandes poetas indicados antes, sus deseos, tan á menudo y con tanta vehemencia manifestados, de ver elevada la ópera á la altura de un género ideal. Buscaba lo que significaban estas esperanzas obstinadas, y parecíame hallar su explicación en una inclinación natural al poeta y que domina en él la concepción como la forma: emplear el instrumento de las ideas abstractas, la lengua, de suerte que obre sobre la sensibilidad misma. Esta tendencia es evidente en la invención del asunto poético; el único cuadro de la vida humana que se llama poético, es aquel en que los motivos que no tienen sentido sino para la inteligencia abstracta, ceden su lugar á los móviles puramente humanos que gobiernan el corazón. La misma tendencia es la ley soberana que preside á la forma y á la representación poética. El poeta busca, en su lenguaje, sustituir al valor abstracto y convencional de las palabras, su significación sensible y original; la coordinación rítmica y el adorno (ya casi musical) de la rima, son medios de que se vale para dotar al verso, á la frase, de una potencia que cautiva como por un hechizo y gobierna á su voluntad el sentimiento. Esencial al poeta esta

tendencia, le conduce hasta el límite de su arte, límite que toca inmediatamente á la música; y por consiguiente, la obra más completa del poeta debería ser la que, en último caso, fuese una verdadera música.

De ahí, veárame necesariamente llevado á designar el *mito* como la materia ideal del poeta. El mito es el poema primitivo y anónimo del pueblo, y lo encontramos en todas las épocas empleado, retocado sin cesar por los grandes poetas de los períodos de cultura. En el mito, efectivamente, las relaciones humanas se despojan casi por completo de su forma convencional é inteligible sólo á la razón abstracta; muestran lo que la vida tiene de verdaderamente humano, de eternamente comprensible, y lo muestran bajo esa forma concreta, agena á toda imitación, la cual da á todos los verdaderos mitos su carácter individual, que se reconoce á primera vista. Consagré á estas investigaciones la segunda parte de mi libro y me indujeron á esta cuestión: ¿cuál es la forma más perfecta en que debe representarse esta materia poética ideal?

Examiné á fondo, en la tercera parte, lo que comporta la forma bajo el concepto técnico, y deduje: que la música, sólo la música puede evidenciarlos todo lo de que es capaz la forma, gracias al desenvolvimiento extraordinariamente rico, y desconocido á los siglos pasados, que ha adquirido en nuestra época.

Demasiado comprendo la gravedad de tal proposición para no lamentar que la falta de espacio me impida actualmente consagrarme á un examen profundizado de esta tesis. Creo, no obstante, haberlo efectuado ya con bastante extensión en la tercera parte de mi libro, y de un modo que basta, cuando menos, á mi convicción.

Por consiguiente, si ahora me permito comunicaros á grandes rasgos mis miras sobre el particular, reclamo de vos, al mismo tiempo, un acto de confianza, y es: admitir que lo que mis palabras puedan tener aquí de paradójicas á vuestros ojos, se halla apoyado con las más detalladas pruebas en mi citado libro.)

Desde el nacimiento de las bellas artes entre los pueblos cristianos de Europa, dos hay que han recibido, sin disputa,

un desenvolvimiento absolutamente nuevo, y alcanzado una perfección que jamás lograron en la antigüedad clásica; estas dos artes son la pintura y la música. La perfección admirable y verdaderamente ideal á que llegó la pintura desde el primer siglo del renacimiento está fuera de contestación, y lo que caracteriza esta perfección ha sido estudiado de una manera superior; así pues, sólo hemos de hacer constar aquí dos puntos, primero: la novedad de este fenómeno en la historia general del arte, y segundo: que este descubrimiento pertenece en propiedad al arte moderno. La misma observación, con mayor grado de verdad é importancia, se aplica á la música moderna. La armonía, que la antigüedad ignoró por completo, la extensión prodigiosa y el rico desenvolvimiento que ha recibido por la polifonía, son cosas que atañen exclusivamente á los últimos siglos.

Entre los griegos, no conocemos la música sino asociada con la danza. El movimiento de la danza subyugaba la música y el poema, que el cantor recitaba como motivo de danza, á las leyes del ritmo: estas reglamentaban de un modo tan completo el verso y la melodía, que la música griega (y esta palabra implicaba casi siempre la poesía) no se puede considerar sino como la danza expresada por sonidos y palabras. Los motivos de danza, que constituyen el cuerpo de toda la música antigua, inherentes en su origen al culto pagano y perpetuados en el pueblo, fueron conservados por las primeras comunidades cristianas y por ellas aplicados á las ceremonias del culto nuevo, á medida que se iba formando. La gravedad de éste que proscibía absolutamente la danza como cosa profana é impía, hubo de borrar lo que la melodía antigua tenía por carácter esencial, esto es, la viveza y la variedad extremada del ritmo, viniendo á sustituirlo en la melodía el ritmo desprovisto de toda especie de acento, que caracteriza el *choral* usado aún hoy día en muchos templos. Perdiendo la movilidad rítmica, perdía también esta melodía su motivo particular de expresión; arrebatándole este adorno del ritmo, se la despojaba de casi toda su potencia expresiva, como fácil es de ver por poco que nos la figuremos destituida de la armonía que la acompaña hoy. Para realzar la expresión melódica de una manera conforme con el espíritu

cristiano, viéronse inducidos á inventar la armonía polífona sobre el principio del acorde á cuatro voces: éste, por su alteración característica, serviría en adelante de motivo á la expresión melódica, como antaño lo fué el ritmo. La admirable profundidad de expresión, no sospechada hasta entonces, á que este medio llevó la frase melódica, vémosla con siempre nuevo hechizo en las obras maestras verdaderamente incomparables de la música de iglesia italiana. Las diversas voces, destinadas únicamente á hacer vibrar en el oído el acorde armónico fundamental con la nota de la melodía, recibían, al fin, un desenvolvimiento progresivo, rico en libertad y expresión; con auxilio de lo que se denomina arte del contra-punto, cada una de estas voces, sometidas á la melodía propiamente dicha, que se llamaba *canto fermo*, pudo moverse con expresión independiente, y esto engendró en las obras de los maestros consagradas por la admiración un canto de iglesia cuya ejecución producía en el alma efecto tan maravilloso, tan profundo, que ningún otro podría comparársele.

La decadencia de este arte en Italia y el perfeccionamiento de la melodía de ópera por los italianos, son dos hechos conexos, que no puedo llamar sino un retorno al paganismo. En tanto que la Iglesia declinaba, desenvolvíase en los italianos un gusto vivísimo por las aplicaciones profanas de la música; recurrióse al medio más asequible: devolver á la melodía su propiedad rítmica particular y aplicarla al canto, como antaño se había aplicado á la danza. Entre el verso moderno que se había formado en armonía con la melodía cristiana, y la melodía danzante que se le asociaba, existían sorprendentes incompatibilidades; no es mi ánimo insistir en ello, y si únicamente haceros observar que esta melodía y este verso eran casi siempre indiferentes uno á otro y que el movimiento de la melodía, capaz de todas las variaciones, dependía, en definitiva, casi únicamente de la voluntad del ejecutante. Una cosa, sobre todo, nos determina á señalar la creación de esta melodía como un retroceso y no como un progreso, y es: que no supo sacar partido alguno de lo que la música cristiana había inventado y cuya importancia inmensa es incontestable: la armonía y la polifonía que es su cuerpo. Sobre una base armónica tan miserable que puede

ser privada, á capricho, de todo acompañamiento, la melodía de ópera se ha contentado también, en cuanto al arreglo y al enlace de sus partes, con una estructura de los períodos tan pobre, que el músico culto de nuestros días no puede encontrar, sin triste asombro, esta forma indigente y casi infantil del arte, cuyos angostos límites condenan al compositor de más genio á la inmovilidad absoluta.

Idéntica necesidad de secularizar la música de iglesia se manifestó en Alemania, conduciendo á resultados absolutamente nuevos. Los maestros alemanes volvieron también á la melodía rítmica primitiva tal como se había perpetuado sin interrupción en el pueblo, en forma de aires de danza nacionales. Pero, en vez de renunciar á la rica armonía de la música cristiana, procuraron estos maestros, por el contrario, perfeccionar la armonía asociándola con la melodía rítmica de movimiento vivísimo, esmerándose en cambiar íntimamente el ritmo y la armonía en la expresión melódica. De esta suerte, no sólo la polifonía conservó su libertad de movimiento, sino que fué llevada á un grado tal de perfección que cada una de las voces, gracias al arte del contra-punto, pudo contribuir con independencia á hacer rítmica la melodía, resultando de esto que la melodía no se dejó oír ya, como al principio, en el *canto fermo*, sino en cada una de las voces concertantes. De ahí, en el canto de iglesia mismo, cuando el vuelo lírico conducía la melodía rítmica, la posibilidad de tender á efectos de irresistible potencia, de variedad inaudita y exclusivamente propios de la música; apelo á quien haya tenido la dicha de oír una bella ejecución de las composiciones vocales de Sebastián Bach, entre las que recordaré especialmente el motete á ocho voces: *Chantrez a Dieu un nouveau chant*, cuya melodía rítmica vibra á través de las olas de un océano de armonía.

Este perfeccionamiento de la melodía rítmica sobre la base de la armonía cristiana debía alcanzar por fin, hasta los matices más delicados y más varios de la expresión en la música instrumental. Sin ocuparnos principalmente de la importancia de la orquesta bajo el concepto de la intensidad, dignaos fijar vuestra atención tan sólo sobre la extensión en las formas que en la orquesta recibe la melodía de danza

primitiva. El perfeccionamiento del cuarteto de cuerda hace prevalecer en la orquesta, como prevaleciera en el concierto cantante de la música de iglesia, la dirección que consiste en tratar de una manera independiente las diversas voces, y así la orquesta se realza de la posición subalterna que la había reducido hasta entonces (como aún lo está en la ópera italiana) al simple papel de acompañamiento rítmico y armónico. Entraña sumo interés (y es el único medio de explicar la esencia de las formas musicales) observar aquí todos los esfuerzos de los maestros alemanes, esfuerzos cuyo objeto ha sido dar á la simple melodía de danza, ejecutada por los instrumentos de un modo independiente, un desenvolvimiento cada vez más amplio, enriqueciéndola, extendiéndola por grados. Esta melodía, al principio, consistía solamente en un corto período de cuatro compases esenciales, que se duplicaban y hasta se multiplicaban; dotarla de mayor extensión y llegar así á una forma más vasta donde la armonía pudiese desarrollarse también con mayor riqueza, tal ha sido, al parecer, la tendencia fundamental de nuestros maestros. La forma especial de la fuga aplicada á la melodía de danza, suministra ocasión de extender también la duración de la pieza; permitía hacer alternar la melodía en todas las voces, reproducirla ora abreviada, ora alargada, mostrarla sucesivamente bajo aspectos variados, por la modulación armónica, y conservar un movimiento interesante, por temas yuxtapuestos ó contrastados mediante el contrapunto. Un segundo procedimiento consistió en combinar juntas varias melodías de danza, haciéndolas alternar según su expresión característica y ligándolas por transiciones para las cuales suministra particulares recursos el arte del contra-punto. Sobre tan sencilla base se elevó la sinfonía propiamente dicha. El genio de Haydn fué el primero en dar á esta forma sus vastas proporciones; y por la inagotable variedad de los motivos, ligados y transformados de mil maneras, elevó su potencia expresiva á una altura desconocida aún. La melodía italiana de ópera había decaído por indigencia de estructura y de forma, pero gracias á los cantantes mejor dotados de genio y alma, sostenida por el más noble órgano de la música, había adquirido, no obstante, para el oído, una gracia de color, una suavidad

de sonidos desconocidos hasta entonces de los maestros alemanes, y que faltaba á sus melodías instrumentales. Mozart, poseído de este hechizo, logró, á la vez, dar á la ópera italiana el rico desenvolvimiento de la música instrumental alemana, y á la melodía de la orquesta toda la dulzura del aire italiano. Los dos maestros Haydn y Mozart transmitieron su herencia, tan rica ya y tan llena de promesas, á Beethoven, y éste elevó la sinfonía á una amplitud y á una potencia tal de forma, y dotó esta forma con variedad de riquezas melódicas tan grande é irresistible, que la sinfonía de Beethoven se levanta hoy hasta nosotros como una columna indicando en el arte un nuevo período, pues con esta sinfonía se engendrará para el mundo una obra á la que el arte de época alguna ni de pueblo alguno nada puede oponer que se le aproxime ó se le asemeje.

Los instrumentos, en esta sinfonía, hablan un lenguaje que ninguna época conocía aún, por cuanto la expresión, puramente musical hasta en los matices de la más sorprendente variedad, encadena al oyente durante un período inusitado hasta entonces, conmueve su alma con una energía á que ningún otro arte puede alcanzar, y le revela en su variedad una regularidad tan libre y osada, que su potencia sobrepuja necesariamente para nosotros toda lógica, bien que las leyes de la lógica no se encierran allí y que, al contrario, el pensamiento racional que procede por principio y consecuencia, no halla punto de qué asirse. La sinfonía, en el sentido más riguroso, debe pues aparecernos como la revelación de otro mundo; de hecho, nos descubre un encadenamiento de los fenómenos del mundo que difiere absolutamente del encadenamiento lógico habitual; y el encadenamiento que nos revela presenta, desde luego, un carácter incontestable: el de imponérsenos con la persuasión más irresistible y gobernar nuestros sentimientos con un imperio tan absoluto que confunde y desarma plenamente la razón lógica.

Una necesidad metafísica reservaba precisamente á nuestra época el descubrimiento de este lenguaje novísimo; y esta necesidad, si no me engaño, estriba en el perfeccionamiento cada vez más convencional de los idiomas modernos. Considerando con atención la historia de la evolución de las len-

guas, percibimos aún hoy día en las raíces de las palabras un origen de donde resulta claramente que, en el principio, la formación de la idea de un objeto coincidía casi completamente con la sensación personal que éste nos causaba; y tal vez no peque de ridículo el admitir que la primera lengua humana debió tener gran semejanza con el canto. Nacida de una significación de las palabras puramente natural, personal y sensible, la lengua del hombre se desarrolló en dirección cada vez más abstracta, hasta que las palabras ya no conservaron más que una significación convencional; el sentimiento perdió toda participación en la inteligencia de los vocablos, á la vez que el orden y el enlace de estos acabó por depender, absoluta y exclusivamente, de reglas que era preciso aprender. En sus evoluciones naturalmente paralelas, las costumbres y la lengua estuvieron paralelamente sujetas á las convenciones, cuyas leyes no eran ya inteligibles al sentimiento natural, ni podían ser comprendidas sino por la reflexión, que las recibía bajo forma de máximas enseñadas. Desde que las lenguas modernas de Europa, separadas además en ramas diferentes, han ido siguiendo con tendencia cada vez más decidida su perfeccionamiento puramente convencional, la música, por su parte, ha seguido su evolución propia hasta llegar á una potencia de expresión de que aún no existía la menor idea. Diríase que bajo la presión de las convenciones hijas de la cultura, el sentimiento humano se ha exaltado y ha buscado una salida que le permitiese seguir las leyes de la lengua que le es propia y expresarse de un modo inteligible, con entera libertad y plena independencia de las leyes lógicas del pensamiento. La prodigiosa popularidad de la música en nuestra época, el interés progresivo que todas las clases de la sociedad toman por los géneros de música más profundos, el ahínco cada día más vivo, de que la cultura musical forme parte esencial de la educación, todos estos hechos claros, evidentes, innegables, testifican, á la vez, dos cosas; primera: que el desenvolvimiento moderno de la música ha respondido á una necesidad profundamente sentida de la humanidad, y segunda: que la música, á pesar de la oscuridad de su lenguaje según las leyes de la lógica, se hace comprender por el hombre con una potencia victoriosa negada á aquellas leyes.

En presencia de esta novedad que no cabe negar, sólo le quedaban á la poesía dos caminos: ó bien pasar completamente al campo de la abstracción, de la pura combinación de las ideas, de la representación del mundo por medio de las leyes lógicas del pensamiento (y esta es obra de la filosofía y no de la poesía), ó bien fusionarse íntimamente con la música, con esa música cuya infinita potencia nos reveló la sinfonía de Beethoven.

La poesía encontrará sin dificultad el medio, y reconocerá que su secreta y profunda aspiración es resolverse finalmente en la música, desde que perciba en la música una necesidad que á su vez sólo la poesía puede satisfacer. Para explicar esta necesidad es preciso, ante todo, hacer constar esa inevitable fase en la marcha de la inteligencia humana, que se siente anhelosa de descubrir la ley que preside al encadenamiento de las causas, y se plantea, en presencia de todo fenómeno que le produce una fuerte impresión, esta pregunta involuntaria: «¿por qué?» Ahora bien, ni la audición misma de una sinfonía puede impedir completamente que surja esta pregunta; más aún, como no puede contestarla, confunde la facultad de percibir las causas y suscita en el oyente una perturbación que no sólo es capaz de trocarse en malestar, sino que además se hace principio de un juicio radicalmente falso. Contestar á esta pregunta, á la vez perturbadora é inevitable, de suerte que cese de surgir en lo sucesivo ó sea eludida en cierto modo, es lo que sólo el poeta puede hacer. Pero el poeta mismo no podría lograrlo sin un vivo sentimiento de las tendencias de la música y de su inagotable potencia de expresión, por cuanto es preciso que construya su poema de manera que penetre hasta en las más tenues fibras del tejido musical y que la idea que expresa se resuelva enteramente en el sentimiento. La única forma aplicable aquí es aquella en que el poeta, en vez de describir sencillamente, ofrece de su objeto una representación real y que hiere los sentidos: esta forma es el drama. Al ser representado con la realidad escénica, el drama despierta en el espectador un interés profundo por una acción que se realiza ante él, y que, en la medida de lo posible, es fiel imitación de la vida humana. Este interés eleva ya por sí mismo los sentimientos de simpatía hasta una

especie de éxtasis, en que el hombre olvida esa fatal pregunta del «por qué»; entonces, en el calor de su entusiasmo, se abandona sin resistencia á la dirección de las leyes nuevas por las que la música se dejó comprender tan maravillosamente, y, en una acepción profundísima, da la única respuesta exacta á la pregunta «¿por qué?»

En la tercera parte del escrito que he recordado antes, procuraba determinar, por fin, con precisión, las leyes técnicas á tenor de las cuales debe realizarse esa fusión íntima de la música y de la poesía en el drama. Seguramente no esperaréis que me proponga repetir aquí esta indagación; el esbozo que precede no os habrá fatigado menos que á mí, y por el cansancio que siento, percibo que casi he vuelto al estado en que me encontraba hace ya muchos años, cuando componía mis escritos teóricos; ese estado infligía á mi cerebro un extraño suplicio; era un estado anormal. ¡Dios me preserve de una recaída!

Era un estado anormal, sí. Lo que la concepción y la producción artística habían elevado para mí muy por encima de toda especie de duda y hasta á una certidumbre inmediata, sentíame impelido á tratarlo como un problema teórico, á fin de llegar á la claridad de una solución racional y madurada, y para ello érame preciso entregarme á la meditación abstracta. Ahora bien, nada más extraño ni más penoso para un alma artística, que ese procedimiento tan opuesto al que le es habitual. Así, pues, el artista no le puede consagrar la calma y la sangre fría peculiares del teórico de profesión; siéntese agitado por una impaciencia febril que le impide aplicar á pulir el estilo el tiempo necesario; esta concepción, que implica la imagen completa de su objeto, quisiera encerrarla íntegra en cada proposición; la duda que le atormenta acerca del éxito le impele al mismo esfuerzo sin tregua repetido, y acaba por infundirle cierta especie de cólera y de irritación, cosas completamente reñidas con el teórico. Las funestas consecuencias de este violento estado, la conciencia que del mismo tiene, aumentan su turbación; y se apresura á terminar su obra suspirando, en la triste persuasión de no ser comprendido al fin, sino por los que, como él, están iluminados por la intuición del artista.

El estado en que me encontraba era, además, una especie de combate. Procuraba expresar teóricamente lo que el antagonismo de mis tendencias artísticas y de nuestras instituciones, particularmente de los teatros de ópera, no me permitía demostrar con una claridad que hubiese determinado la convicción, por la ejecución inmediata de una obra de arte. Sentíame vivamente aguijoneado á salir de tales angustias y volver al ejercicio normal de mis facultades de artista. Bosquejé y realicé un plan dramático de proporciones tan vastas que, obedeciendo tan sólo á las exigencias de mi asunto, renuncié deliberadamente, en esta obra, á toda posibilidad de que tal cual es figurase jamás en nuestro repertorio de ópera. Menester hubieran sido circunstancias extraordinarias para que este drama musical, que comprende nada menos que una tetralogía completa, pudiese ser ejecutado en público. Concebía que eso fuese posible, y bastaba ya (en ausencia absoluta de toda idea de la ópera moderna) para lisonjear mi imaginación, elevar mis facultades, manumitirme de todo propósito de medrar en el teatro, entregarme á una producción desde entonces no interrumpida y decidirme á seguir completamente mi propio impulso, como para sanar de los crueles sufrimientos que había padecido. La obra que os menciono y cuya composición musical está en gran parte terminada desde largo tiempo, se intitula *El anillo de los Nibelungos*. Si mereciese vuestro agrado la tentativa actual de presentaros mis otros poemas de ópera traducidos en prosa, quizá me vería inducido á reiterar este ensayo con mi tetralogía.

Mientras que, completamente resignado á vedarme para lo sucesivo toda relación de artista con el público, me consagraba enteramente á la ejecución de mis nuevos planes, reparando así las fatigas de mi penosa excursión por los dominios de la teoría especulativa, gozaba de tan perfecta tranquilidad que ni siquiera absurdas interpretaciones á que mis escritos teóricos dieron origen casi en todas partes, lograron llevarme de nuevo á este terreno. De repente mis relaciones con el público tomaron otro aspecto con el que no había yo contado ni remotamente: mis óperas se extendían.

Una de estas era *Lohengrin* en cuya ejecución no había tomado yo parte alguna; las demás no las había hecho repre-