

FRIEDRICH NIETZSCHE

Cuarta consideracion intempestiva

RICHARD
WAGNER
EN BAYREUTH

*Cuarta consideración
intempestiva*



Ediciones
Clío

Traducción, edición y prólogo:
Dr. Jorge Fymark Vidovic López

Friedrich Nietzsche

Cuarta consideracion intempestiva

RICHARD WAGNER
EN BAYREUTH

Edición, traducción y prólogo:
Dr. Jorge Fymark Vidovic López

Fundación Ediciones Clío

2026
Vigo, España

Richard Wagner en Bayreuth

Friedrich Nietzsche (autor).



**Ediciones
Clío**

@Ediciones Clío

Enero de 2026

Vigo, España

1ª edición

Depósito Legal:

ISBN:

ISBN(Amazon):

Diseño de portada: Janibeth Maldonado

Diagramación: Julio César García Delgado

Traducción del alemán al español y edición: Jorge Fymark Vidovic López

Texto original: *Richard Wagner in Bayreuth (Vierte Unzeitgemässe Betrachtung)*. Leipzig: Ernst Schmeitzner, 1876. El texto original en alemán (1869) se encuentra en dominio público. La presente edición en español —incluida la traducción, el prólogo, la selección editorial, las notas y la maquetación— está protegida por la legislación vigente.

© 2026 Dr. Jorge Fymark Vidovic López (edición, traducción y prólogo).

© 2026 Año 2026. Dr. Jorge Fymark Vidovic López, por la traducción, la edición y el prólogo.

La obra original de Friedrich Nietzsche es de dominio público en numerosos países; no obstante, esta traducción, el prólogo y el aparato editorial están protegidos por derechos de autor.

Queda prohibida la reproducción, distribución, comunicación pública o transformación total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa y por escrito del titular de los derechos, salvo en los casos previstos por la ley.

Richard Wagner en Bayreuth / Friedrich Nietzsche (autor). Jorge Fymark Vidovic López (edición, prólogo y traducción).

—1ra edición digital —Vigo (España) Fundación Ediciones Clío . 2026.

pp:

ISBN:

1. Nietzsche 2. Filología clásica. 3. Libre albedrío. 4. Poesía popular (Volkspoesie). 4. Cuestión homérica.

Fundación Ediciones Clío

La Fundación Ediciones Clío constituye una institución académica que procura la promoción de la ciencia, la cultura y la formación integral de las comunidades con la intención de difundir contenido científico, humanístico, pedagógico y cultural en aras de formar de manera individual y colectiva a personas e instituciones interesadas. Ayudar en la generación de capacidades científicas, tecnológicas y culturales como herramientas útiles en la resolución de los problemas de la sociedad es nuestra principal visión.

En *Richard Wagner en Bayreuth*, Friedrich Nietzsche ofrece una de sus lecturas más intensas sobre el arte como fuerza de transformación cultural. Este texto —la Cuarta consideración intempestiva— no se limita a retratar a Wagner: lo convierte en un espejo para su tiempo y en una pregunta incómoda para toda época que confunda cultura con entretenimiento.

Nietzsche indaga qué hace grande a un acontecimiento artístico: no basta el genio del creador; hace falta también un público capaz de comprender, sostener y vivir aquello que se le ofrece. Bayreuth aparece entonces como prueba y convocatoria: una posibilidad de renovación frente a la degradación del arte reducido a lujo, mercancía o simple evasión. Con una prosa que combina admiración y lucidez crítica, el filósofo denuncia la prisa moderna, la dispersión de la atención y la superficialidad del gusto, y reivindica una experiencia estética que eduque el carácter, devuelva seriedad a lo trágico y eleve la mirada sobre la vida.

Esta edición incluye traducción, edición y prólogo del Dr. Jorge Fyrmak Vidovic López. Origen del libro (para derechos de traducción):

obra original en alemán: Richard Wagner in Bayreuth (Vierte Unzeit-gemässe Betrachtung), Leipzig, Ernst Schmeitzner, 1876. El texto original se encuentra en dominio público; esta edición mantiene derechos sobre la traducción, el prólogo y el aparato editorial.

Dr. Jorge Fymark Vidovic López

<https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>

Director Editorial

<https://www.edicionesclio.com/>

Índice general

Prólogo	7
1.....	11
2.....	15
3.....	19
4.....	25
5.....	32
6.....	39
7.....	43
8.....	49
9.....	60
10.....	70
11.....	78

Prólogo

“Para que un acontecimiento tenga grandeza” —advierte Nietzsche al inicio de *Richard Wagner en Bayreuth*— “deben concurrir dos cosas: el gran sentido de quienes lo realizan y el gran sentido de quienes lo viven”. Con esa frase queda planteado, de inmediato, el problema de Bayreuth: no sólo la magnitud del acto artístico (Wagner y su proyecto), sino la altura espiritual de quienes lo reciben (la época, el público, la cultura que lo hace posible). Y por eso el título no dice simplemente “Richard Wagner”, sino “*Richard Wagner en Bayreuth*”: Bayreuth no funciona aquí como un dato geográfico accesorio, sino como el **lugar donde el arte wagneriano pretende volverse acontecimiento**, donde una obra busca dejar de ser repertorio para convertirse en prueba histórica y fundación cultural.

En efecto, Bayreuth designa un dispositivo y una apuesta: la ciudad elegida por Wagner para levantar un teatro concebido a medida —el *Festspielhaus*— y para inaugurar en 1876 un festival destinado a presentar su drama musical bajo condiciones excepcionales de recepción. Pero, en el texto de Nietzsche, ese hecho no se agota en lo institucional: Bayreuth aparece como algo más que un festival o una solución técnica para la ópera; es una **prueba histórica**. Nietzsche lo presenta como “la primera circunnavegación en el reino del arte”, un intento de reconducir la modernidad a la seriedad de lo trágico, a la disciplina de una escucha y una mirada no distraídas por el ruido cultural. De ahí su exigencia —casi ascética— de “silencio pitagórico” y su consigna: “¡callar y ser puro!”, como condición para comprender lo que está en juego.

Ahora bien: leer este texto únicamente como un panegírico sería empobrecerlo. En las páginas que siguen hay homenaje, sí, pero también estrategia intelectual y, sobre todo, autodefinición. Lo confirma un dato decisivo que subraya la tradición interpretativa: esta cuarta *Considera-*

ción intempestiva funciona como “adiós a la juventud”, como balance agradecido de una etapa ya superada. Nietzsche consigue aquí —según se ha señalado— una virtud difícil: mirar con lucidez y juicio razonado aquello que todavía ama, dejando entrever distancia, reserva y un antagonismo que más tarde se hará explícito.

En este punto conviene recordar lo que plantea Andrés Sánchez Pascual al reconstruir el lugar de Nietzsche entre el mundo universitario y Wagner. Para él, el joven filólogo se volvió “definitivamente” un intempestivo ya con *El nacimiento de la tragedia*: un libro “pequeño y explosivo” cuya recepción fue, durante meses, un “silencio de hielo”, mientras Wagner celebraba con “gritos de júbilo” el espaldarazo “científico” que creía recibir para su obra musical. Cuando el silencio se rompió —añade Sánchez Pascual— fue para exigir a Nietzsche que abandonara la cátedra, iniciando una polémica que marcó su relación con la academia.

Sánchez Pascual también precisa la génesis de ese primer “atentado”: las conferencias de Basilea sobre el drama musical griego y sobre Sócrates y la tragedia; el entusiasmo epistolar de Wagner; y, en contraste, el mal recibimiento universitario, con “espanto y malentendidos”, e incluso “odio y rabia”. En su lectura, las insinuaciones de Wagner —apoyadas por Cósima— fueron inclinando el proyecto hacia un sesgo del que Nietzsche “se arrepentirá profundamente”. Esa tensión (Wagner como promesa cultural; la universidad como resistencia; Nietzsche como “centauro” entre ciencia, arte y filosofía) no es un prólogo externo: es el clima espiritual que hace inteligible *Richard Wagner en Bayreuth*.

Desde esa perspectiva, Bayreuth no es sólo el tema: es el escenario donde Nietzsche ensaya una crítica de la modernidad. Lo que combate no es “el arte” sin más, sino su degradación a lujo y a narcótico social: un arte funcional al cansancio, al entretenimiento y a la mala conciencia. En el texto se hace visible una tesis de fondo: cuando la cultura se reduce a mecanismo de adquisición y poder, lo espiritual queda relegado a justificar el presente; y el arte, en vez de elevar, adormece o aturde. La apuesta de Bayreuth pretende lo contrario: purificar, consagrar, volver a poner al ser humano ante su posibilidad de grandeza (y de sacrificio), devolviéndole la seriedad del destino trágico.

En este marco se entiende la construcción nietzscheana de Wagner: no como simple compositor, sino como un caso eminente de voluntad artística que busca recuperar mito, comunidad y estilo de vida. Wagner “reconoce al único artista habido hasta entonces: el pueblo poeta”, y se enfrenta a la sociedad “sin alma” que convierte el arte en séquito servil de necesidades aparentes. Bayreuth sería, entonces, un intento de devolver al arte su función formadora: una pedagogía de la sensibilidad que se atreve a exigir otra clase de público, otra clase de disciplina, otra clase de futuro.

Pero el prólogo de esta edición debe subrayar, además, la segunda lectura —la lectura retrospectiva— que ilumina el texto sin anularlo. En *Ecce homo*, Nietzsche pide ser “justos” con *El nacimiento de la tragedia* y “olvidar algunas cosas”: su aplicación al wagnerismo “como si éste fuese un síntoma de ascensión”; aunque reconoce que, precisamente por eso, aquel libro fue un acontecimiento en la vida de Wagner y abrió “grandes esperanzas” en su nombre.

Ese diagnóstico retroactivo no destruye *Richard Wagner en Bayreuth*; lo vuelve más interesante: permite leerlo como documento de una fe cultural —y al mismo tiempo como el lugar donde esa fe empieza a adquirir forma crítica. La clave quizá esté en otra confesión del propio Nietzsche: con esos escritos no quería hacer “psicología”, sino expresar un “problema de educación” y un “camino hacia la grandeza”; por eso “agarró por los cabellos” dos tipos famosos para disponer de signos y fórmulas, del mismo modo que Platón se sirvió de Sócrates como “semiótica”. Y remata: *Wagner en Bayreuth* es “una visión de mi futuro”. Leído así, el libro deja de ser sólo “sobre Wagner”: es también sobre el tipo humano que Nietzsche busca, sobre la disciplina espiritual que exige a la cultura, y sobre el precio de toda grandeza en tiempos de dispersión.

A esta lectura contribuye, desde otro ángulo, una observación de Diego Sánchez Meca: en la etapa juvenil, Nietzsche y Wagner coinciden en entender el arte como tarea de unificación cultural —un equivalente del poder integrador de la religión— destinado a contrarrestar la alienación y los desgarramientos de la modernidad. Esa coincidencia explica el tono de esperanza que atraviesa Bayreuth; pero también explica por

qué el propio Nietzsche, más tarde, someterá esa esperanza a una crítica cada vez más dura: porque lo que está en juego no es sólo Wagner, sino el destino de la cultura europea y sus mecanismos de consuelo.

Queda, por tanto, una propuesta de lectura para esta versión española: tomar *Richard Wagner en Bayreuth* como un texto doble. Por un lado, es un gesto de fidelidad (a una persona, a una promesa, a una idea de arte). Por otro, es un ejercicio intempestivo de formación: un intento de medir a una época por su capacidad de estar a la altura de un acontecimiento. Allí donde el lector encuentre exaltación, conviene oír también exigencia; donde halle elogio, percibir también selección; donde vea la figura de Wagner, reconocer el autorretrato de Nietzsche y su interrogación: ¿qué significa, de verdad, la grandeza —y quién está dispuesto a vivirla?

Dr. Jorge Fymark Vidovic López

<https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>

Director Editorial

<https://www.edicionesclio.com/>

1.

Para que un acontecimiento tenga grandeza, deben concurrir dos cosas: el gran sentido de quienes lo realizan y el gran sentido de quienes lo viven. En sí mismo ningún acontecimiento tiene grandeza; y aun cuando constelaciones enteras desaparezcan, pueblos perezcan, se funden estados extensos y se hagan guerras con fuerzas y pérdidas enormes, sobre muchas cosas de ese tipo sopla el aliento de la historia como si se tratara de copos. Pero también ocurre que un hombre poderoso asesta un golpe que, al chocar contra una roca dura, se hunde sin efecto; un breve y agudo eco, y todo ha terminado. La historia apenas sabe nada que contar también de tales acontecimientos, por así decirlo, embotados.

Así se desliza en cualquiera que ve acercarse un acontecimiento la preocupación de si quienes lo vivan serán dignos de él. A esta correspondencia entre la acción y la receptividad se cuenta y se apunta siempre cuando se actúa, en lo más pequeño como en lo más grande; y quien quiere dar debe procurar encontrar a los receptores que, para el sentido de su dádiva, sean suficientes para ello. Precisamente por eso, también el acto aislado de un hombre, incluso de un gran hombre, no tiene grandeza cuando es breve, romo y estéril; pues, en el instante en que lo realizó, necesariamente debió faltarle la profunda comprensión de que era precisamente ahora cuando resultaba necesario: no apuntó con la suficiente precisión, no reconoció ni eligió el momento con la suficiente determinación; el azar se había convertido en su señor, cuando ser grande y tener la mirada para lo necesario pertenecen estrictamente el uno al otro.

Así pues, el preocuparnos y albergar reparos acerca de si lo que ahora ocurre en Bayreuth ocurre en el momento oportuno y es necesario, lo dejamos con toda razón a aquellos que ya tienen dudas sobre la mirada de Wagner para lo necesario. A nosotros, los más confiados, debe parecernos que

él cree tanto en la grandeza de su acto como en el gran sentido de quienes han de vivirlo. De ello deberían estar orgullosos todos aquellos a quienes se dirige esa fe, esos muchos o esos pocos; pues que no son todos, que esa fe no vale para toda la época, ni siquiera para todo el pueblo alemán en su manifestación presente, nos lo ha dicho él mismo, en aquel discurso de consagración del veintidós de mayo de 1872, y no hay ninguno entre nosotros que justamente en eso pudiera contradecirle de manera consoladora.

«Solo a ustedes —dijo entonces—, los amigos de mi arte particular, de mi obrar y crear más propio, los tenía para dirigirme a participantes en mis proyectos: solo por su ayuda para mi obra podía acudir a ustedes, para poder presentar esta obra, pura y sin desfigurar, a aquellos que a mi arte le prestan su seria inclinación, a pesar de que hasta ahora solo podía presentárseles de manera impura y deformada.»

En Bayreuth también el espectador es digno de contemplarse, no hay duda. Un espíritu sabio y observador, que pasara de un siglo a otro para comparar los singulares impulsos de la cultura, tendría allí mucho que ver; tendría que sentir que aquí, de pronto, cae en un agua tibia, como quien nada en un lago y se acerca a la corriente de una fuente caliente: «esto debe brotar de otras causas, más profundas», se diría; «el agua circundante no la explica y, en todo caso, ella misma procede de un origen más superficial». Así, todos los que celebran la fiesta de Bayreuth serán percibidos como hombres intempestivos: tienen su patria en otra parte, no en el tiempo, y hallan en otra parte tanto su explicación como su justificación.

A mí me ha quedado cada vez más claro que el «culto», en la medida en que es por completo y totalmente fruto de este presente, solo puede enfrentarse a todo lo que Wagner hace y piensa mediante la parodia — como todo y cualquier cosa ha sido parodiada—, y que también el acontecimiento de Bayreuth solo quiere dejarse iluminar por la linterna, tan poco mágica, de nuestros periódicos bromistas. ¡Y dichosos si se queda en la parodia! En ella se descarga un espíritu de extrañamiento y hostilidad, que podría buscar medios y caminos muy distintos, y que en ocasiones también los ha buscado. Esa inusitada agudeza y tensión de las oposiciones llamaría igualmente la atención de aquel observador de la cultura.

Que un individuo, en el transcurso de una vida humana ordinaria, pueda sin duda, indignar a todos aquellos que juran por la gradualidad de todo desarrollo como si fuese una especie de ley de las costumbres: ellos mismos son lentos y exigen lentitud; y cuando ven ahora a alguien muy veloz, no saben cómo lo hace y se enojan con él. De una empresa como la de Bayreuth no hubo presagios, ni transiciones, ni mediaciones; nadie conocía el largo camino hacia la meta ni la meta misma, excepto Wagner.

Es la primera circunnavegación en el reino del arte: en la cual, según parece, no solo se ha descubierto un arte nuevo, sino el arte mismo. Todas las artes modernas anteriores quedan así, como artes eremíticas y marchitas o como artes de lujo, devaluadas a medias; también los recuerdos inseguros y mal trabados de un arte verdadero que los modernos conservábamos de los griegos pueden ahora descansar, en la medida en que ellos mismos no logren brillar, precisamente ahora, en una nueva comprensión. Para muchas cosas ha llegado el tiempo de morir; este nuevo arte es una vidente, que no solo ve acercarse la ruina para las artes. Su mano admonidora debe resultarle desde ese instante muy inquietante a toda nuestra formación actual, cuando se acalle la risa sobre sus parodias: ¡que tenga todavía, de todos modos, un breve tiempo para el placer y la risa!

En cambio, nosotros, los discípulos del arte resucitado, tendremos tiempo y voluntad para la seriedad, para la seriedad profunda y sagrada. El hablar y el estrépito que la formación anterior ha hecho en torno al arte —debemos sentirlo ahora como una descarada intromisión; todo nos obliga al silencio, al silencio pitagórico de cinco años.

¿Quién de nosotros no habría ensuciado manos y ánimo en el repugnante culto a los ídolos de la formación moderna? ¿Quién no necesitaría del agua purificadora, quién no escuchó la voz que le amonesta: ¡callar y ser puro! ¡callar y ser puro! Solo a quienes escuchan esa voz nos corresponderá también la gran mirada con la que debemos contemplar el acontecimiento de Bayreuth; y solo en esa mirada reside el gran porvenir de ese acontecimiento.

Cuando en aquel día de mayo del año 1872 se colocó la primera piedra en la altura de Bayreuth, bajo una lluvia torrencial y un cielo ensombrecido, Wagner regresó a la ciudad con algunos de nosotros; guardó

silencio y, mientras tanto, miró largo rato hacia dentro de sí con una mirada que no podría designarse con una palabra. Ese día comenzó su sexagésimo año de vida: todo lo anterior había sido la preparación para ese momento.

Se sabe que los seres humanos, en el instante de un peligro extraordinario o, en general, en una decisión importante de su vida, por una visión interior infinitamente acelerada, agolpan todo lo vivido y reconocen de nuevo con la mayor agudeza tanto lo más próximo como lo más lejano. ¿Qué habrá visto Alejandro Magno en aquel instante en que hizo beber a Asia y Europa de una misma copa mezcladora? Pero lo que Wagner contempló interiormente aquel día —cómo llegó a ser lo que es, lo que será— eso podemos, los más cercanos a él, contemplarlo en parte; y solo desde esa mirada wagneriana podremos comprender su gran acción misma, para garantizar con esa comprensión su fecundidad.

2.

Sería extraño que aquello que alguien sabe hacer mejor y hace con más gusto no volviera a hacerse visible también en la configuración total de su vida; más bien, en las personas de capacidad sobresaliente, la vida debe llegar a ser no solo, como en cualquier individuo, imagen del carácter, sino sobre todo también imagen del intelecto y de su facultad más propia. La vida del poeta épico llevará en sí algo de la epopeya misma — como, dicho sea de paso, ocurre con Goethe, en quien los alemanes, con mucha injusticia, se han acostumbrado a ver principalmente al lírico—; la vida del dramaturgo transcurrirá dramáticamente.

Lo dramático en el devenir de Wagner no es en absoluto difícil de reconocer, desde el instante en que la pasión que lo domina se hace consciente de sí misma y abarca toda su naturaleza: con ello se acaban entonces el tanteo, el vagabundeo, el proliferar de brotes laterales; y en los caminos y metamorfosis más intrincados, en el arco —a menudo aventurero— de sus planes, impera una única legalidad interior, una voluntad, a partir de la cual se explican, por asombrosas que suenen a menudo esas explicaciones. Ahora bien, hubo también una parte predramática en la vida de Wagner, su infancia y juventud, y no se puede pasar por ella sin tropezar con enigmas. Él mismo aún no parece anunciado en absoluto; y aquello que ahora, mirando hacia atrás, quizá podría entenderse como anuncios, se muestra, ante todo, inicialmente como un estar-junto a cualidades que han de suscitar antes inquietudes que esperanzas: un espíritu de desasosiego, de irritabilidad, una prisa nerviosa por abarcar cien cosas, un goce apasionado en estados de ánimo casi enfermizos y en tensión extrema, un brusco vuelco, sin mediación, desde instantes de la más plena quietud del ánimo hacia lo violento y estruendoso. Ninguna estricta práctica artística heredada y familiar lo limitaba: la pintura, el arte poético, la actuación, la música le quedaban tan cerca como la edu-

cación erudita y el porvenir; quien mirase superficialmente podía creer que había nacido para el diletantismo.

El pequeño mundo en cuyo hechizo creció no era de tal índole como para desearle a un artista la felicidad de una patria semejante. La peligrosa inclinación a catar intelectualmente se le acercó, y también la arrogancia ligada al saber de muchas cosas, tal como se está en casa en ciudades de eruditos; la sensibilidad se excitaba con facilidad y se satisfacía de modo poco profundo; hasta donde se extendía la mirada del muchacho, se veía rodeado por un ser maravillosamente astuto y, sin embargo, enternecedor, frente al cual el teatro vistoso quedaba en un contraste risible, y el tono de la música, capaz de dominar el alma, quedaba en un contraste incomprensible.

Ahora bien, al conocedor comparativo le llama en general la atención cuán rara vez, precisamente el hombre moderno, cuando ha recibido el don de una gran aptitud, posee en su juventud y niñez la cualidad de la ingenuidad, de la sencilla singularidad y mismidad, y cuán poco puede poseerla; antes bien, los raros que —como Goethe y Wagner— llegan realmente a la ingenuidad, la tienen ahora todavía más bien como hombres que en la edad de los niños y muchachos. El artista en particular, a quien la fuerza imitativa le ha sido dada en medida especial, tiene que verse aquejado por la débil multiplicidad de la vida moderna como por una violenta enfermedad infantil; de niño y de joven se parecerá más a un anciano que a su verdadero yo. El maravilloso y severo arquetipo del joven —el Sigfrido del Anillo del nibelungo— solo pudo engendrarlo un hombre, y precisamente un hombre que halló su propia juventud solo tardíamente. Tan tarde como fue la juventud de Wagner, así llegó su edad viril; de modo que, al menos en esto, es lo contrario de una naturaleza que se anticipa.

Tan pronto como irrumpe su virilidad espiritual y moral, comienza también el drama de su vida. ¡Y qué distinto es ahora el aspecto! Su naturaleza aparece simplificada de un modo temible, desgarrada en dos impulsos o esferas. En lo más hondo se agita una voluntad vehemente en corriente impetuosa que, por decirlo así, quiere salir a la luz por todos los caminos, cuevas y gargantas, y ansía poder. Solo una fuerza completamente pura y libre podía señalarle a esa voluntad un camino hacia lo bueno y lo útil; unida a un espíritu estrecho, tal voluntad habría podi-

do convertirse, en su ilimitado deseo tiránico, en destino funesto; y, en cualquier caso, pronto debía hallarse un camino hacia lo libre, y llegar aire claro y luz del sol.

Una aspiración poderosa, a la que una y otra vez se le concede una mirada a su falta de éxito, vuelve malo; lo insuficiente puede residir a veces en las circunstancias, en lo inalterable del destino, no en la carencia de fuerza; pero quien no puede renunciar a su aspiración, pese a esa insuficiencia, se vuelve, por así decir, receloso y, por ello, irritable e injusto. Quizá busca las causas de su fracaso en los otros; incluso puede, en un odio apasionado, tratar al mundo entero como culpable; quizá también avanza con obstinación por caminos secundarios y tortuosos o ejerce violencia: así sucede, sin duda, que las buenas naturalezas se embrutecen en el camino hacia lo mejor. Incluso entre aquellos que solo perseguían su propia purificación moral, entre ermitaños y monjes, se encuentran tales seres embrutecidos y cada vez más enfermizos, hombres ahuecados y consumidos por el fracaso.

Fue un espíritu amoroso, que hablaba con bondad y dulzura, con una mansedumbre desbordante, a quien le repugnan la violencia y la autodestrucción y que no quiere ver a nadie encadenado: ese espíritu habló a Wagner. Él se abandonó a él y este lo envolvió, consolador, con sus alas; le mostró el camino. Dirijamos ahora una mirada a la otra esfera de la naturaleza wagneriana: ¿pero cómo habríamos de describirla?

Las figuras que un artista crea no son él mismo; pero la sucesión de figuras a las que, visiblemente, se adhiere con el amor más íntimo, dice, sin embargo, algo acerca del artista mismo. Pónganse ahora ante el alma: Rienzi, el Holandés Errante y Senta, Tannhäuser y Elisabeth, Lohengrin y Elsa, Tristán y Marke; Hans Sachs, Wotan y Brünnhilde: a través de todos ellos pasa una corriente subterránea unificadora de ennoblecimiento y engrandecimiento moral, que fluye cada vez más pura y depurada; y aquí estamos nosotros, aunque con una reserva pudorosa, ante un devenir íntimo en el alma del propio Wagner. ¿En qué artista se percibe algo semejante, de magnitud comparable? Las figuras de Schiller, desde Los bandidos hasta Wallenstein y Tell recorren una senda semejante de ennoblecimiento y dicen también algo sobre el devenir de su creador; pero

la medida es en Wagner aún mayor, el camino más largo. Todo participa de esta depuración y la expresa: no solo el mito, sino también la música; en el Anillo del nibelungo encuentro la música más moral que conozco; por ejemplo, allí donde Brünnhilde es despertada por Sigfrido: aquí se eleva hasta una altura y santidad del ánimo que nos obliga a pensar en el resplandor de las cumbres de hielo y nieve en los Alpes: tan pura, solitaria, de difícil acceso, sin impulso, bañada por la luz del amor, se alza aquí la naturaleza; nubes y tormentas, incluso lo sublime mismo, quedan por debajo de ella.

Desde ahí, volviendo la mirada hacia Tannhäuser y El holandés, sentimos cómo llegó a ser el hombre Wagner: cómo comenzó oscuro e inquieto, cómo buscó con ímpetu satisfacción, ansiaba poder, un goce embriagador, a menudo retrocedía con asco; cómo quería arrojarse de encima la carga de sí mismo, olvidar, negar, renunciar deseaba; toda la corriente se precipitaba pronto a este valle, pronto a aquel, y perforaba las gargantas más oscuras: en la noche de este cavar medio subterráneo apareció una estrella muy por encima de él, con triste fulgor; él la nombró según la reconoció: ¡fidelidad, fidelidad desinteresada!

¿Por qué le brillaba a él más clara y más pura que todo? ¿Qué secreto encierra la palabra fidelidad para su ser entero? Pues en todo lo que pensó y poetizó ha grabado la imagen y el problema de la fidelidad; en sus obras hay una serie casi completa de todas las formas posibles de fidelidad; entre ellas, las más espléndidas y rara vez presentidas: la fidelidad de hermana a hermana, de amigo a amigo, de servidor a señor: Elisabeth a Tannhäuser, Senta al Holandés, Elsa a Lohengrin; Isolda, Kurwenal y Marke a Tristán; Brünnhilde al más íntimo deseo de Wotan —por solo empezar la serie. Es la experiencia originaria más propia, que Wagner vivió en sí mismo y veneró como un misterio religioso: esto lo expresa con la palabra fidelidad; y no se cansará de presentarlo, brotando de sí, en cien figuras, y de regalarlo —en la plenitud de su gratitud— con lo más magnífico que tiene y puede: aquella maravillosa experiencia y comprensión de que una esfera de su ser permaneció fiel a la otra, y guardó fidelidad, desde un amor libre y del todo desinteresado; la esfera creadora, inocente y más luminosa, a la esfera oscura, indómita y tiránica.

3.

En la relación de las dos fuerzas más profundas entre sí, en la entrega de una a la otra, residía la gran necesidad gracias a la cual él solo pudo seguir siendo plenamente él mismo; y, al mismo tiempo, era lo único que no tenía bajo su dominio, lo que debía observar y aceptar, mientras veía acercarse siempre de nuevo hacia sí la seducción de la infidelidad y sus terribles peligros. Aquí mana una fuente demasiado abundante de los sufrimientos del que deviene: la incertidumbre. Cada uno de sus impulsos tendía a lo desmesurado; todas las dotes gozosas de la existencia querían desgajarse por separado y satisfacerse por sí mismas; cuanto mayor era su plenitud, tanto mayor era el tumulto, tanto más hostil su entrecruzamiento. A ello se sumaba el estímulo del azar y de la vida: poder, brillo, el más ardiente deseo de ganar, y aún más a menudo lo atormentaba la despiadada necesidad de tener que vivir; por todas partes había cadenas y fosos. ¿Cómo es posible mantener la fidelidad, permanecer íntegro? Esta duda lo asaltaba con frecuencia y entonces se expresaba del modo en que duda precisamente un artista: en figuras artísticas. Elisabeth, por Tannhäuser, no puede sino sufrir, rezar y morir; salva al inconstante y desmesurado mediante su fidelidad, pero no para esta vida.

Avanza peligrosamente y con desesperación el camino vital de todo verdadero artista arrojado a los tiempos modernos. De muchas maneras puede llegar a honores y poder; el descanso y el disfrute se le ofrecen repetidas veces, pero siempre solo en la forma en que el hombre moderno los conoce, y de un modo que para el artista honrado debe volverse un suelo asfixiante. En la tentación de aceptarlo, y asimismo en el rechazo de esa tentación, residen sus peligros: en el asco de adquirir, al modo moderno, placer y consideración; en la ira que se vuelve contra toda satisfacción egoísta al modo de los hombres de hoy.

Imagínese que se le encaja en un cargo público —tal como Wagner tuvo que ejercer el puesto de maestro de capilla en teatros de ciudad y de corte—; y se sentirá cómo el artista más serio quiere imponer por la fuerza la seriedad allí donde, una vez, las instituciones modernas están construidas casi con ligereza de principios y exigen ligereza; cómo en parte lo consigue y, en conjunto, siempre fracasa; cómo se le acerca el asco y quiere huir; cómo no encuentra el lugar adonde podría huir y debe regresar una y otra vez, como uno de los suyos, a los gitanos y expulsados de nuestra cultura. Al arrancarse de una situación, rara vez se ayuda a sí mismo hacia una situación mejor; a veces cae en la miseria más profunda. Así Wagner cambiaba de ciudades, de compañeros, de países, y apenas se comprende bajo qué tentaciones y ambientes logró, sin embargo, resistir siempre durante un tiempo. Sobre la mayor mitad de su vida hasta entonces pesa un aire opresivo; parece como si ya no esperara algo para lo general, sino solo de hoy para mañana, y así, aunque no desesperaba, tampoco dejaba de creer.

Como un caminante que avanza por la noche, con pesada carga, agotado hasta lo más hondo y, sin embargo, excitado de manera febril, así debió de sentirse a menudo; una muerte repentina aparecía entonces ante sus ojos no como espanto, sino como un espectro tentador y acariciante. ¡Carga, camino y noche, todo desaparecido de una vez! —eso sonaba seductor. Cien veces se lanzó de nuevo a la vida con aquella esperanza entrecortada, y dejó atrás todos los fantasmas. Pero en la manera en que lo hacía casi siempre había una desmesura: señal de que no creía profunda y firmemente en esa esperanza, sino que solo se embriagaba con ella.

Con la contradicción entre su deseo y su habitual semiincapacidad —o incapacidad— de satisfacerlo, era atormentado como por agujones; excitado por la privación continua, su imaginación se desbordaba cuando, de pronto, alguna vez, la carencia aflojaba. La vida se volvía cada vez más enmarañada; pero también cada vez más audaces, más ingeniosos eran los medios y salidas que él, el dramaturgo, descubriría: aunque fueran meros recursos dramáticos de emergencia, motivos adelantados que engañan un instante y solo han sido inventados para un instante.

Está con ellas a mano en un instante, y con la misma rapidez quedan consumidas. La vida de Wagner, vista muy de cerca y sin amor, tiene — para recordar un pensamiento de Schopenhauer— mucho de la comedia en sí, y además de una comedia singularmente grotesca. Qué efecto debió producir sobre el artista el sentimiento de esto, la confesión de una indignidad grotesca de tramos enteros de vida —sobre el artista que, más que cualquier otro, solo puede respirar libremente en lo sublime y en lo suprasublime—, eso da que pensar al reflexivo.

En medio de un trajín semejante, que solo mediante la descripción más exacta puede infundir el grado de compasión, espanto y admiración que merece, se despliega una aptitud para el aprendizaje, que incluso entre los alemanes —el pueblo propiamente «aprendiente»— es completamente extraordinaria; y de esa aptitud nació de nuevo un peligro nuevo, incluso mayor que el de una vida que parecía desarraigada e inestable, conducida de aquí para allá por la locura inquieta. Wagner pasó de ser un principiante tentador a un maestro universal de la música y de la escena, y en cada una de las condiciones previas técnicas, un inventor y multiplicador. Nadie le disputará ya la gloria de haber dado el supremo modelo para todo el arte de la gran interpretación.

Pero llegó a ser aún mucho más, y para llegar a ser esto y aquello no le fue ahorrado —como a casi nadie— apropiarse, aprendiendo, de la cultura más alta. ¡Y cómo lo hizo! Es un placer verlo: por todas partes crece hacia él, dentro de él, y cuanto mayor y más pesada es la construcción, tanto más tenso se curva el arco de lo ordenador y del pensamiento dominador. Y, sin embargo, rara vez se le hizo a alguien tan difícil encontrar los accesos a las ciencias y a las habilidades, y muchas veces tuvo que improvisar tales accesos. El renovador del drama sencillo, el descubridor de la posición de las artes en la verdadera sociedad humana; el intérprete poetizante de consideraciones sobre la vida pasada; el Wagner filósofo, historiador, esteta y crítico; el maestro del lenguaje; el mitólogo y mitopoeta, que por primera vez cerró un anillo en torno a la magnífica y antiquísima y monstruosa figura mítica e inscribió en ella las runas de su espíritu: ¡qué plenitud de saber tuvo que reunir y abarcar para poder llegar a ser todo eso! Y, sin embargo, ni esa suma aplastó su voluntad de

acción, ni lo particular y más atrayente lo desvió hacia los lados.

Para medir lo extraordinario de una conducta semejante, tómese como ejemplo el gran contrapunto de Goethe: él, como aprendiz y sabedor, aparece como una red de corrientes muy ramificada, que, sin embargo, no lleva toda su fuerza al mar, sino que al menos pierde y dispersa en sus caminos y curvaturas tanto como lo que llega a llevar consigo al final. Es verdad: un ser como el de Goethe tiene y produce más agrado; hay algo suave y noblemente derrochador a su alrededor, mientras que el curso y la violencia de corriente de Wagner quizá puedan asustar y ahuyentar. Pero que tema quien quiera: nosotros, los otros, queremos volvernos tanto más valientes por ello, porque se nos permite ver con nuestros propios ojos a un héroe que, también en lo que respecta a la formación moderna, «no ha aprendido a temer».

Tampoco ha aprendido a contemplarse a sí mismo por medio de la historia y la filosofía para ponerse a descansar, y extraer para sí precisamente lo encantadoramente apaciguador y lo que aconseja retirarse de sus efectos. Ni el artista creador ni el artista combatiente fue apartado de su trayectoria por el aprender y la formación. En cuanto su fuerza formadora se apodera de él, la historia se convierte para él en un tono móvil en su mano; entonces, de golpe, se coloca ante ella de otro modo que cualquier erudito: más bien como el griego se situaba ante su mito, como ante algo que se modela y se poetiza, ciertamente con amor y una cierta devota timidez, pero aun así con el derecho soberano del creador. Y precisamente porque para él es aún más flexible y mudable que cualquier sueño, puede poetizar dentro del acontecimiento singular lo típico de épocas enteras y alcanzar así una verdad de la representación que el historiador nunca alcanza.

¿Dónde ha pasado la Edad Media caballeresca con carne y espíritu a una figura, como ocurrió en Lohengrin? ¿Y no contarán Los maestros cantores hasta los tiempos más tardíos acerca del ser alemán, sí, más que contar: no serán, más bien, uno de los frutos más maduros de ese ser, que quiere reformar siempre y no revolucionar, y que, sobre el ancho fundamento de su complacencia, no ha renegado tampoco del más noble desagrado, el de la acción renovadora?

Y justamente hacia esa clase de desagrado fue empujado Wagner una y otra vez por su ocupación con la historia y la filosofía: en ellas no encontró solo armas y armadura, sino que aquí sintió ante todo el soplo entusiasmante que procede de las tumbas de todos los grandes combatientes, de todos los grandes sufrientes y pensadores sopla. Nada puede elevarnos más por encima de toda la época presente que el uso que se haga de la historia y la filosofía. A la primera, tal como suele entenderse ahora, parece corresponderle la tarea de dejar al hombre moderno —que corre jadeante y trabajosamente hacia sus metas— respirar por una vez, de modo que pueda sentirse, por un instante, como si estuviera a salvo.

Lo que un Montaigne significa en la movilidad del espíritu de la Reforma —un llegar al reposo en sí mismo, un ser-para-sí pacífico y un exhalar aliento—, y así lo sintió sin duda su mejor lector, Shakespeare, eso es ahora la historia para el espíritu moderno.

Si los alemanes desde hace un siglo se han inclinado particularmente hacia los estudios históricos, ello muestra que, en el movimiento del mundo moderno, son la fuerza que detiene, que retrasa, que aquieta: cosa que quizá algunos podrían convertir en elogio. Pero, en conjunto, es un signo peligroso cuando la lucha espiritual de un pueblo se dirige principalmente al pasado: una señal de relajación, de propensión al retroceso y a la decadencia; de modo que ahora están expuestos del modo más peligroso a cualquier fiebre que se apodere de ellos, por ejemplo la política.

Un estado semejante de debilidad, en contraste con todos los movimientos de reforma y revolución, lo representan nuestros eruditos en la historia del espíritu moderno: no se han impuesto la tarea más orgullosa, sino que se han asegurado una especie de felicidad pacífica propia. Todo paso más libre, más varonil, pasa naturalmente por delante de ellos —¡aunque de ningún modo por delante de la historia misma! Esta aún encierra fuerzas completamente distintas en sí, como justamente naturalezas como Wagner lo presienten: solo que, por una vez, debe ser escrita en un sentido mucho más serio y severo, desde un alma poderosa, y ya no optimistamente, como siempre hasta ahora; es decir, de otro modo a como lo han hecho hasta hoy los eruditos alemanes. En todos sus trabajos hay algo de embellecedor, de sumiso y de satisfecho, y el curso de

las cosas les parece bien. Ya es mucho cuando alguien deja notar que está satisfecho solo porque podría haber sido peor: la mayoría de ellos cree involuntariamente que todo está muy bien, precisamente tal como ha llegado a ser.

Si la historia no fuese todavía una teodicea cristiana encubierta, si se escribiese con más justicia y con más ardor de compasión, entonces, en verdad, podría menos que nunca prestar precisamente el servicio que presta ahora: como opio contra todo lo que trastorna y renueva. Algo semejante ocurre con la filosofía: de la cual, en efecto, la mayoría no quiere aprender otra cosa que entender las cosas aproximadamente —¡muy aproximadamente!— para luego acomodarse en ellas. E incluso por parte de sus representantes más nobles se subraya tan fuertemente su poder aquietador y consolador, que los amantes del reposo y los perezosos tienen que creer que ellos buscan lo mismo que busca la filosofía.

A mí, en cambio, me parece que la pregunta más importante de toda filosofía es hasta qué punto las cosas poseen una naturaleza y una forma inalterables; para luego, una vez respondida esa pregunta, acometer con la valentía más implacable la mejora del aspecto del mundo reconocido como mutable. Eso lo enseñan los verdaderos filósofos también con el ejemplo, mediante la acción, al mostrar que trabajan por el mejoramiento de la comprensión —tan cambiante— de los seres humanos y no guardan su sabiduría para sí. Eso lo enseñan asimismo los verdaderos discípulos de las verdaderas filosofías, que, como Wagner, saben extraer de ellas precisamente una decisión y una inflexibilidad acrecentadas para su querer, pero no jugos adormecedores que sorber. Wagner es filósofo sobre todo allí donde es más enérgico y más heroico. Y precisamente como filósofo atravesó, sin temer, no solo el fuego de diversos sistemas filosóficos, sino también el vapor del saber y de la erudición, y permaneció fiel a su yo superior, que le exigía acciones de conjunto de su ser de múltiples voces y lo hacía sufrir y aprender para poder realizar esas acciones.

4.

La historia del desarrollo de la cultura desde los griegos es lo bastante breve si se considera el camino realmente recorrido y no se cuenta en absoluto con las detenciones, retrocesos, titubeos y deslizamientos. La helenización del mundo y, para hacerla posible, la orientalización de lo helénico —la doble tarea del gran Alejandro— es todavía el último gran acontecimiento; la vieja cuestión de si una cultura extraña puede en general transmitirse sigue siendo el problema en el que se afanan los modernos.

El juego rítmico de esos dos factores entre sí es lo que ha determinado, sobre todo, el curso de la historia hasta ahora. Así aparece, por ejemplo, el cristianismo como un fragmento de antigüedad oriental, el cual fue, por los hombres, pensado hasta el final y llevado a la práctica con una minuciosidad desbordante. Al desvanecerse su influjo, ha vuelto a crecer el poder de la cultura helénica; vivimos fenómenos tan extraños que flotarían inexplicables en el aire si no pudiéramos, a lo largo de un vasto período, enlazarlos con analogías griegas. Así, entre Kant y los eleatas, entre Schopenhauer y Empédocles, entre Esquilo y Richard Wagner, hay tales cercanías y parentescos que uno se ve casi palpablemente recordado del carácter sumamente relativo de todos los conceptos de tiempo: casi parece como si ciertas cosas pertenecieran juntas y el tiempo no fuese más que una nube que dificulta a nuestros ojos ver esa pertenencia.

También la historia de las ciencias estrictas produce de modo especial la impresión de que nos hallamos justamente ahora muy cerca del mundo greco-alejandrino, y de que el péndulo de la historia oscila de vuelta hacia el punto desde el cual comenzó a oscilar, para seguir luego hacia una lejanía enigmática y una pérdida. La imagen de nuestro mundo presente no es en absoluto nueva: cada vez más, a quien conoce la historia le sucede como si volviera a reconocer rasgos antiguos y familiares de un rostro. El espíritu

de la cultura helénica se halla, infinitamente disperso, sobre nuestro presente: mientras se apiñan las fuerzas de toda índole y se nos ofrecen como moneda de cambio los frutos de las ciencias y habilidades modernas, vuelve a entrecerse, en pálidos trazos, la figura de lo helénico, aunque todavía del todo lejana y fantasmal. La tierra, que hasta ahora suficientemente ha sido orientalizada, vuelve a anhelar la helenización; quien quiera ayudarla en esto necesita, por fuerza, rapidez y un pie alado, para reunir los puntos más diversos y más lejanos del saber, las regiones más apartadas del talento, y así recorrer y dominar el inmenso campo, desmesuradamente extendido.

De ahí que hoy se haya vuelto necesaria toda una serie de «contra-Alejandros», dotados de la máxima fuerza para atraer y ligar, para acercar los hilos más distantes y preservar el tejido de que se deshaga y se disperse. No desatar el nudo gordiano de la cultura griega, como hizo Alejandro, de modo que sus extremos ondeasen hacia todas las direcciones del mundo, sino atarlo después de haber sido desatado: esa es ahora la tarea.

En Wagner reconozco a uno de esos contra-Alejandros: sujeta y cohesiona lo que estaba aislado, débil y laxo; posee —si se permite un término médico— una fuerza astringente; en ese sentido pertenece a las más grandes potencias culturales. Governa sobre las artes, las religiones, las diversas historias de los pueblos y, sin embargo, es lo contrario de un polihistoriador, de un espíritu que solo acumula y ordena: pues él es un configurador conjunto y animador de lo reunido, un simplificador del mundo.

No se dejará uno confundir por una idea semejante si compara esta tarea más general, que su genio le ha impuesto, con la mucho más estrecha y cercana en la que hoy se suele pensar primero al oír el nombre de Wagner. Se espera de él una reforma del teatro; y aun suponiendo que esa reforma le saliera bien, ¿qué se habría hecho con ello para aquella tarea más alta y más lejana?

Pues con ello el hombre moderno quedaría transformado y reformado: tan necesariamente depende en nuestro mundo moderno una cosa de otra, que quien no hace más que sacar un solo clavo hace vacilar y caer el edificio. También de cualquier otra reforma verdaderamente real cabría esperar lo mismo que aquí afirmamos de la wagneriana, con apariencia de exageración.

No es en absoluto posible producir el efecto más alto y más puro del arte teatral sin renovar por doquier —en costumbre y Estado, en educación y en trato social—. El amor y la justicia, hechos poderosos en un punto —a saber, aquí, en el ámbito del arte—, deben, conforme a la ley de su necesidad interna, extenderse aún más y no pueden volver a la inmovilidad de su anterior estado de crisálida.

Ya para comprender hasta qué punto la posición de nuestras artes frente a la vida es un símbolo de la degeneración de esa vida, hasta qué punto nuestros teatros son una vergüenza para quienes los construyen y los frecuentan, es preciso reaprender por completo y ser capaz de ver, de una vez, lo acostumbrado y cotidiano como algo muy inusual y enmarañado.

Una extraña turbiedad del juicio; una mal disimulada ansia de diversión, de entretenimiento a cualquier precio; miramientos pedantes; darse importancia y hacer comedia con la seriedad del arte por parte de los intérpretes; una brutal codicia de lucro por parte de los empresarios; la oquedad y la falta de pensamiento de una sociedad que solo piensa en el pueblo en la medida en que le resulta útil o peligroso, y que asiste a teatros y conciertos sin que jamás se le recuerden deberes: todo esto en conjunto forma el aire sordo y corruptor de nuestro estado artístico actual: pero, una vez que uno se ha habituado a ese aire, como lo están nuestros «cultos», entonces se imagina que lo necesita para su salud y se siente mal cuando, por alguna coacción, tiene que sustraerse a él por un tiempo.

En verdad, solo hay un medio de convencerse pronto de cuán vil —y, en particular, cuán singularmente y enrevesadamente vil— es nuestra organización teatral: ¡basta con oponerle la realidad, única en su género, del teatro griego! Supongamos que no supiéramos nada de los griegos: quizá ni siquiera llegaríamos a comprender nuestros propios estados, y tendríamos por ensoñaciones de gentes que en su país no están en casa en ninguna parte las objeciones que Wagner fue el primero en formular a gran escala.

Tal como son los hombres, quizá se diría: les basta y les corresponde un arte así —y nunca han sido de otra manera! — Sin embargo, sin duda han sido de otra manera, y aun hoy hay personas a las que las instituciones vigentes no les bastan: justamente eso lo prueba el hecho de Bayreuth.

Aquí encuentran ustedes espectadores preparados y consagrados, el sobrecogimiento de seres humanos que se hallan en la cima de su dicha y sienten, precisamente en esa dicha, todo su ser recogido y concentrado, para dejarse fortalecer hacia un querer ulterior y más alto; aquí encuentran el más abnegado sacrificio de los artistas y el espectáculo de todos los espectáculos: al creador victorioso de una obra que es, ella misma, la encarnación de una plenitud de hazañas artísticas victoriosas.

¿No parece casi magia poder encontrarse con un fenómeno así en el presente? ¿No deben quienes aquí pueden ayudar y contemplar sentirse ya transformados y renovados, para poder, en adelante, transformar y renovar también otros ámbitos de la vida? ¿No se ha hallado un puerto tras la vasta desolación del mar, no se ha tendido aquí la calma sobre las aguas? — Quien, desde la profundidad y la soledad de ánimo que aquí reinan, vuelve a las superficies y llanuras tan distintas de la vida, ¿no habrá de preguntarse siempre, como Isolda: «¿Cómo lo soporté? ¿Cómo lo soportaré aún?» Y si no consigue guardar egoístamente en sí su dicha y su desdicha, desde ahora aprovechará toda ocasión para dar testimonio de ello con hechos.

«¿Dónde están los que padecen bajo las instituciones actuales?», preguntará. «¿Dónde están nuestros aliados naturales, con quienes podamos luchar contra ese proliferante y opresivo afán de abarcarlo todo de la ‘cultura’ de hoy?» Pues, por el momento, tenemos un solo enemigo —¡por el momento!—: precisamente esos «cultos» para quienes la palabra «Bayreuth» designa una de sus derrotas más hondas. No han ayudado; se mostraron furiosos en contra, o exhibieron esa sordera — todavía más eficaz — que ahora se ha convertido en el arma habitual de la oposición más reflexiva.

Pero así sabemos que no han podido destruir el ser mismo de Wagner con su hostilidad y su perfidia, ni impedir su obra; y algo más: han delatado su debilidad, y que la resistencia de quienes detentan el poder hasta ahora no soportará ya muchos ataques. Es el instante para aquellos que quieren conquistar y vencer con fuerza; los mayores reinos están abiertos; se ha puesto un signo de interrogación junto a los nombres de sus poseedores, en la medida en que hay posesión. Así, por ejemplo, el edificio de la educación ha sido reconocido como carcomido, y por

doquier se encuentran individuos que, en silencio, ya han abandonado el edificio. ¡Si se pudiera empujar a quienes de hecho ya ahora están profundamente descontentos con él, aunque solo fuera una vez, a una indignación abierta y a una declaración pública! ¡Si se les pudiera arrebatarse ese ánimo desalentado! Yo lo sé: si se restara precisamente el aporte silencioso de esas naturalezas del rendimiento de todo nuestro sistema de formación, sería la sangría más sensible con la que podría debilitárselo.

De los eruditos, por ejemplo, bajo el viejo régimen no quedarían sino los contagiados por la demencia política y las gentes literarias de toda índole. Ese repugnante engendro, que hoy toma sus fuerzas del apoyo en las esferas de la violencia y la injusticia, del Estado y de la sociedad, y que además obtiene la ventaja de volverlos cada vez más malos y despiadados, sin ese apoyo no es más que algo débil y fatigado: basta con despreciarlo de verdad para que se desplome por sí solo.

Quien lucha por la justicia y el amor entre los hombres es quien menos debe temerle; pues sus verdaderos enemigos solo se le pondrán delante cuando haya llevado a término su combate, que por ahora libra contra su avanzada: la cultura de hoy.

Para nosotros, Bayreuth significa la consagración matinal del día del combate. No se nos podría hacer mayor injusticia que suponer que solo nos importa el arte: como si este debiera valer como remedio y narcótico con el que uno pudiera sacudirse todos los demás estados miserables.

Vemos, en la imagen de aquella obra de arte trágica de Bayreuth, precisamente la lucha del individuo con todo aquello que se le enfrenta como una necesidad aparentemente invencible: poder, ley, costumbre, contrato y el orden entero de las cosas. Los individuos no pueden vivir de modo más bello que si, en la lucha por la justicia y el amor, maduran para la muerte y se sacrifican.

La mirada con la que nos contempla el misterioso ojo de la tragedia no es un hechizo debilitante y paralizante. Aunque exija reposo mientras nos mira, es porque el arte no está ahí para la lucha misma, sino para las pausas de descanso antes y en medio de ella: para esos minutos en que, mirando atrás y presintiendo, comprendemos lo simbólico, y en los que, con el sentimiento de una leve fatiga, se nos acerca un sueño reparador.

Enseguida amanece el día y la lucha recomienza; las sombras sagradas se disipan y el arte vuelve a quedar lejos de nosotros; pero su consuelo acompaña al ser humano desde la primera hora. En todas partes, de otro modo, el individuo tropieza con su insuficiencia personal, con su capacidad incompleta y su impotencia: ¿con qué valor habría de luchar si no hubiese sido antes consagrado a algo impersonal?

Los mayores padecimientos del individuo —la falta de una comunidad del saber entre todos los hombres, la inseguridad de las últimas intuiciones y la desigualdad de las capacidades— lo vuelven necesitado de arte. No se puede ser feliz mientras a nuestro alrededor todo padece y engendra sufrimiento; no se puede ser moral mientras el curso de las cosas humanas esté regido por la violencia, el engaño y la injusticia; pues no se puede ser siquiera sabio mientras la humanidad entera no haya luchado, en emulación por la sabiduría, y no conduzca al individuo, del modo más sabio, hacia la vida y el conocimiento.

¿Cómo podría uno soportar entonces ese triple sentimiento de insuficiencia, si no fuese ya capaz de reconocer en su propio combatir, esforzarse y perecer algo elevado y significativo, y si no aprendiese de la tragedia a gozar del ritmo de la gran pasión y también de su sacrificio?

El arte, desde luego, no es maestra ni educadora del obrar inmediato; el artista nunca es, en este sentido, un educador y consejero; y los objetos a los que aspiran los héroes trágicos no son, sin más, las cosas verdaderamente deseables en sí.

Como en un sueño, la valoración de las cosas, mientras nos sentimos retenidos bajo el hechizo del arte, se ve alterada: aquello que durante ese tiempo consideramos tan digno de ser alcanzado que damos la razón al héroe trágico cuando prefiere la muerte antes que renunciar a ello, rara vez posee, para la vida real, un valor equivalente o merece la misma fuerza de acción; pues el arte es, precisamente, la actividad de quien reposa.

Las luchas que muestra son simplificaciones de las luchas reales de la vida; sus problemas son abreviaciones del cálculo infinitamente enmarañado del obrar y del querer humanos. Pero justamente en ello reside la grandeza y la indispensabilidad del arte: en que suscita la apariencia de un mundo más simple, de una solución más breve de los enigmas de la vida.

Nadie que sufra por la vida puede prescindir de esa apariencia, como nadie puede prescindir del sueño. Cuanto más difícil se vuelve el conocimiento de las leyes de la vida, tanto más ardientemente anhelamos la apariencia de aquella simplificación, aunque solo sea por instantes; tanto mayor se vuelve la tensión entre el conocimiento general de las cosas y la capacidad espiritual y moral del individuo. Para que el arco no se quiebre, está ahí el arte.

El individuo debe ser consagrado a algo suprapersonal —eso es lo que quiere la tragedia—; debe desaprender el terrible sobresalto que la muerte y el tiempo infunden al individuo: pues ya en el instante más pequeño, en el átomo más breve del curso de su vida, puede salirle al encuentro algo sagrado que compensa con creces toda lucha y toda necesidad: eso es tener ánimo trágico.

Y si toda la humanidad ha de morir algún día —¿quién podría dudar?—, entonces se le ha fijado, como tarea suprema para todos los tiempos venideros, el objetivo de crecer hasta hacerse una sola y común unidad, de tal modo que, como un todo, salga al encuentro de su inminente ocaso con ánimo trágico; en esta tarea suprema está contenida toda la ennoblecimiento del ser humano; el rechazo definitivo de ella daría la imagen más sombría que un amigo de la humanidad pudiera representarse. ¡Así lo siento yo!

Solo hay una esperanza y una garantía para el futuro de lo humano: que el ánimo trágico no muera. Un clamor de dolor sin igual tendría que resonar sobre la tierra si los hombres llegaran a perderlo por completo; y, a la inversa, no hay gozo más bienaventurado que saber lo que sabemos: cómo el pensamiento trágico ha vuelto a nacer en el mundo. Pues este gozo es una alegría completamente suprapersonal y universal: un júbilo de la humanidad por el vínculo garantizado y el progreso de lo humano en general.

5.

Wagner puso la vida presente y el pasado bajo el haz de luz de un conocimiento lo bastante poderoso como para poder mirar con él hasta una amplitud inusitada; por eso es un simplificador del mundo. Pues la simplificación del mundo consiste siempre en que la mirada del que conoce vuelve a dominar la enorme plenitud y desolación de un caos aparente y condensa en una unidad lo que antes yacía separado como incompatible. Wagner hizo esto al hallar una relación entre dos cosas que parecían vivir extrañas y frías, como en esferas separadas: entre música y vida, y también entre música y drama. No es que él haya inventado o creado por primera vez esas relaciones: están ahí y, en realidad, yacen a los pies de cualquiera; del mismo modo que el gran problema se asemeja a una piedra noble sobre la que miles pasan de largo, hasta que, por fin, uno la recoge. ¿Qué significa —se pregunta Wagner— que en la vida de los hombres modernos haya surgido precisamente un arte como el de la música con una fuerza tan incomparable? No hace falta tener en poco esta vida para ver aquí un problema; no: cuando se consideran todas las grandes fuerzas propias de esta vida y se configura la imagen de un poderoso impulso ascendente hacia una libertad consciente y hacia la independencia del pensamiento de una existencia poderosamente ascendente, que lucha por una libertad consciente y por la independencia del pensamiento—, entonces con mayor razón aparece la música en este mundo como un enigma. ¿No habría que decir: de esta época no podía surgir la música? ¿Qué es, entonces, su existencia? ¿Un azar? Ciertamente, también un solo gran artista podría ser un azar; pero la aparición de una serie tal de grandes artistas, como lo muestra la historia moderna de la música, y como hasta ahora solo una vez —en tiempos de los griegos— había tenido algo semejante, hace pensar que aquí no reina el azar, sino la necesidad. Esa necesidad, precisamente, es el problema al que Wagner da una respuesta.

Ante todo se le reveló el conocimiento de un estado de necesidad que llega tan lejos como, en general, la civilización enlaza hoy a los pueblos: por todas partes el lenguaje está enfermo, y sobre todo el desarrollo humano pesa la presión de esta enfermedad monstruosa. Al verse obligado el lenguaje a subir sin cesar hasta los últimos peldaños de lo alcanzable, para captar —lo más lejos posible de la poderosa conmoción afectiva, a la que en un principio podía corresponder con toda sencillez— lo opuesto al sentimiento, el reino del pensamiento, su fuerza se ha agotado por este exceso de estiramiento en el corto período de la civilización moderna; de modo que ahora ya precisamente no es capaz de realizar aquello para lo que existe: hacer que los que sufren se entiendan entre sí acerca de las necesidades más elementales de la vida. El hombre, en su necesidad, ya no puede darse a conocer mediante el lenguaje, y por tanto no puede comunicarse de verdad: en este estado oscuramente sentido, el lenguaje se ha convertido en todas partes en una fuerza por sí misma, que ahora, como con brazos fantasmales, agarra y empuja a los hombres hacia donde en realidad no quieren ir; en cuanto intentan entenderse entre sí y unirse en una obra, los asalta la locura de los conceptos generales, incluso de los puros sonidos de las palabras, y, como consecuencia de esta incapacidad para comunicarse, las creaciones de su sentido común vuelven a llevar el signo del no entenderse, en la medida en que no responden a las necesidades reales, sino únicamente a la vaciedad de esas palabras y conceptos tiránicos; así, la humanidad añade a todos sus sufrimientos también el sufrimiento de la convención, es decir, del acuerdo en palabras y acciones sin un acuerdo del sentimiento.

Del mismo modo que, en el curso descendente de todo arte, se llega a un punto en que sus medios y formas, enfermizamente proliferantes, adquieren un predominio tiránico sobre las almas jóvenes de los artistas y los convierten en sus esclavos, así ahora, en la decadencia de las lenguas, se es esclavo de las palabras: bajo esta coacción nadie puede ya mostrarse a sí mismo, hablar con ingenuidad, y solo unos pocos, en general, logran preservar su individualidad, en lucha con una educación que no cree probar su éxito formando y dando cauce a sentimientos y necesidades claros, sino enredando al individuo en la red de los «conceptos claros»

y enseñándole a pensar correctamente: como si tuviera algún valor convertir a alguien en un ser que piensa y concluye correctamente, si no se ha logrado antes convertirlo en alguien que siente correctamente. Y si ahora, en una medida tan herida humanidad, cuando suena la música de nuestros maestros alemanes, ¿qué es lo que realmente suena? Nada más que el sentimiento justo, enemiga de toda convención, de toda alienación artificiosa y de toda incompreensión entre hombre y hombre: esta música es retorno a la naturaleza, al tiempo que es también purificación y transformación de la naturaleza; pues en el alma de los hombres más amorosos ha nacido la necesidad de ese retorno, y en su arte resuena la naturaleza transformada en amor.

Tomemos esto como una de las respuestas de Wagner a la pregunta por lo que significa la música en nuestro tiempo: todavía tiene una segunda. La relación entre música y vida no es solo la de una clase de lenguaje con otra clase de lenguaje; es también la relación del mundo perfecto de la escucha con el mundo entero de la contemplación. Pero, considerada como aparición para el ojo y comparada con las antiguas apariciones de la vida, la existencia de los hombres modernos muestra una indecible pobreza y agotamiento, pese al indecible abigarramiento con el que solo la mirada más superficial puede sentirse complacida. Basta mirar un poco más agudamente y descomponer la impresión de este juego de colores violentamente agitado: ¿no es el conjunto como el brillo y el centelleo de innumerables piedrecillas y fragmentos que se han tomado prestados de culturas anteriores? ¿No es aquí todo fasto impropio, movimiento remedado, exterioridad usurpada? ¿Un vestido de jirones de colores para el desnudo y el que tiritita? ¿Una danza aparente de alegría, exigida al que sufre? ¿Gestos de exuberante orgullo, exhibidos por un hondamente herido? Y, entre tanto, solo por la rapidez del movimiento y del remolino, ocultos y encubiertos: gris impotencia, desasosiego roedor, laboriosísima monotonía, miserableza deshonestas. La apariencia del hombre moderno se ha convertido enteramente en puro parecer: en lo que ahora representa ya no se hace visible él mismo, antes bien se oculta; y el resto de la inventiva artística, que todavía se ha conservado en algún pueblo —por ejemplo, entre franceses e italianos—, se emplea en el arte de este juego de esconderse.

En todas partes donde hoy se exige «forma» —en la sociedad y en el entretenimiento, en la expresión literaria, en el trato de los Estados entre sí— se entiende por ello, involuntariamente, una apariencia agradable, lo contrario del verdadero concepto de forma como de una configuración necesaria, que nada tiene que ver con lo «agradable» o lo «desagradable», porque justamente es necesaria y no arbitraria. Pero también allí donde hoy, entre los pueblos de la civilización, no se exige expresamente la forma, se posee tan poco como en otra parte esa configuración necesaria; solo que, en su aspiración a la apariencia agradable, no se tiene tanta fortuna, aunque al menos se es igual de afanoso. Cuán agradable es aquí y allá la apariencia y por qué tiene que agradar a cada uno, eso lo siente cada cual en la medida en que él mismo es hombre moderno. «Solo los esclavos de galeras se conocen —dice Tasso—; pero nosotros solo desconocemos a los otros con cortesía, para que ellos, a su vez, nos desconozcan a nosotros».

En este mundo de las formas y del deseado desconocimiento aparecen ahora las almas colmadas por la música: ¿con qué fin? Se mueven al compás del gran ritmo libre, con noble honestidad, en una pasión que es suprapersonal; arden en el fuego de la música, poderosamente sereno, que mana a la luz en ellos desde una profundidad inagotable—: ¿todo esto, con qué fin?

A través de estas almas, la música anhela a su hermana equilibrada, la gimnástica, como su necesaria configuración en el reino de lo visible: en la búsqueda y el anhelo de ella, se convierte en jueza de todo el mentiroso mundo del espectáculo y de la apariencia del presente. Esta es la segunda respuesta de Wagner a la pregunta por lo que la música ha de significar en este tiempo. Ayudadme —clama a todos los que pueden oír—, ayudadme a descubrir aquella cultura de la que mi música, como lengua reencontrada del sentimiento justo, hace vaticinio; pensad en ello: que el alma de la música quiere ahora darse un cuerpo, que, a través de todos vosotros, busca su camino hacia la visibilidad en movimiento, acto, institución y costumbre. Hay hombres que comprenden este llamamiento, y cada vez serán más; ellos comprenden también, por primera vez de nuevo, lo que significa fundar el Estado sobre la música—: algo que los helenos antiguos no solo habían comprendido, sino que

también se exigían a sí mismos; mientras esos mismos espíritus comprensivos condenarán sin reservas al Estado actual, como la mayoría de los hombres hace ya con la Iglesia. El camino hacia un fin tan nuevo y, sin embargo, no del todo inaudito, conduce a confesarnos en qué consiste la carencia más vergonzosa de nuestra educación y el verdadero fundamento de su incapacidad, de la cual para elevarnos de lo bárbaro radica en esto: le falta el alma movedora y configuradora de la música; en cambio, sus exigencias e instituciones son el producto de una época en la que aquella música aún no había nacido, esa misma en la que aquí depositamos una confianza tan cargada de sentido. Nuestra educación es la estructura más atrasada del presente, y precisamente atrasada respecto de la única fuerza educativa nueva que los hombres de hoy tienen —o podrían tener, si no quisieran seguir viviendo con tanta irreflexión, entregados al presente bajo el látigo del instante— por delante de los de siglos anteriores. Como hasta ahora no han dejado que el alma de la música habite en ellos, tampoco han presentado aún la gimnástica en el sentido griego y wagneriano de esta palabra; y esta es, a su vez, la razón por la cual sus artistas plásticos están condenados a la desesperanza mientras, como ahora, sigan queriendo prescindir de la música como guía hacia un nuevo mundo de la contemplación: crezca allí el talento cuanto quiera, llega demasiado tarde o demasiado pronto y, en todo caso, a destiempo; porque es superfluo e ineficaz, ya que incluso lo perfecto y lo más alto de épocas anteriores —modelo de los creadores actuales— es superfluo y casi ineficaz y apenas pone ya una piedra sobre otra. Si en su contemplación interior no ven ante sí figuras nuevas, sino siempre solo las viejas a su espalda, entonces sirven a la Historia, pero no a la vida, y están muertos antes de haber muerto; pero quien ahora siente en sí vida verdadera y fecunda —es decir, hoy únicamente: música—, ¿podría dejarse impresionar por cualquier cosa que se afana en figuras, formas y estilos, sino solo por un dejarse, aunque sea por un instante, seducir hacia esperanzas de mayor alcance? Está por encima de todas esas vanidades; y piensa tan poco en encontrar, al margen de su mundo ideal del oído, maravillas plásticas como en esperar todavía grandes escritores de nuestras lenguas gastadas y descoloridas. Antes que prestar oído a cualesquiera vanas consolaciones, soporta dirigir la mirada, profundamente insatisfecha, hacia

nuestro ser moderno: ¡aunque se llene de hiel y odio, si su corazón no es lo bastante cálido para la compasión! Incluso la maldad y la burla son mejores que entregarse, a la manera de nuestros «amigos del arte», a un engañoso bienestar y a una silenciosa embriaguez.

Pero aun cuando pueda más que negar y mofarse, aun cuando pueda amar, compadecer y ayudar a construir, debe, sin embargo, ante todo negar, para abrir así camino a su alma dispuesta a auxiliar. Para que alguna vez la música disponga a muchos hombres a la devoción y los haga confidentes de sus más altas intenciones, es preciso poner fin a todo el trato hedonista con un arte tan sagrado; el fundamento sobre el que reposan nuestras diversiones artísticas, teatros, museos y sociedades de conciertos —precisamente ese «amigo del arte»— ha de ser puesto bajo anatema; el favor estatal que se concede a sus deseos ha de trocarse en desfavor; el juicio público, que atribuye un valor singular al adiestramiento para esa amistad con el arte, ha de ser desalojado del campo por un juicio mejor. Por el momento, incluso el declarado enemigo del arte debe valernos como un aliado real y útil, pues aquello contra lo que él se declara hostilmente no es sino el arte tal como el «amigo del arte» ¡pues no conoce otro! Podrá, al menos, pasarle la cuenta a este «amigo del arte» del insensato derroche de dinero que ocasionan la construcción de sus teatros y monumentos públicos, la contratación de sus cantantes y actores «famosos», y el sostenimiento de sus escuelas de arte y colecciones de cuadros completamente estériles; sin contar todo lo que, en fuerza, tiempo y dinero, se arroja por la borda en cada hogar, en la educación para supuestos «intereses artísticos».

Ahí no hay hambre ni saciedad, sino siempre solo un juego lánguido con la apariencia de ambas, inventado para la más vana exhibición, con el fin de extraviar el juicio de los otros sobre uno mismo; o, peor aún: si aquí se toma el arte relativamente en serio, se le exige incluso que produzca una suerte de hambre y deseo, y se halla su tarea precisamente en esa excitación producida artificialmente.

Como si se temiera perecer por uno mismo, por asco y embotamiento, se invoca a todos los demonios malignos para dejarse acosar por esos cazadores como una presa: se ansía sufrimiento, ira, odio, exaltación, es-

panto súbito, tensión sin aliento, y se llama al artista como el conjurador de esa cacería de espíritus.

El arte es hoy, en la economía del alma de nuestros cultos, una necesidad enteramente falsa o bien vergonzosa y degradante: o no es nada, o es algo maligno. El artista —el mejor y más raro— está como atrapado por un sueño entorpecedor, sin ver todo esto, y repite vacilante, con voz insegura, palabras espectralmente bellas que cree oír desde lugares muy lejanos, pero que no percibe con suficiente claridad. El artista, en cambio, de cuño enteramente moderno, llega en pleno desprecio hacia el tantear y hablar soñoliento de sus compañeros más nobles, y arrastra consigo, atada con una cuerda, a toda la jauría ladradora de pasiones acopladas y de vilezas, para soltarlas a voluntad sobre los hombres modernos: estos prefieren, en efecto, ser perseguidos, heridos y desgarrados, antes que tener que habitar consigo mismos en el silencio. ¡Consigno mismos! —este pensamiento sacude a las almas modernas: esa es su angustia y su miedo a los fantasmas.

Cuando, en ciudades populosas, contemplo a los miles que pasan de largo con expresión de embotamiento o de prisa, me digo una y otra vez: han de estar de mal ánimo. Para todos esos, el arte no está ahí sino para que se les ponga todavía peor el ánimo: más torpes y más insensatos, o más apresurados y más codiciosos. Pues el sentimiento erróneo los cabalga y los adiestra sin cesar y no permite en absoluto que puedan confesarse a sí mismos su miseria; si quieren hablar, la convención les susurra algo al oído, y olvidan de qué querían hablar en realidad; si quieren entenderse entre sí, su entendimiento queda como paralizado por encantamientos, de tal modo que llaman dicha a lo que es su desdicha y, para su propia ruina, llegan incluso a vincularse entre sí con bastante conciencia. Así quedan por completo transformados y rebajados a esclavos sin voluntad del sentimiento erróneo.

6.

Solo con dos ejemplos quiero mostrar cuán trastrocada se ha vuelto la sensibilidad en nuestra época, y cómo la época no tiene conciencia alguna de esa inversión. Antaño se miraba con nobleza sincera desde arriba a los hombres que hacen negocio con el dinero, aunque se los necesitase; uno se confesaba que toda sociedad debía tener sus entrañas. Ahora ellos son el poder dominante en el alma de la humanidad moderna, como su parte más codiciosa.

Antaño no se advertía contra nada tanto como contra tomar demasiado en serio el día, el instante, y se recomendaba el *nil admirari* y el cuidado de los asuntos eternos; hoy solo ha quedado en el alma moderna una sola especie de seriedad: la que se aplica a las noticias que trae el periódico o el telégrafo. ¡Aprovechar el instante y, para sacar de él provecho, juzgarlo lo más deprisa posible! —Se podría creer que a los hombres de hoy no les ha quedado más que una virtud: la presencia de espíritu. Por desgracia, en verdad es más bien la omnipresencia de una sucia e insaciable codicia y de una curiosidad que espía en todas direcciones, en cada cual.

Que el espíritu esté hoy realmente presente —queremos aplazar esa investigación para los jueces venideros, que algún día pasarán a los hombres modernos por su tamiz. Pero esta época es vil; ya puede verse, porque honra aquello que las épocas nobles anteriores despreciaban; y si, además, todavía posee toda la preciosidad de la sabiduría pasada y del arte se ha apropiado y marcha con el más rico de todos los ropajes, muestra una conciencia inquietante de su propia bajeza en esto: no necesita ese manto para calentarse, sino solo para engañarse acerca de sí misma. La necesidad de disimular y ocultarse le parece más apremiante que la de no morir de frío.

Así, los eruditos y filósofos de hoy no se sirven de la sabiduría de los indios y los griegos para volverse en sí mismos sabios y serenos: su trabajo ha de servir únicamente para procurar al presente un engañoso renombre de sabiduría. Los investigadores de la historia animal se empeñan en pre-

sentar los estallidos animales de violencia, astucia y sed de venganza, en el trato actual de los Estados y de los hombres entre sí, como leyes naturales inmutables. Los historiadores, con ansiosa diligencia, se afanan por demostrar la tesis de que cada época tiene su propio derecho, sus propias condiciones, para preparar —como ideas fundamentales de la defensa— el próximo proceso del que nuestro tiempo habrá de ser objeto.

La doctrina del Estado, del pueblo, de la economía, del comercio, del derecho: todo tiene ahora ese carácter apologético preparatorio; sí, parece que lo que del espíritu aún está activo, sin consumirse en el ajetreo del gran mecanismo de adquisición y poder, no tiene otra tarea que defender y disculpar el presente. ¿Ante qué acusador? —se pregunta uno ahí con extrañeza. Ante la propia mala conciencia.

Y aquí se vuelve de pronto clara la tarea del arte moderno: ¡embotamiento o embriaguez! ¡Adormecer o aturdir! ¡La conciencia hasta el no saber, de esta o de aquella manera. ¡Auxiliar al alma moderna a librarse del sentimiento de culpa, no devolverla a la inocencia! Y esto, al menos, por instantes. ¡Defender al hombre ante sí mismo, llevándolo a tener que callar, a no poder oír! —

A los pocos que han sentido de verdad, aunque solo sea una vez, esta tarea tan vergonzosa, esta espantosa degradación del arte, el alma se les habrá llenado —y seguirá llena— de pena y compasión hasta el borde; pero también de una nueva y sobre poderosa añoranza. Quien quisiera liberar el arte, restaurar su santidad no profanada, tendría antes que haberse liberado él mismo del alma moderna; solo como un inocente podría hallar la inocencia del arte: tiene dos purificaciones y consagraciones inmensas que consumir. Si en ello fuese victorioso, y hablara a los hombres desde un alma liberada con su arte liberado, entonces caería por primera vez en el mayor peligro, en el combate más enorme: los hombres preferirían desgarrarlo, a él y a su arte, antes que confesar cómo deben perecer de vergüenza ante él. Sería posible que la redención del arte —el único destello de luz esperable en la época moderna— quedase como un acontecimiento para un par de almas solitarias, mientras los muchos lo soportaran una y otra vez, viendo el fuego parpadeante y humeante de su arte: pues no quieren luz, sino deslumbramiento; odian la luz —sobre sí mismos—.

Así se apartan del nuevo portador de luz; pero él los sigue, forzado por el amor del que ha nacido, y quiere obligarlos. «Vosotros debéis por mis misterios —les grita—: necesitáis sus purificaciones y sus sacudidas. Atreveos, para vuestra salvación, y dejad por una vez ese fragmento, turbiamente iluminado, de naturaleza y de vida que parece ser lo único que conocéis; yo os conduzco a un reino que también es real: vosotros mismos diréis, cuando volváis de mi cueva a vuestro día, qué vida es más real y dónde está propiamente el día y dónde la cueva. La naturaleza, hacia dentro, es mucho más rica, más poderosa, más dichosa, más terrible; no la conocéis tal como vivís de ordinario; aprendedlo: volved a ser vosotros mismos naturaleza y dejaos entonces transformar, con ella y en ella, por mi hechizo de amor y de fuego».

Es la voz del arte de Wagner la que habla así a los hombres. Que nosotros, hijos de una época miserable, hayamos podido oír primero su tono, muestra cuán digna de compasión ha de ser precisamente esta época; y muestra, en general, que la música verdadera es un fragmento de destino y de ley originaria: pues es del todo imposible explicar su resonar precisamente ahora a partir de un vacío azar sin sentido; un Wagner fortuito habría sido aplastado por la prepotencia del otro elemento en el que fue arrojado. Pero sobre el devenir del verdadero Wagner pesa una necesidad transfiguradora y justificadora. Su arte, contemplado en su nacimiento, es el más magnífico de los espectáculos, por doloroso que haya sido aquel devenir, pues razón, ley y finalidad se muestran en todas partes. El contemplador, en la dicha de este espectáculo, alabará ese mismo devenir doloroso y considerará con gusto cómo, para la naturaleza y el don originariamente determinados, todo ha de convertirse en salvación y provecho, por duras escuelas que se la haga atravesar; cómo cada peligro la vuelve más animosa y cada victoria más sensata; cómo se nutre de veneno y desgracia, y en ello se vuelve sana y fuerte. La burla y la contradicción del mundo que la rodea son su atractivo y su aguijón; si se extravía, vuelve a casa desde el error y la perdición con el botín más maravilloso; si duerme, «no hace sino dormirse nuevas fuerzas». Ella misma temple el cuerpo y lo vuelve más apto; no consume la vida cuanto más vive; gobierna sobre el hombre como una pasión alada y lo hace volar precisamente cuando su pie se fatiga en la arena y se ha lastimado en la piedra.

No puede sino comunicarse: quiere que todos colaboren en su obra; no escatima sus dones. Rechazada, da con mayor abundancia; mal empleada por quien recibe, añade todavía la joya más preciosa que posee—; y jamás han sido plenamente dignos del don quienes lo reciben: así lo atestigua la experiencia más antigua y la más reciente. Por eso, la naturaleza originariamente determinada, por medio de la cual la música habla al mundo de la apariencia, es lo más enigmático bajo el sol: un abismo en el que reposan unidas fuerza y bondad; un puente entre el yo y el no-yo.

¿Quién podría nombrar con claridad el fin para el que ella existe en absoluto, aun cuando pudiera adivinarse la finalidad en la manera misma en que llegó a ser? Pero, desde el presentimiento más dichoso, cabe preguntar: ¿debe realmente lo mayor existir por causa de lo menor; el mayor talento en favor del más pequeño; la suprema virtud y santidad por causa de los frágiles? ¿Tuvo que sonar la música verdadera porque los hombres la merecían menos, pero más la necesitaban? Sumérjase uno, por una vez, en el maravilloso exceso de esta posibilidad: si desde allí se vuelve la mirada a la vida, entonces esta resplandece, por turbia y nublada que antes pudiera parecer.

7.

No puede ser de otro modo: el contemplador, ante cuya mirada se alza una naturaleza como la de Wagner, debe verse arrojado, involuntariamente, de tiempo en tiempo, de vuelta sobre sí mismo, sobre su pequeñez y fragilidad, y se preguntará: ¿qué quiere ella de ti? ¿Para qué estás tú realmente aquí? Probablemente le faltará entonces la respuesta, y quedará en silencio, extrañado y sobrecogido, ante su propio ser. Que le baste, pues, haberlo vivido; que encuentre precisamente en ese sentirse extraño a sí mismo la respuesta a aquellas preguntas. Pues justamente con ese sentimiento participa de la más poderosa manifestación vital de Wagner, del punto medio de su fuerza: de aquella transmisibilidad demoníaca y desposesión de sí de su naturaleza, que puede comunicarse a los otros, del mismo modo que otros seres se comunican a sí mismos y, en el entregarse y el recibir, tienen su grandeza.

En la medida en que el contemplador parece sucumbir a la naturaleza desbordante de Wagner, ha participado él mismo de su fuerza y se ha vuelto, por así decirlo, poderoso por él contra él; y cada cual que se examine con exactitud sabe que incluso el contemplar tiene una misteriosa cualidad adversa que pertenece al «contemplar de frente». ¿Nos hace su arte vivir todo aquello que experimenta un alma que, en su peregrinación, toma parte en otras almas y en su suerte, y aprende a mirar al mundo con muchos ojos? Entonces también nosotros podemos, desde tal extrañamiento y lejanía, verlo a él mismo, después de haberlo vivido nosotros mismos. Lo sentimos entonces con la mayor precisión: en Wagner, todo lo visible del mundo quiere profundizarse y hacerse interior hasta volverse audible, y busca su alma perdida; en Wagner, asimismo, todo lo audible del mundo quiere salir a la luz como aparición para el ojo, quiere ganar, por así decirlo, corporeidad. Su arte lo conduce siempre por el doble camino: de un mundo como drama para el oído a

un mundo enigmáticamente transformado como espectáculo para la vista, y a la inversa; está continuamente obligado —y el contemplador con él— a traducir de nuevo la movilidad visible en alma y vida originaria, y, a su vez, a ver el tejido oculto de lo interior como aparición y revestirlo con un cuerpo de apariencia.

Todo esto es la esencia del dramaturgo ditirámico, tomado el concepto con tanta plenitud que comprende a la vez al actor, al poeta y al músico; del mismo modo que este concepto debe extraerse necesariamente de la única manifestación plenamente lograda del dramaturgo ditirámico anterior a Wagner: Esquilo y sus compañeros de arte griegos.

Si se ha intentado derivar los desarrollos más grandiosos de inhibiciones internas o de lagunas; si, por ejemplo, para Goethe el poetizar fue una especie de sustituto de una vocación de pintor malograda; si puede hablarse de los dramas de Schiller como de una elocuencia popular desplazada; si el propio Wagner, entre otras cosas, puede interpretar así el fomento de la música por parte de los alemanes de tal modo que, faltos del seductor impulso de una dotación vocal naturalmente melódica, se vieron obligados a concebir el arte de los sonidos con la misma profundidad de seriedad con que sus reformadores concibieron el cristianismo—; si, de modo semejante, se quisiera poner el desarrollo de Wagner en relación con una inhibición interior de ese tipo, habría que suponer en él una disposición originaria de actor, que tuvo que negarse a satisfacerse por el camino más próximo y trivial, y que halló su salida y su salvación en el reclutamiento de todas las artes para una gran revelación escénica.

Pero con el mismo derecho habría entonces que decir que la más poderosa naturaleza musical, en su desesperación por tener que hablar a los semi-músicos y no-músicos, se abrió violentamente el acceso a las otras artes, para así poder comunicarse al fin con una claridad multiplicada por cien y forzarse una comprensión, la comprensión más popular.

Sea como fuere que uno se imagine el desarrollo del dramaturgo originario, en su madurez y plenitud es una figura sin inhibición ni laguna alguna: el artista verdaderamente libre, que no puede sino pensar a la vez en todas las artes; el mediador y reconciliador entre esferas aparentemente separadas; el

restaurador de una unidad y totalidad de la facultad artística, que no puede adivinarse ni descubrirse, sino solo mostrarse por el hecho mismo.

Pero a quien de pronto se le presenta ese hecho, lo arrollará como el hechizo más inquietante y más seductor: se encuentra de golpe ante una fuerza que anula la resistencia de la razón, sí, todo lo demás en lo que hasta entonces nos hacía parecer irracional e incomprensible la vida: puestos fuera de nosotros, flotamos en un elemento ígneo y enigmático; ya no nos entendemos a nosotros mismos, no reconocemos lo más conocido; ya no tenemos medida alguna en la mano; todo lo legal, todo lo rígido comienza a moverse; cada cosa resplandece en nuevos colores, nos habla en nuevos signos de escritura: —hay que ser Platón para, en medio de esta mezcla de violento deleite y miedo, poder decidirse, como él lo hace, y decirle al dramaturgo:

«Queremos venerar como algo sagrado y maravilloso a un hombre que, en virtud de su sabiduría, podría llegar a ser todo lo posible e imitar todas las cosas, si viniese a nuestra comunidad; derramar ungüentos sobre su cabeza y coronarlo con lana; pero procuraríamos persuadirlo de que se marche a otra comunidad».

Puede ser que alguien que viva en la comunidad platónica pueda y deba imponerse tal cosa; nosotros, en cambio, todos los demás, que en absoluto vivimos en ella, sino en comunidades muy distintas, anhelamos y exigimos que el hechicero venga a nosotros, aunque le tengamos miedo; precisamente para que nuestra comunidad y la mala razón y el poder —de los que ella es encarnación— aparezcan alguna vez negados.

Un estado de la humanidad —de su comunidad, su moral, su orden de vida, su organización total— que pudiera prescindir del artista imitador quizá no sea una imposibilidad plena; pero justamente este «quizá» pertenece a los más temerarios que existen y pesa tanto como lo más pesado: hablar de ello solo debería estar permitido a quien, anticipando, en el instante supremo, todo lo venidero podría engendrar y sentir, y que entonces, de inmediato, como Fausto, tendría que volverse ciego —y hasta le estaría permitido—: pues nosotros mismos no tenemos derecho a esa ceguera, mientras que, por ejemplo, Platón podía con razón ser ciego para todo lo helénico-real, después de aquella única mirada de

su ojo que había dirigido a lo helénico-ideal. Nosotros, en cambio, necesitamos el arte precisamente porque nos hemos vuelto videntes frente a lo real; y necesitamos, precisamente, al dramaturgo total, para que nos libre, al menos por unas horas, de la terrible tensión que el hombre vidente siente hoy entre sí mismo y las tareas que se le han impuesto.

Con él subimos los peldaños más altos de la sensibilidad y solo allí volvemos a creer que estamos en la naturaleza libre y en el reino de la libertad; desde allí nos vemos a nosotros y a nuestros semejantes, como en inmensos espejismos aéreos, luchando, venciendo y pereciendo como algo sublime y significativo; sentimos gusto por el ritmo de la pasión y por el sacrificio de la misma; oímos, en cada paso poderoso del héroe, el sordo eco de la muerte y comprendemos, en su cercanía, el más alto atractivo de la vida: —transformados así en hombres trágicos, regresamos a la vida con un ánimo extrañamente consolado, con un nuevo sentimiento de seguridad, como si, tras los mayores peligros, excesos y éxtasis, hubiéramos hallado el camino de regreso a lo limitado y familiar: allí donde se puede tratar con benevolente superioridad y, en todo caso, con más nobleza que antes; pues todo lo que aquí aparece como seriedad y apuro, como carrera hacia una meta, se asemeja —en comparación con la trayectoria que nosotros mismos, aunque solo sea en sueño, hemos recorrido a meros fragmentos, extrañamente aislados, de aquellas vivencias totales, de las que cobramos conciencia con espanto; sí: podemos caer en lo peligroso y sentirnos tentados a tomar la vida demasiado a la ligera, precisamente porque en el arte la hemos aprehendido con una seriedad tan extraordinaria —por recordar una palabra que Wagner dijo acerca de los destinos de su vida.

Pues si ya a nosotros, que una tal arte de la dramaturgia ditirámica solo la experimentamos y no la creamos, el sueño llega a parecernos casi más verdadero que lo despierto y real, ¡cuánto más habrá de sopesar esa oposición el creador! Ahí está él mismo, en medio de todos los clamores y apremios del día, de la necesidad de vivir, de la sociedad, del Estado... ¿cómo qué? Tal vez como si fuera precisamente el único despierto, el único de ánimo verdadero y real entre durmientes confusos y atormentados, entre puros delirantes y dolientes; a veces él mismo se siente presa

de un insomnio permanente, como si tuviera que pasar su vida —tan desvelada, lúcida y consciente— junto a sonámbulos y seres de una seriedad fantasmal: de modo que justamente todo aquello que a otros les resulta cotidiano a él le parece inquietante, y se siente tentado a responder a la impresión de ese espectáculo con una burla descomedida.

Pero ¡qué extrañamente se entrecruza este sentimiento cuando a la claridad de su audacia estremecedora se une un impulso del todo distinto: la añoranza de bajar de la altura a lo profundo, el anhelo amoroso de la tierra, de la dicha de la comunidad—; cuando recuerda todo aquello de lo que, como creador solitario, carece, como si ahora mismo tuviera que, cual un dios que desciende a la tierra, alzar hacia el cielo todo lo débil, lo humano, lo perdido, «con brazos preciosos», para encontrar por fin amor y no ya adoración, y, en el amor, desposeerse por completo de sí mismo. Pero precisamente este cruce, aquí supuesto, es el verdadero milagro en el alma del dramaturgo ditirámico; y si su esencia pudiera captarse en algún punto por el concepto, tendría que ser aquí.

Pues son los momentos de concepción de su arte cuando está tensado en este cruce de los sentimientos y une aquella extraña y audaz ajenidad y admiración ante el mundo con el anhelo de acercarse a ese mismo mundo como amante. Sean cuales sean las miradas que entonces arroje sobre la tierra y la vida, son siempre rayos de sol que «sacan agua», apelmazan nieblas, amontonan vapores de tormenta. Con clarividencia serena y, a la vez, con amor desinteresado, desciende su mirada; y todo lo que ahora ilumina con esa doble potencia luminosa de su mirada empuja a la naturaleza, con pavorosa rapidez, a la descarga de todas sus fuerzas, a la revelación de sus secretos más ocultos: y ello, por vergüenza.

Es más que una imagen decir que con esa mirada ha sorprendido a la naturaleza, que la ha visto desnuda: ahora quiere, pudorosa, refugiarse en sus contrarios. Lo hasta ahora invisible, interior, se salva en la esfera de lo visible y se hace aparición; lo hasta ahora solo visible huye al oscuro mar de lo sonoro: así la naturaleza, queriendo esconderse, revela la esencia de sus contrarios.

En una danza impetuosamente rítmica y, sin embargo, flotante, en gestos extáticos, habla el dramaturgo originario de aquello... ...de aque-

llo que ahora acontece en él y en la naturaleza: el ditirambo de sus movimientos es tanto comprensión estremecedora, penetración desmesurada, como acercamiento amante, gozosa desposesión de sí. La palabra sigue, embriagada, el curso de este ritmo; unida a la palabra, resuena la melodía; y, a su vez, la melodía lanza sus chispas más allá, hacia el reino de las imágenes y de los conceptos. Se acerca flotando una aparición onírica, semejante y a la vez desemejante a la imagen de la naturaleza y de su amante; se condensa en figuras más humanas; se despliega en la sucesión de un querer entero, heroico y desmesurado, de un hundimiento lleno de dicha y de un ya-no-querer: —así nace la tragedia, así se regala a la vida su más magnífica sabiduría, la del pensamiento trágico; así, por fin, surge el mayor hechicero y dispensador de dicha entre los mortales: el dramaturgo ditirámico.

8.

La vida propiamente dicha de Wagner, es decir, la revelación paulatina del dramaturgo ditirámico, fue a la vez una lucha incesante consigo mismo, en la medida en que no era solo ese dramaturgo ditirámico: la lucha con el mundo resistente se le volvió tan feroz y siniestra únicamente porque oía hablar a ese «mundo», esa seductora enemiga, desde su propio interior, y porque albergaba en sí un poderoso demonio de la resistencia. Cuando en él se alzó el pensamiento dominante de su vida —a saber, que desde el teatro podía ejercerse una influencia incomparable, la mayor influencia de todo arte—, arrancó su ser a la más violenta fermentación.

No se dio con ello de inmediato una decisión clara y luminosa acerca de su ulterior desear y actuar; aquel pensamiento apareció al principio casi solo en forma de tentativa, como expresión de aquella sombría voluntad personal que anhela insaciablemente poder y brillo. Influencia, influencia incomparable: ¿por qué medio?, ¿sobre quién? —desde entonces, eso fue el incesante preguntar y buscar de su cabeza y de su corazón.

Quería vencer y conquistar como ningún artista antes, y quizá de un solo golpe llegar a aquella tiránica omnipotencia hacia la que lo empujaba tan oscuramente. Con mirada celosa y penetrante midió todo lo que era éxito; más aún, se fijó en aquel sobre quien debía ejercerse la influencia. Con el ojo hechicero del dramaturgo —que lee en las almas como en la escritura que mejor domina— descubrió al espectador y al oyente; y, aunque a menudo ese conocimiento lo inquietaba, tomó enseguida los medios para someterlo. Esos medios estaban a su alcance: lo que actuaba con fuerza sobre él, eso mismo quería y podía producir; de sus modelos entendía, en cada peldaño, tanto como también podía formar por sí mismo; jamás dudó de poder hacer también aquello que le agradaba. Quizá era, en esto, una naturaleza aún más «presuntuosa»

que Goethe, quien decía: «siempre pensé que ya lo tenía; se me podría haber puesto una corona y yo habría creído: eso se entiende de suyo». El poder de Wagner, su «gusto» y también su intención —todo ello encajaba en todas las épocas de manera tan estrecha como una llave en una cerradura: crecieron juntos, vastos y libres; pero entonces aún no era así.

¿Qué le importaba la débil, aunque más noble y, sin embargo, egoísta y solitaria emoción que tal o cual amigo del arte, educado literaria y estéticamente, albergaba al margen de la gran muchedumbre? Pero aquellas violentas tormentas del alma que la gran masa suscita en ciertos crescendos del canto dramático, aquella embriaguez de los ánimos que de pronto se extiende, honesta de cabo a rabo y desinteresada —eso era el eco de su propio experimentar y sentir; y, al mismo tiempo, lo penetraba una ardiente esperanza de la más alta fuerza y eficacia.

Así entendió la gran ópera como su medio, mediante el cual podría expresar su pensamiento dominante; hacia ella lo empujaba su deseo, hacia su patria se dirigía su mirada. Un largo período de su vida —con las transformaciones más audaces de sus planes, estudios, estancias y amistades— se explica únicamente por ese deseo y por las resistencias externas con las que tuvo que enfrentarse el artista alemán, pobre, inquieto y apasionadamente ingenuo.

Cómo llegar a ser dueño en ese terreno lo entendía mejor otro artista; y ahora que, poco a poco, se ha hecho conocido por qué tejido artificiosísimo de influencias de toda índole Meyerbeer supo preparar y alcanzar cada una de sus grandes victorias, y cuán cuidadosamente se ponderaba en la ópera misma la sucesión de los «efectos», se comprenderá también el grado de indignación avergonzada que sobrevino a Wagner cuando se le abrieron los ojos acerca de esos casi necesarios «recursos artísticos» para arrancar al público un éxito. Dudo que haya habido en la historia un gran artista que comenzara con un error tan enorme y tan incondicional y bonachonamente se entregara a la forma más indignante de un arte; y, sin embargo, la manera en que lo hizo fue grande y, por eso mismo, de asombrosa fecundidad.

Pues, desde la desesperación del error reconocido, comprendió el éxito moderno, el público moderno y todo el moderno entramado de

mentiras del arte. Al convertirse en crítico del «efecto», lo estremecieron los presentimientos de una purificación propia. Era como si, desde entonces, el espíritu de la música le hablara con un hechizo anímico completamente nuevo. Como quien, tras una larga enfermedad, vuelve a la luz, apenas se fiaba ya de su mano y de su ojo; avanzaba furtivo por su camino; y así lo sintió como un descubrimiento maravilloso: que aún era músico, aún artista; sí, que solo ahora había llegado a serlo.

Cada nuevo peldaño en el devenir de Wagner queda señalado por el hecho de que las dos fuerzas fundamentales de su ser se enlazan cada vez más estrechamente: la reserva de la una ante la otra va cediendo; el yo superior deja, desde entonces, de prestar su servicio al hermano más violento y más terrenal: lo ama y tiene que servirle. Lo más tierno y lo más puro está, por fin, en la meta del desarrollo, contenido también en lo más poderoso; el impulso impetuoso sigue su curso como antes, pero por otros cauces, hacia allí donde el yo superior se siente en casa; y, a su vez, este desciende de nuevo a la tierra y reconoce en todo lo terrenal su semejanza. Si fuese posible hablar de este modo del último fin y del desenlace de aquel desarrollo y seguir siendo comprensible, acaso podría hallarse también el giro figurado con el que podría designarse una larga etapa intermedia de ese desarrollo; pero lo dudo y por eso tampoco lo intento.

Esta etapa intermedia queda delimitada históricamente, frente a la anterior y la posterior, por dos palabras: Wagner se convierte en revolucionario de la sociedad; Wagner reconoce al único artista habido hasta entonces: el pueblo poeta. El pensamiento dominante, que tras aquella gran desesperación y penitencia se le apareció con nueva figura y más poderoso que nunca, lo condujo a ambas cosas.

¡Influencia, influencia incomparable desde el teatro! —pero ¿sobre quién? Se estremecía al recordar sobre quién había querido influir hasta entonces. A partir de su vivencia comprendió toda la vergonzosa situación en que se encuentran el arte y los artistas: cómo una sociedad sin alma o de alma endurecida, que se llama a sí misma buena y que en realidad es mala, cuenta al arte y a los artistas entre su séquito esclavo, para la satisfacción de necesidades aparentes.

El arte moderno es lujo: esto lo comprendió, igual que lo otro, a saber, que se sostiene o cae con el derecho de una sociedad de lujo. Del mismo modo que esa sociedad, mediante el uso más despiadado y astuto de su poder, supo hacer a los impotentes —al pueblo— cada vez más serviles, más bajos y menos populares, y formar de él al moderno «obrero», así también le ha arrebatado al pueblo lo más grande y lo más puro que, por la más honda necesidad, él mismo se había creado y en lo cual, como verdadero y único artista, comunicaba con benévola mansedumbre su alma: su mito, su modo de canto, su danza, su invención del lenguaje; para destilar de ello un medio voluptuoso contra el agotamiento y el tedio de su existencia: las artes modernas. Cómo surgió esta sociedad, cómo, a partir de esferas de poder aparentemente opuestas, supo absorber nuevas fuerzas sabía, por ejemplo, cómo el cristianismo, degenerado en hipocresía y medias tintas, se dejaba utilizar como protección contra el pueblo, como fortificación de aquella sociedad y de sus posesiones, y cómo la ciencia y los eruditos se entregaban con excesiva docilidad a ese servicio servil. Todo eso lo siguió Wagner a través de los tiempos, hasta que, al final de sus consideraciones, saltó de asco y de ira: se había vuelto revolucionario por compasión hacia el pueblo. Desde entonces lo amó y lo añoró como añoraba su arte; pues, ¡ay!, solo en él, solo en el pueblo desvanecido, apenas ya imaginable, artificialmente alejado, veía ahora al único espectador y oyente que, tal como él lo soñaba, pudiera ser digno de la fuerza de su obra de arte y estar a su altura. Así se concentró su reflexión en la pregunta: ¿cómo nace el pueblo? ¿Cómo resurge?

Encontraba siempre una sola respuesta: cuando una multitud padeciera la misma necesidad que él padece. Eso sería el pueblo, se decía. Y donde la misma necesidad condujera al mismo impulso y deseo, también habría de buscarse el mismo modo de satisfacción y hallarse la misma dicha en esa satisfacción. Y cuando miraba en torno qué era lo que, en su propia necesidad, lo consolaba y lo erguía más hondamente, qué era lo que salía al encuentro de su necesidad con mayor plenitud de alma, cobraba, con bienaventurada certeza, conciencia de que solo podían serlo el mito y la música: el mito, que él conocía como producto y lenguaje de la necesidad del pueblo; la música, de un origen semejan-

te, aunque todavía más enigmático. En estos dos elementos baña y sana su alma; los necesita con el fervor más ardiente: desde ahí puede inferir cuán emparentada está su necesidad con la del pueblo cuando este surgió, y cómo tendría que volver a erguirse el pueblo cuando hubiera muchos Wagners. ¿Cómo vivían ahora el mito y la música en nuestra sociedad moderna, en la medida en que no hubiesen sido sacrificados por ella? Un destino semejante les había tocado en suerte, como testimonio de su misteriosa pertenencia mutua: el mito había sido profundamente humillado y desfigurado, transformado en «cuento», en posesión lúdicamente consoladora de los niños y las mujeres del pueblo empobrecido, despojado por completo de su maravillosa naturaleza varonil, seria y sagrada; la música se había conservado entre los pobres y los sencillos, entre los solitarios; al músico alemán no le había sido posible acomodarse con fortuna en el lujoso engranaje de las artes: él mismo se había vuelto un cuento monstruoso y cerrado, lleno de los sonidos y señales más conmovedores, un preguntador torpe, algo enteramente encantado y necesitado de redención. Aquí el artista oyó con claridad la orden, dirigida solo a él: devolver el mito a lo varonil y desencantar la música, hacerla hablar. Sintió de golpe desatada su fuerza para el drama, y fundada su soberanía sobre un todavía no descubierto reino intermedio entre mito y música. Su nueva obra de arte, en la que reunió todo lo poderoso, eficaz y beatificante que conocía, la puso ahora ante los hombres con su gran pregunta, dolorosamente incisiva: «¿Dónde estáis vosotros, que padecéis y necesitáis como yo? ¿Dónde está la multitud que yo anhelo como pueblo? Quiero reconoceros en que debáis tener conmigo en común la misma dicha, el mismo consuelo: en vuestra alegría se me ha de revelar vuestro sufrimiento». Con el Tannhäuser y el Lohengrin preguntaba así, buscaba así a sus semejantes: el solitario tenía sed de la multitud.

Pero ¿cómo se sintió? Nadie dio una respuesta; nadie había entendido la pregunta. No es que se hubiese guardado silencio; al contrario: se respondía a mil preguntas que él ni siquiera había planteado; se gorjeaba sobre las nuevas obras de arte como si hubieran sido creadas precisamente para ser parloteadas hasta el agotamiento. Toda la locuacidad estética de escribir y charlotear irrumpió entre los alemanes como una fiebre: se

medía y manoseaba las obras, se hurgaba en la persona del artista, con esa falta de pudor que es propia de los eruditos alemanes no menos que de los escritores de periódicos alemanes. Wagner trató de ayudar a la comprensión de su pregunta mediante escritos: nueva confusión, nuevo zumbido: un músico que escribe y piensa era entonces, para todo el mundo, un monstruo; ahora se gritaba: «¡es un teórico que quiere remodelar el arte a partir de conceptos rebuscados; apedreadlo!». Wagner quedó como aturdido: su pregunta no se entendía, su necesidad no se sentía; su obra de arte parecía una comunicación dirigida a sordos y ciegos, su —pueblo— algo parecido a una quimera; tambaleaba y vacilaba. Ante su mirada surgió la posibilidad de un trastorno completo de todas las cosas, y ya no se asustó de esa posibilidad: quizá más allá de la revolución y la devastación se alce una nueva esperanza; quizá no; y, en todo caso, la nada es mejor que esa cosa repugnante. Muy pronto fue un refugiado político y cayó en la miseria. Y solo ahora, precisamente con este terrible giro de su destino exterior e interior, comienza el tramo en la vida del gran hombre sobre el cual refulge el resplandor de la más alta maestría como el brillo del oro líquido. ¡Solo ahora el genio de la dramaturgia ditirámica se despoja de su última envoltura! Está solo; el tiempo le parece nimio; ya no espera: así descende su mirada del mundo a las profundidades, una vez más, y ahora hasta el fondo; allí ve el sufrimiento en el ser de las cosas y, desde entonces, como si se hubiera vuelto más impersonal, soporta en silencio su parte de sufrimiento.

El anhelo de poder supremo, herencia de estados anteriores, pasa por entero al quehacer artístico; a través de su arte habla ya solo consigo mismo, no con un público ni con un pueblo, y se afana por darle la mayor claridad y aptitud para ese diálogo, el más poderoso. También en la obra de arte del período anterior era aún distinto: incluso allí había tenido una consideración —aunque delicada y ennoblecida— por el efecto inmediato: aquella obra de arte estaba concebida como pregunta, debía provocar una respuesta inmediata; y cuántas veces quiso Wagner facilitar a aquellos a quienes preguntaba que lo comprendieran, de modo que salía a su encuentro, a ellos y a su falta de práctica en ser interrogados, acomodándose a formas y medios expresivos más antiguos del arte; donde temía que su

lenguaje más propio no bastara para convencer y hacerse comprensible, había intentado persuadir y dar a conocer su pregunta en una lengua medio ajena, pero más familiar para sus oyentes. Ahora no había ya nada que pudiera moverlo a semejante consideración: ahora quería solo una cosa: entenderse consigo mismo, pensar en procesos sobre la esencia del mundo, filosofar en sonidos; el resto de lo deliberado en él se orienta hacia las últimas intuiciones. Quien sea digno de saber qué sucedía entonces en él, sobre qué entablaba consigo mismo un diálogo en la más sagrada oscuridad de su alma —y no son muchos dignos de ello—, que oiga, vea y viva Tristán e Isolda, el verdadero opus metaphysicum de todo arte: una obra sobre la que se posa la mirada quebrada de un moribundo, con su insaciable y dulcísima añoranza de los misterios de la noche y de la muerte, lejos de la vida, que brilla como lo malo, lo engañoso, lo que separa, en una claridad y nitidez matinal espantosa y espectral; y, a la vez, un drama de la más áspera severidad formal, sobrecogedor en su sencilla grandeza y, precisamente por ello, adecuado al misterio del que habla: el estar muerto con el cuerpo vivo, el ser uno en la dualidad.

Y sin embargo hay algo aún más maravilloso que esa obra: el propio artista, que después de ella, en un breve lapso, pudo crear un cuadro del mundo de los más diversos colores: Los maestros cantores de Núremberg; sí, el que en ambas obras parecía no hacer sino reposar y recobrase, para levantar con medida premura hasta su culminación el gigantesco edificio de cuatro partes concebido y comenzado antes de ellas: su pensar y poetizar durante veinte años, su obra de arte de Bayreuth, El anillo del nibelungo. Quien pueda sentirse extrañado por la vecindad de Tristán y Los maestros cantores, no ha comprendido en un punto importante la vida y la esencia de todos los alemanes verdaderamente grandes: no sabe sobre qué fundamento, y solo sobre él, puede crecer aquella, propiamente y únicamente alegría alemana de Lutero, Beethoven y Wagner, que otros pueblos no entienden en absoluto y que a los alemanes actuales parece habérseles escapado: aquella mezcla dorada, plenamente fermentada, de sencillez, hondura amorosa, sentido contemplativo y travesura, que Wagner ha servido como el más delicioso brebaje a todos los que han sufrido hondamente en la vida y vuelven a ella, por así decir, con la sonrisa de los convalecientes.

Y a medida que él mismo miraba al mundo más reconciliado, era menos apesadado por la ira y el asco, renunciando al poder más por duelo y amor que temblando ante él; mientras en silencio impulsaba su obra más grande y ponía partitura tras partitura, sucedió algo que lo hizo aguzar el oído: llegaron los amigos para anunciarle un movimiento subterráneo de muchos ánimos; aún estaba muy lejos de ser el «pueblo» el que se movía y se anunciaba aquí, pero tal vez era la semilla y primera fuente vital de una sociedad verdaderamente humana, consumada en un futuro remoto; por de pronto, la garantía de que su gran obra podría algún día ponerse en manos y bajo la custodia de hombres fieles, que habrían de velar por ese legado magnífico para la posteridad y que serían dignos de velar por él. En el amor de los amigos, los colores del día de su vida se volvieron más brillantes y cálidos; su preocupación más noble —llegar, por así decir, antes del anochecer, al término de su obra y encontrarle un albergue— ya no fue alimentada por él solo. Y entonces ocurrió un acontecimiento que él solo pudo entender simbólicamente y que para él significó un nuevo consuelo, un feliz presagio. Una gran guerra de los alemanes le hizo alzar la vista: de esos mismos alemanes a los que sabía tan profundamente degenerados, tan caídos del alto sentido alemán que él había rastreado y reconocido en sí mismo y en los otros grandes alemanes de la historia con la más honda conciencia. Vio que esos alemanes, en una situación completamente inaudita, mostraban dos virtudes auténticas: una valentía sencilla y una sensata serenidad; y comenzó, con la más íntima dicha, a creer que quizá no era, después de todo, el último alemán y que algún día se pondría al lado de su obra una fuerza más poderosa que la abnegada, pero exigua, fuerza de los pocos amigos, para aquella larga duración en la que su obra —como obra de arte de ese porvenir que le estaba predestinado— debe aguardar ese porvenir. Puede que esa fe no pudiera protegerse de manera duradera contra la duda, cuanto más buscaba él exaltarse en esperanzas inmediatas; en todo caso, sintió un poderoso impulso, como para recordarse a sí mismo una alta obligación aún incumplida.

Su obra no habría estado terminada, no habría quedado consumada, si la hubiera confiado a la posteridad solo como una partitura silenciosa:

debía mostrar y enseñar públicamente lo más inefable, lo más reservado para él, el nuevo estilo de su decir y de su representación, para dar el ejemplo que nadie más podía dar y fundar así una transmisión de estilo que no esté inscrita en signos sobre el papel, sino en efectos sobre las almas humanas. Esto se convirtió para él en una obligación aún más seria, pues mientras tanto sus otras obras —precisamente en lo que toca al estilo de la ejecución— habían padecido el destino más insoportable y absurdo: eran célebres, admiradas y eran maltratadas, y nadie parecía indignarse. Pues, por extraño que suene el hecho: mientras él, en la más lúcida estimación de sus contemporáneos, renunciaba cada vez más por principio al éxito entre ellos y abjuraba de la idea del poder, le llegaban el «éxito» y el «poder»; al menos, todo el mundo se lo contaba. No servía de nada que él pusiera una y otra vez a plena luz, con la mayor decisión, lo por completo equívoco, sí, lo vergonzoso para él, de aquellos «éxitos»; se estaba tan poco acostumbrado a ver que se distinguiera con rigor a un artista por el modo de sus efectos, que ni siquiera se daba verdadero crédito a sus más solemnes protestas.

Una vez que se le hizo patente la conexión de nuestro actual sistema teatral y del éxito teatral con el carácter del hombre de hoy, su alma ya no tenía nada que ver con ese teatro: no le interesaban ya las ensoñaciones estéticas ni el júbilo de las masas excitadas; más aún, tenía que indignarlo ver cómo su arte se precipitaba, sin distinción, en las fauces bostezantes del tedio insaciable y de la avidez de distracción. Cuán superficial y previsible debía ser aquí todo efecto, y cómo, en realidad, aquí importaba más llenar a un insaciable que alimentar a un hambriento, lo concluía, sobre todo, a partir de un fenómeno regular: por todas partes, también por parte de quienes lo ejecutaban y lo interpretaban, se tomaba su arte como cualquier otra música escénica, según el repugnante recetario del estilo operístico; sí, se recortaban y se trocaban sus obras, y, gracias a los ilustrados maestros de capilla, se las amañaba directamente para la ópera, como si el cantante creyera poder con ellas solo después de despojarlas cuidadosamente de su espíritu; y, cuando se quería hacer las cosas de verdad «bien», se atendía a las prescripciones de Wagner con una torpeza y una mojigata estrechez, aproximadamente como si se pretendiera representar, mediante bailarines

de ballet que trazan figuras artificiosas, la aglomeración popular nocturna en las calles de Núremberg, tal como está prescrita en el segundo acto de *Los maestros cantores*: y, con todo ello, se actuaba al parecer de buena fe, sin segundas intenciones maliciosas.

Los intentos abnegados de Wagner por señalar, al menos por los hechos y el ejemplo, una simple corrección y una completa fidelidad de la ejecución, e introducir a cantantes aislados en el enteramente nuevo estilo del decir, habían sido arrastrados una y otra vez por el fango de la falta de pensamiento y la costumbre reinantes; además, lo habían obligado siempre a ocuparse precisamente de ese teatro cuya esencia entera le había llegado a ser repugnante. Incluso Goethe había perdido las ganas de asistir a las representaciones de su *Ifigenia*: «Sufro horriblemente —había dicho a modo de explicación— cuando tengo que pelearme con estos fantasmas, que no llegan a aparecer como deberían».

Entretanto, el «éxito» en ese teatro que le resultaba repulsivo no hacía sino crecer; al final se llegó a tal punto que precisamente los grandes teatros vivían casi en su mayor parte de los pingües ingresos que el arte wagneriano, desfigurado como arte operístico, les reportaba. La confusión ante esta pasión creciente del público teatral se apoderó incluso de algunos amigos de Wagner: él tuvo que soportar lo más amargo —¡el gran sufriente!— y ver a sus amigos embriagados de «éxitos» y «victorias», allí donde su única idea elevada se quebraba precisamente por el medio y se negaba. Casi parecía como si un pueblo, en muchos aspectos serio y grave, no quisiera renunciar, respecto de su artista más serio, a una ligereza fundamental; como si precisamente por eso tuviera que desahogarse en él todo lo vulgar, irreflexivo, torpe y malintencionado del ser alemán.

Y cuando, durante la guerra alemana, pareció apoderarse de los ánimos una corriente más grandiosa y más libre, Wagner recordó su deber de fidelidad, para salvar al menos su obra más grande de esos éxitos mal entendidos y de esas injurias, y para presentarla, en su propio ritmo, como ejemplo para todos los tiempos: así concibió la idea de Bayreuth.

Al calor de aquella corriente de los ánimos creyó ver también, del lado de aquellos a quienes quería confiar su posesión más preciosa, des-

pertar un sentimiento de deber más elevado; de esta doble vertiente de deberes nació el acontecimiento que se posa, como un resplandor solar extraño, sobre los últimos años y los que vienen: ideado para la salvación de un futuro lejano —solo posible, pero indemostrable—, para el presente y para los hombres meramente presentes no es mucho más que un enigma o un espanto; para los pocos a quienes se les permitió ayudar en él, un anticipo, un vivir-por-anticipado de la más alta especie, por el cual se saben —muy por encima del breve tramo de tiempo que les toca— dichosos, y, haciendo dichosos y fecundos a otros; para Wagner mismo, un oscurecimiento hecho de fatiga, preocupación, reflexión, pesar; un nuevo arreciar de los elementos hostiles, pero todo ello sobreiluminado por la estrella de la fidelidad desinteresada y, a esa luz, transformado en una dicha indecible. Apenas hace falta decirlo: sobre esta vida yace el aliento de lo trágico. Y todo aquel que, desde su propia alma, pueda presentir algo de ello; todo aquel para quien la coacción de un engaño trágico acerca del fin de la vida, el torcer y quebrar de los propósitos, el renunciar y el ser purificado por el amor no sean cosas del todo extrañas, habrá de sentir, en lo que Wagner nos muestra ahora en la obra de arte, un recordarse onírico del propio y heroico existir del gran hombre. Desde muy lejos nos invadirá un ánimo como si Sigfrido relatara sus hazañas: en la más conmovedora dicha del recuerdo se teje la honda tristeza del final del verano, y toda la naturaleza yace quieta en una luz amarilla de atardecer.

9.

Reflexionar sobre lo que Wagner, el artista, es, y pasar contemplativamente ante el espectáculo de un poder y un atreverse verdaderamente liberados: esto lo necesitará cada cual para su curación y su descanso, cada cual que haya pensado y sufrido sobre cómo Wagner llegó a ser hombre. Si el arte no es, en general, sino la capacidad de comunicar a otros lo que se ha vivido, toda obra de arte se contradice a sí misma cuando no puede hacerse comprensible: así, la grandeza de Wagner, como artista, debe consistir justamente en esa comunicabilidad demoníaca de su naturaleza, que, por así decir, habla de sí misma en todas las lenguas y deja reconocer con la máxima claridad la vivencia interior, la más propia; su irrupción en la historia de las artes se asemeja a una erupción volcánica de la totalidad, hasta entonces indivisa, de la potencia artística de la naturaleza misma, después de que la humanidad se hubiese acostumbrado, como a una regla, al espectáculo de la separación de las artes.

Por eso puede vacilarse sobre qué nombre habría que atribuirle: si ha de llamársele poeta, artista plástico o músico —tomando cada palabra en una ampliación extraordinaria de su concepto—, o si habría primero que crear una palabra nueva para él. Lo poético en Wagner se muestra en que piensa en procesos visibles y sensibles, no en conceptos; es decir, que piensa míticamente, como siempre ha pensado el pueblo. El mito no tiene por fundamento un pensamiento, como creen los hijos de una cultura artificiosa, sino que él mismo es un pensar: comunica una representación del mundo, pero en la sucesión de acontecimientos, acciones y sufrimientos. El anillo del nibelungo es un sistema de pensamiento gigantesco sin la forma conceptual del pensamiento. Quizá un filósofo podría poner a su lado algo completamente equivalente, que estuviera enteramente desprovisto de imagen y acción y nos hablara solo en conceptos: entonces se habría representado lo mismo en dos esferas

dispare: una vez para el pueblo y otra para el contrapuesto del pueblo, el hombre teórico.

A este, pues, Wagner no se dirige; porque el hombre teórico entiende de lo verdaderamente poético, del mito, exactamente tanto como un sordo de la música; es decir: ambos ven un movimiento que les parece carente de sentido. Desde una de esas esferas dispare no puede mirarse dentro de la otra: mientras se está bajo el hechizo del poeta, se piensa con él como si uno fuera solo un ser que siente, ve y oye; las conclusiones que lo que uno hace son las trabazones de los procesos que se ven, es decir, causalidades efectivas, no lógicas.

Si los héroes y dioses de dramas míticos como los que Wagner compone han de hacerse claros también en palabras, no hay peligro más cercano que el de que ese lenguaje de palabras despierte en nosotros al hombre teórico y nos traslade así a otra esfera, no mítica: de modo que al final, por culpa de la palabra, no habríamos entendido con mayor claridad lo que sucedía ante nosotros, sino que no habríamos entendido nada. Por eso Wagner forzó a la lengua a volver a un estado originario, en el que apenas piensa aún en conceptos, en el que ella misma sigue siendo poesía, imagen y sentimiento; la intrepidez con que Wagner acometió esta tarea verdaderamente aterradora muestra cuán violentamente era conducido por el espíritu poético, como alguien que debe seguir adondequiera que su guía fantasmagórico tome el camino. Debería poder cantarse cada palabra de esos dramas, y dioses y héroes deberían poder llevársela a la boca: esa fue la exigencia extraordinaria que Wagner impuso a su fantasía lingüística. Cualquiera otro habría tenido que desesperar; pues nuestra lengua parece casi demasiado vieja y devastada como para que se pudiera exigir de ella lo que Wagner exigía: y, sin embargo, su golpe contra las rocas hizo brotar una fuente abundante. Precisamente Wagner, porque amaba esta lengua más que nadie y le exigía más y más, padeció también más que cualquier otro alemán su degeneración y debilitamiento: es decir, las múltiples pérdidas y mutilaciones de las formas, el pesado enjambre de partículas de nuestra sintaxis, los verbos auxiliares imposibles de cantar. Todo eso, en efecto, son cosas que han entrado en la lengua por pecados y corrupciones. En cambio, él sentía con profun-

do orgullo la originalidad e inagotabilidad de esa lengua todavía existente, la fuerza sonora de sus raíces, en las cuales, en contraste con las lenguas sumamente derivadas y artificiosamente retóricas de los pueblos románicos, presiente una maravillosa inclinación y preparación para la música, para la música verdadera. Un goce de lo alemán recorre la poesía de Wagner, una cordialidad y una franqueza en el trato con ello, como algo que, salvo en Goethe, no puede sentirse en ningún alemán. Corporeidad de la expresión, osada condensación, fuerza y variedad rítmica, una riqueza singular de palabras fuertes y significativas, simplificación de la articulación de la frase, una inventiva casi única en el lenguaje del sentimiento ondulante y del presentimiento, una popularidad y proverbialidad que a veces manan con absoluta pureza: tales rasgos habría que enumerar, y aun así se habría olvidado todavía el más poderoso y digno de admiración. Quien lea consecutivamente dos obras poéticas como *Tristán y Los maestros cantores* sentirá, respecto del lenguaje de palabras, un asombro y una duda semejantes a los que siente respecto de la música: a saber, cómo fue posible dominar creadoramente dos mundos tan distintos en forma, color y trabazón, como en alma. Esto es lo más poderoso del talento wagneriano: algo que solo al gran maestro le será dado lograr: acuñar para cada obra una lengua nueva y dar a la nueva interioridad también un nuevo cuerpo, un nuevo sonido. Donde una fuerza tan rarísima se manifiesta, el reproche seguirá siendo siempre mezquino e infecundo si se refiere a alguna insolencia o singularidad aisladas, o a las más frecuentes oscuridades de la expresión y velamientos del pensamiento. Además, a quienes hasta ahora han censurado con mayor estrépito, en el fondo no les resultaban ofensivos ni inauditos tanto la lengua como el alma, toda la manera de padecer y de sentir. Esperemos a que esos mismos tengan otra alma: entonces hablarán también otra lengua; y entonces, según me parece, también la lengua alemana en su conjunto estará en mejor situación que ahora.

Pero, ante todo, nadie que piense en Wagner, el poeta y forjador de lenguaje, debería olvidar que ninguno de los dramas wagnerianos está destinado a ser leído y, por tanto, no debe ser importunado con las exigencias que se plantean al drama de palabra. Este quiere actuar sobre

el sentimiento únicamente por medio de conceptos y palabras; con tal intención pertenece a la obediencia de la retórica. Pero la pasión en la vida rara vez es elocuente: en el drama de palabra debe serlo para poder comunicarse de algún modo. Y si la lengua de un pueblo se halla ya en estado de decadencia y desgaste, el dramaturgo de la palabra cae en la tentación de teñir y remodelar de modo insólito la lengua y el pensamiento; quiere alzar la lengua para que vuelva a hacer resonar el sentimiento exaltado, y con ello cae en el peligro de no ser entendido en absoluto. Del mismo modo busca comunicar a la pasión algo de altura mediante sentencias e ideas sublimes y, por ello, vuelve a caer en otro peligro: aparece falso y artificioso. Pues la pasión real de la vida no habla en sentencias, y lo poético despierta con facilidad desconfianza sobre su sinceridad cuando se aparta esencialmente de esa realidad. En cambio, Wagner, el primero que reconoció las deficiencias internas del drama de palabra, da cada proceso dramático en una triple clarificación: por palabra, gesto y música; y la música transmite directamente a las almas de los oyentes las conmociones fundamentales en el interior de los personajes del drama, mientras que esos oyentes perciben ahora, en los gestos de esos mismos personajes, la primera visibilidad de aquellos procesos interiores y, en el lenguaje de palabras, todavía una segunda aparición más desvaída de lo mismo, traducida a una voluntad más consciente. Todos esos efectos se producen a la vez y sin estorbarse en absoluto, y obligan a quien se le representa tal drama a un comprender y co-vivir totalmente nuevos, como si de repente sus sentidos se hubieran vuelto más espiritualizados y su espíritu más sensorial, y como si todo lo que en el hombre quiere salir hacia fuera y tiene sed de conocimiento se hallara ahora libre y dichoso en un júbilo del reconocer. Como cada proceso de un drama wagneriano se comunica al espectador con la máxima inteligibilidad, iluminado y abrasado desde dentro por la música, su autor pudo prescindir de todos los medios que el poeta de palabras necesita para dar calor y fuerza luminosa a sus procesos. Todo el «hogar» del drama podía ser más simple; el sentido rítmico del arquitecto podía atreverse de nuevo a mostrarse en las grandes relaciones de conjunto del edificio; pues ya no había motivo alguno para aquella deliberada complicación y multiplicidad desconcertante del estilo constructivo, con las que el poe-

ta de palabras intenta, en favor de su obra, alcanzar el sentimiento de admiración y de interés tenso, para elevarlo luego al sentimiento de un asombro feliz. La impresión de distancia y altura idealizadoras no tenía que producirse primero mediante artificios. La lengua se replegó desde una amplitud retórica a la cohesión y la fuerza de un discurso del sentimiento; y, a pesar de que el artista que representa hablaba mucho menos que antes de lo que hacía y sentía en la escena, procesos interiores —que el temor del dramaturgo de la palabra a lo supuestamente no dramático había mantenido hasta entonces lejos del escenario— forzaban ahora al oyente a una participación apasionada, mientras que la lengua gestual acompañante solo necesitaba expresarse en la modulación más delicada. Ahora bien, en general la pasión cantada dura algo más que la hablada; la música, por así decir, estira la sensación: de ello se sigue, en general, que el artista que representa —que es a la vez cantante— debe superar la excesiva agitación no plástica del movimiento, de la que padece el drama de palabra llevado a escena. Se ve atraído a un ennoblecimiento del gesto, tanto más cuanto que la música ha sumergido su sentir en el baño de un éter más puro y, con ello, lo ha acercado involuntariamente a la belleza.

Las tareas extraordinarias que Wagner ha impuesto a actores y cantantes encenderán, a lo largo de generaciones humanas enteras, una emulación entre ellos, para llevar por fin a la representación la imagen de cada héroe wagneriano con la visibilidad más corpórea y con plenitud: tal como esa corporeidad consumada está ya prefigurada en la música del drama. Siguiendo a este guía, el ojo del artista plástico acabará viendo los prodigios de un nuevo mundo de espectáculo, que antes que él solo el creador de obras como *El anillo del nibelungo* vio por vez primera: como un escultor del más alto rango, que, al modo de Esquilo, muestra el camino a un arte venidero. ¿No despertarán ya grandes talentos por celos cuando el arte del escultor compare su efecto con el de una música como la wagneriana, en la que se da la dicha más pura y luminosa como el sol; de tal modo que a quien la oye le parece como si casi toda la música anterior hubiera hablado una lengua exteriorizada, cohibida, no libre; como si hasta ahora se hubiera querido jugar con ella ante quienes

no eran dignos de lo serio, o como si con ella se pretendiera enseñar y demostrar ante quienes ni siquiera son dignos del juego? Por esa música anterior solo durante unas pocas horas penetra en nosotros aquella dicha que siempre sentimos con la música wagneriana: parecen ser raros instantes de olvido los que, por así decir, la asaltan, cuando habla consigo misma y dirige la mirada hacia lo alto, como la Cecilia de Rafael, lejos de los oyentes que le exigen distracción, entretenimiento o erudición.

De Wagner, el músico, habría que decir en general que ha dado lenguaje a todo en la naturaleza que hasta ahora no quería hablar: no cree que deba existir algo mudo. Él se sumerge también en el rojo del alba, bosque, niebla, fragancia, altura de las montañas, estremecimiento nocturno, brillo lunar, y advierte en ellos un deseo secreto: también ellos quieren sonar. Cuando el filósofo dice: es una voluntad la que, en la naturaleza animada e inanimada, tiene sed de existir, el músico añade: y esa voluntad quiere, en todos los grados, una existencia sonora.

La música, antes de Wagner, tenía en conjunto límites estrechos; se refería a estados duraderos del hombre, a lo que los griegos llaman *ethos*, y solo con Beethoven había empezado a encontrar el lenguaje del *pathos*, del querer apasionado, de los procesos dramáticos en el interior del hombre. Antaño debía reconocerse por los sonidos un estado de ánimo, un estado sereno o alegre, o devoto o penitente; se quería, mediante una cierta igualdad llamativa de la forma y mediante la mayor duración de esa igualdad, obligar al oyente a interpretar esa música y, finalmente, a trasladarse al mismo estado de ánimo. Para todas esas imágenes de estados de ánimo y estados eran necesarias ciertas formas individuales; otras, por convención, se volvieron usuales en ellas. Sobre la duración decidía la prudencia del músico, que quería poner al oyente en un estado de ánimo, pero no aburrrirlo por una duración excesiva del mismo. Se daba un paso más cuando se diseñaban una junto a otra imágenes de estados de ánimo contrapuestos y se descubría el atractivo del contraste, y todavía un paso más cuando, en la misma pieza tonal, se introducía en sí un contraste del *ethos*, por ejemplo mediante la oposición de un tema «masculino» y uno «femenino». Todo esto no son más que etapas todavía toscas y originarias de la música. El miedo ante la pasión dio

a unos, ante el aburrimiento, a otros leyes; todas las profundizaciones y estallidos del sentimiento se percibían como «no éticos». Pero cuando el arte del *ethos* había representado esos estados y disposiciones habituales en repetición centuplicada, cayó, pese a la más maravillosa inventiva de sus maestros, finalmente en agotamiento. Beethoven fue el primero en hacer hablar a la música un lenguaje nuevo, el hasta entonces prohibido lenguaje de la pasión; pero como su arte tenía que crecer a partir de las leyes y convenciones del arte del *ethos* e intentar, por así decir, justificarse frente a aquel, su devenir artístico llevaba en sí una dificultad y una falta de claridad peculiares. Un proceso interno, dramático —pues toda pasión tiene un curso dramático— quería abrirse paso hacia una nueva forma, pero el esquema heredado de la música de estados de ánimo se resistía y hablaba casi con gesto de moralidad contra un surgir de la inmoralidad. A veces parece como si Beethoven se hubiera impuesto la tarea contradictoria de dejar expresarse el *pathos* con los medios del *ethos*. Para las obras más grandes y tardías de Beethoven, sin embargo, la representación ya no basta. Para reproducir el gran arco oscilante de una pasión, encontró realmente un medio nuevo: tomó puntos aislados de su trayectoria y los insinuó con la mayor determinación, para hacer que de ellos el oyente adivinara la línea entera. Considerada externamente, la nueva forma se parecía a la composición de varias piezas tonales, de las cuales cada una parece representar un estado persistente, pero en verdad un instante en el curso dramático de la pasión. El oyente podía creer oír la vieja música de estados de ánimo, solo que la relación de las partes entre sí se le había vuelto incomprensible y ya no dejaba interpretarse según el canon del contraste. Incluso entre músicos apareció una desestimación frente a la exigencia de un edificio artístico total; la sucesión de las partes en sus obras se volvió arbitraria. La invención de la gran forma de la pasión retrocedió, por un malentendido, al movimiento aislado con contenido cualquiera, y la tensión de las partes unas contra otras cesó por completo. Por eso la sinfonía después de Beethoven es un producto tan maravillosamente impreciso, sobre todo cuando, en lo singular, todavía balbucea el lenguaje del *pathos* beethoveniano. Los medios no se ajustan a la intención y la intención en el todo no le queda nada clara al oyente, porque tampoco en la cabeza del creador ha sido nunca

clara. Pero precisamente la exigencia de que uno tenga algo completamente determinado que decir y de que lo diga con la máxima claridad se vuelve tanto más ineludible cuanto más alta, más difícil y más exigente es una forma artística.

Por eso toda la lucha de Wagner se dirigía a encontrar todos los medios que sirven a la claridad; ante todo necesitaba para ello liberarse de todas las ataduras y pretensiones de la música más antigua de los estados, y poner en boca de su música, del proceso sonoro del sentimiento y de la pasión, un discurso completamente inequívoco. Si miramos lo que ha logrado, nos parece como si hubiera hecho en el ámbito de la música lo mismo que, en el ámbito de la plástica, el inventor de la Freigruppe. Toda la música anterior parece, medida con la wagneriana, rígida o temerosa, como si no se la pudiera mirar desde todos los lados y como si se avergonzara. Wagner toma cada grado y cada matiz del sentimiento con la mayor firmeza y determinación; coge en la mano el impulso más delicado, más remoto y más salvaje, sin miedo a perderlo, y lo sostiene como algo endurecido y consolidado, aunque cualquiera, por lo común, viera en él una mariposa intocable. Su música no es nunca indeterminada, meramente «de ambiente»; todo lo que habla a través de ella —hombre o naturaleza— posee una pasión estrictamente individualizada; la tormenta y el fuego asumen en él la fuerza apremiante de una voluntad personal. Por encima de todos los individuos sonoros y de la lucha de sus pasiones, por encima de todo el remolino de contraposiciones, flota —con la máxima sensatez— un entendimiento sinfónico de poder inmenso, que engendra sin cesar la concordia a partir de la guerra: la música de Wagner, como totalidad, es una imagen del mundo, tal como la entendió el gran filósofo de Éfeso: como una armonía que la disputa engendra de sí misma, como la unidad de justicia y enemistad. Admiro la posibilidad de calcular, a partir de una pluralidad de pasiones que corren en direcciones diversas, la gran línea de una pasión total: que algo así sea posible lo veo probado por cada acto de un drama wagneriano, el cual, simultáneamente, narra la historia particular de distintos individuos y una historia total de todos. Ya al comienzo sentimos que tenemos corrientes individuales contrapuestas, pero también —por

encima de todas, poderosa— una corriente con una inmensa dirección ante nosotros: esa corriente se mueve al principio inquieta, por encima de puntas rocosas ocultas; a veces la inundación parece desgarrarse, querer ir en direcciones distintas. Poco a poco advertimos que el movimiento interior de conjunto se ha vuelto más violento, más arrebatador; la inquietud convulsa se ha transformado en la calma de un amplio y terrible avance hacia un fin todavía desconocido; y de pronto, al final, la corriente se precipita hacia lo hondo, en toda su anchura, con un goce demoníaco del abismo y de la rompiente. Nunca es Wagner más Wagner que cuando las dificultades se multiplican por diez y puede gobernar, en proporciones verdaderamente grandes, con el placer del legislador. Domar masas impetuosas y rebeldes en ritmos sencillos; a través de una desconcertante multiplicidad de pretensiones y deseos, imponer una sola voluntad: esas son las tareas para las que nació, en las que siente su libertad. Nunca pierde el aliento; nunca llega jadeando a su meta. Ha aspirado sin descanso a imponerse las leyes más duras, mientras otros buscan aligerar su carga; la vida y el arte lo oprimen cuando no puede jugar con sus problemas más difíciles. Consideremos, aunque sea una vez, la relación entre la melodía cantada y la melodía del habla no cantada —cómo trata la altura, la fuerza y la medida del tiempo del hombre que habla apasionadamente como un modelo natural que debe transformar en arte—; y consideremos luego, de nuevo, la inserción de una pasión que canta así en el conjunto sinfónico de la música, para conocer una maravilla de dificultades superadas y aprender de ella; su inventiva en esto —en lo pequeño y en lo grande—, la omnipresencia de su espíritu y de su diligencia, es tal que, al contemplar una partitura wagneriana, uno podría creer que antes de él no hubo trabajo ni esfuerzo verdaderos. Parece que también, respecto a la fatiga del arte, habría podido decir que la auténtica virtud del dramaturgo consiste en el desasimiento de sí; pero probablemente replicaría: solo hay una fatiga: la del que aún no se ha liberado; la virtud y el bien son fáciles.

Considerado como artista en conjunto, Wagner tiene, para recordar un tipo más conocido, algo de Demóstenes: el terrible rigor con que atiende a la cosa misma y la fuerza del asimiento, de modo que cada vez

apresa la cosa; la rodea con la mano en el instante y la sujeta como si fuera de bronce. Como aquel, oculta su arte o hace que se olvide, obligando a pensar en la cosa; y, sin embargo, es —como Demóstenes— la última y suprema aparición tras toda una serie de poderosos genios artísticos y, por consiguiente, tiene más que ocultar que los primeros de la fila: su arte actúa como naturaleza, como naturaleza hecha y reencontrada. No lleva en sí nada de epidíctico, que sí tienen todos los músicos anteriores, quienes ocasionalmente hacen de su arte un juego y exhiben su maestría. En la obra de arte wagneriana no se piensa ni en lo interesante, ni en lo deleitable, ni en Wagner mismo, ni en el arte en general: se siente únicamente lo necesario.

Al fin, en la madurez, con gozosa libertad, hacer en cada instante de la creación lo necesario: eso nadie podrá jamás echárselo en cara. Basta con que lo percibamos en casos concretos: cómo su música, con cierta crueldad de la resolución, se somete al curso del drama —que es implacable como el destino—, mientras el alma ardiente de ese arte ansía, alguna vez, vagar sin bridas por libertad y salvajía.

10.

Un artista que posee ese dominio sobre sí mismo somete, aun sin quererlo, a todos los demás artistas. A él, por su parte, los sometidos —sus amigos y partidarios— no le resultan un peligro ni una traba; mientras que los caracteres menores, porque buscan apoyarse en los amigos, suelen perder por ellos su libertad. Es sumamente admirable ver cómo Wagner, durante toda su vida, ha evitado toda configuración de partidos y cómo, sin embargo, tras cada fase de su arte se cerraba un círculo de adherentes, aparentemente para retenerlo en esa fase. Él atravesaba siempre el centro de ellos y no se dejaba atar; además, su camino ha sido demasiado largo como para que un solo individuo pudiera acompañarlo fácilmente desde el comienzo: y tan inusitado y tan escarpado que incluso al más fiel alguna vez se le acababa el aliento. En casi todas las épocas de la vida de Wagner, sus amigos habrían querido dogmatizarlo; y también —aunque por otros motivos— sus enemigos. Si la pureza de su carácter artístico hubiera sido solo un grado menos decidida, habría podido convertirse mucho antes en el señor decisivo de los estados presentes del arte y de la música: cosa que ahora, por fin, también ha llegado a ser, pero en un sentido mucho más alto: en el sentido de que todo lo que ocurre en cualquier ámbito del arte se ve, involuntariamente, llevado ante el tribunal de su arte y de su carácter artístico. Ha sojuzgado a los más reacios: ya no hay músico dotado que no lo escuchara interiormente y no lo considerara más digno de ser escuchado que a sí mismo y que a toda la música restante. Algunos, que quieren significar algo a toda costa, luchan de frente contra ese incentivo interior que los avasalla, se encadenan con temerosa aplicación al círculo de los maestros antiguos y prefieren apoyar su «independencia» en Schubert o en Händel antes que en Wagner. ¡En vano! Al combatir contra su mejor conciencia, se vuelven, como artistas, más pequeños y mezquinos; corrompen su ca-

rácter al tener que tolerar malos aliados y amigos; y, tras todos esos sacrificios, les sucede, quizá en un sueño, que su oído vuelve a inclinarse hacia Wagner. Estos adversarios son dignos de lástima: creen que tienen mucho que perder si se pierden a sí mismos, y se equivocan en ello.

Evidentemente a Wagner no le importa demasiado si los músicos, a partir de ahora, componen «a la manera de Wagner» o si componen en absoluto; es más: hace lo que puede para destruir la funesta creencia de que tendría que formarse de nuevo, en torno a él, una escuela de compositores. En la medida en que ejerce una influencia directa sobre los músicos, busca instruirlos en el arte de la gran interpretación; le parece que ha llegado un momento, en el desarrollo del arte, a un punto en el cual la buena voluntad de llegar a ser un maestro competente de la representación y de la ejecución es mucho más estimable que el deseo de «crear» uno mismo a cualquier precio.

Pues ese «crear», en el nivel del arte alcanzado hoy, tiene la consecuencia funesta de aplanar lo verdaderamente grande en sus efectos, al multiplicarlo cuanto es posible y al desgastar, con el uso cotidiano, los medios y artificios del genio. Incluso lo bueno en el arte es superfluo y dañino cuando nace de la imitación de lo mejor. Los fines y los medios wagnerianos pertenecen juntos: no se requiere nada más que honestidad artística para sentirlo, y es deshonestidad advertirle esos medios y emplearlos para otros fines totalmente distintos y menores.

Si, pues, Wagner rechaza seguir viviendo en una multitud de músicos que componen «a la manera de Wagner», tanto más enérgicamente propone a todos los talentos la nueva tarea de hallar, junto con él, las leyes del estilo para la declamación dramática. La necesidad más profunda lo impulsa a fundar, para su arte, la tradición de un estilo gracias al cual su obra, en forma pura, pueda perdurar de una época a otra, hasta alcanzar ese futuro para el cual fue predestinada por su creador.

Wagner posee un impulso insaciable de comunicar todo lo que se refiere a esa fundamentación del estilo y, por ende, a la perduración de su arte. Su obra —por hablar con Schopenhauer—, como un depósito sagrado y el fruto verdadero de su existencia, convertirla en propiedad de la humanidad, depositarla para una posteridad que juzgue mejor, esto se

le volvió el fin que antecede a todos los demás fines, y por el cual lleva la corona de espinas que un día habrá de convertirse en corona de laurel: a asegurar su obra se concentró su empeño con la misma decisión con que el del insecto, en su última forma, se concentra en asegurar sus huevos y en cuidar de la cría cuya existencia no llega a ver: deposita los huevos allí donde —como sabe con certeza— un día encontrarán vida y alimento, y muere confiado.

Este fin, que antecede a todos los demás fines, lo impulsa a inventar siempre de nuevo; extrae cada vez más invenciones de la fuente de su demoníaca capacidad de comunicación, cuanto más claramente se siente luchando con la época más reacia, la que ha traído consigo la peor voluntad para escuchar. Poco a poco, sin embargo, incluso esta época comienza a ceder ante sus incansables intentos, ante su flexible insistencia, y a prestarle oído. Cuando desde lejos se mostraba una ocasión pequeña o grande para explicar sus pensamientos mediante un ejemplo, Wagner estaba dispuesto: pensaba sus ideas dentro de las circunstancias del momento y lograba hacerlas «hablar» incluso desde la encarnación más pobre. Donde se le abría un alma medianamente receptiva, arrojaba en ella su semilla. Ata esperanzas allí donde el observador frío se encoge de hombros; se engaña cien veces para, una sola vez, tener razón frente a ese observador. Así como el sabio, en el fondo, trata con los hombres vivos sólo en la medida en que sabe aumentar por medio de ellos el tesoro de su conocimiento, así parece casi como si el artista no pudiera ya tener trato con los hombres de su tiempo, sino a través de aquello que promueve la perpetuación de su arte: no se le ama sino en la medida en que se ama esa perpetuación, y asimismo él sólo percibe una clase de odio dirigido contra él: el odio, a saber, que quiere derribar los puentes hacia aquel futuro de su arte. Los discípulos que Wagner se formó, los músicos y actores individuales a quienes dijo una palabra o mostró un gesto, las pequeñas y grandes orquestas que dirigió, las ciudades que lo vieron en la seriedad de su actividad, los príncipes y las mujeres que, mitad con recelo y mitad con amor, participaron de sus planes; los diversos países europeos a los que por un tiempo perteneció como juez y mala conciencia de sus artes: todo se fue convirtiendo gradualmente en eco

de su pensamiento, de su insaciable afán por una fecundidad futura; y aunque ese eco le volviera a menudo deformado y confuso, al final a la supremacía del tono poderoso que él lanzó al mundo cien veces debe corresponderle también una resonancia poderosa; y pronto no será posible no oírlo, no entenderlo mal.

Esa resonancia es ya ahora la que hace temblar los recintos del arte del hombre moderno: cada vez que el soplo de su espíritu se introducía en esos jardines, se movía todo lo que allí era frágil al viento y estaba seco en la copa; y, de manera aún más elocuente que ese temblor, habla una duda que surge por todas partes: nadie sabe ya decir dónde habrá de irrumpir inesperadamente todavía el efecto de Wagner. Él es por completo incapaz de considerar la salvación del arte separada de cualquier otra salvación o calamidad: allí donde el espíritu moderno encierra peligros en sí, él percibe, con el ojo de la más vigilante desconfianza, también el peligro del arte. En su imaginación desmonta el edificio de nuestra civilización y no deja que se le escape nada podrido, nada construido con ligereza: y cuando en ello tropieza con muros resistentes al clima y, en general, con fundamentos más duraderos, de inmediato busca un medio para obtener de ahí, para su arte, baluartes y techos protectores. Vive como un fugitivo que no intenta salvarse a sí mismo, sino preservar un secreto; como una mujer desgraciada que no quiere salvar su propia vida, sino la vida del hijo que lleva en el seno: vive como Sieglinde, «por amor».

Porque, en efecto, es una vida llena de múltiples tormentos y vergüenzas: estar en un mundo inestable y sin hogar y, sin embargo, tener que hablarle y exigirle; despreciarlo y, pese a ello, no poder prescindir de lo despreciado. Ésa es la verdadera necesidad del artista del futuro; él no puede, como el filósofo, perseguir el conocimiento para sí solo en un rincón oscuro: necesita almas humanas como mediadoras hacia el futuro, instituciones públicas como garantía de ese futuro, como puentes entre el ahora y el algún día.

Su arte no puede embarcarse en la barca del registro escrito, como el filósofo sí puede: el arte quiere capaces como transmisores, no letras y notas. A lo largo de extensos tramos de la vida de Wagner suena el tono

de la angustia de no poder acercarse ya a esos capaces y de verse obligado, en lugar del ejemplo que ha de darles, a limitarse violentamente a la mera indicación escrita, y, en vez de anteponer el acto, mostrar el más pálido fulgor del acto a quienes leen libros, esto es, en el fondo, a quienes no son artistas.

Wagner como escritor muestra la coacción de un hombre valiente a quien le han destrozado la mano derecha y que lucha con la izquierda: siempre padece cuando escribe, porque una necesidad temporalmente insuperable lo priva de la comunicación «recta» a su manera, en figura de un ejemplo luminoso y victorioso. Sus escritos no tienen nada de canónico ni de rígido: el canon está en las obras. Son intentos de comprender el instinto que lo impulsó a sus obras y, por así decirlo, mirarse a sí mismo a los ojos; cuando logra convertir su instinto en conocimiento, espera que en el alma de sus lectores se produzca el proceso inverso: con esa perspectiva escribe. Si acaso resultara que en ello se ha intentado algo imposible, Wagner no tendría sino el mismo destino en común con todos los que han reflexionado sobre el arte; y, frente a la mayoría de ellos, lo aventaja el hecho de que en él ha hallado morada el más poderoso instinto total del arte.

No conozco escritos estéticos que aporten tanta luz como los wagnerianos; lo que en general puede saberse sobre el nacimiento de la obra de arte, de ellos puede saberse. Es uno de los verdaderamente grandes el que aquí comparece como testigo y cuyo testimonio, a lo largo de una larga serie de años, se vuelve cada vez más depurado, liberado, esclarecido y extraído de lo indeterminado; aun cuando él, como conocedor, tropiece saca chispas de fuego. Ciertos escritos, como «Beethoven», «Sobre la dirección», «Sobre actores y cantantes», «Estado y religión», hacen callar cualquier deseo de contradecir y nos obligan a una silenciosa contemplación interior, devota, como corresponde al abrir cofres preciosos. Otros, en especial los de su época anterior —incluido «Ópera y drama»— excitan, inquietan: hay en ellos una desigualdad de ritmo que, como prosa, desconcierta. La dialéctica está en ellos quebrada de muchas maneras; el avance mediante saltos del sentimiento está más frenado que acelerado; una especie de resistencia del que escribe pesa sobre ellos

como una sombra, como si el artista se avergonzara de la demostración conceptual. Quizá lo que más incomoda al no del todo familiarizado es un tono de dignidad autoritativa, enteramente propio de él y difícil de describir: a mí me parece como si Wagner hablara a menudo como ante enemigos —pues todos estos escritos están en estilo hablado, no en estilo de escritura, y se los entenderá mucho mejor cuando se los oiga bien recitados—, ante enemigos con quienes no quiere intimidad, por lo cual se muestra distante y reservado. Sin embargo, no pocas veces la pasión arrebatadora de su sentimiento atraviesa ese pliegue deliberado; entonces desaparece el período artificial, pesado, hinchado de subordinadas y palabras accesorias, y se le escapan frases y páginas enteras que cuentan entre lo más bello que posee la prosa alemana. Pero aun suponiendo que en tales partes de sus escritos hable a amigos y que el espectro de su adversario ya no esté junto a su silla: todos los amigos y enemigos con los que Wagner, como escritor, se relaciona, tienen algo en común, algo que los separa a fondo de aquel pueblo para el cual él crea como artista. En el refinamiento y la esterilidad de su formación son por completo poco populares, y quien quiera ser entendido por ellos debe hablar de modo poco popular: así lo han hecho nuestros mejores prosistas, así lo hace también Wagner. Con qué coacción, eso puede adivinarse. Pero la fuerza de ese impulso previsorio, casi maternal, al que sacrifica todo, lo atrae de nuevo al círculo nebuloso de los eruditos y cultos, al que como creador dijo para siempre adiós. Se somete al lenguaje de la cultura y a todas las leyes de su comunicación, aunque fue el primero en sentir el profundo descontento que provoca esa comunicación.

Pues, si algo eleva su arte por encima de todo arte de los tiempos modernos, es esto: ya no habla la lengua de la cultura de una casta, y en general ya no conoce la oposición entre cultos e incultos. Con ello se opone a toda la cultura del Renacimiento, que hasta ahora nos había envuelto —a nosotros, hombres modernos— en su luz y su sombra. Cuando el arte de Wagner nos saca por instantes fuera de ella, podemos por fin abarcar su carácter homogéneo: entonces Goethe y Leopardi aparecen como los últimos grandes rezagados de los filólogos-poetas italianos; el Fausto como la representación del enigma más antipopular

que los tiempos modernos, bajo la figura del hombre teórico sediento de vida han planteado y luego abandonado; incluso la canción goethiana ha sido cantada a la zaga del canto popular, no lo ha precedido; y su poeta sabía por qué, con tanta seriedad, grabó a un seguidor este pensamiento: «Mis cosas no pueden llegar a ser populares; quien lo piense y lo pretenda está en el error».

Que pudiera existir un arte tan luminoso y cálido como el sol, capaz de iluminar con su rayo tanto a los humildes y pobres de espíritu como de derretir la soberbia de los sabios: eso debía experimentarse, no podía adivinarse. Pero en el espíritu de cualquiera que hoy lo experimente, eso debe trastocar todos los conceptos sobre educación y cultura; se le descenderá el velo de un porvenir en el que ya no habrá bienes supremos ni dichas que no sean comunes al corazón de todos. Entonces se habrá borrado el oprobio que hasta ahora se pegaba a la palabra «común».

Cuando así el presentimiento se atreve a mirar a lo lejos, la comprensión consciente fijará la vista en la inquietante inseguridad social de nuestro presente y no se ocultará el peligro que amenaza a un arte que parece no tener raíces, si no es precisamente en esa lejanía y en ese futuro, y cuyos ramos floridos se nos dejan ver antes que el fundamento del que brota. ¿Cómo salvaremos este arte sin patria hasta alcanzar ese futuro? ¿Cómo contendremos la inundación de la revolución, que por doquier parece inevitable, de modo que, junto con lo mucho que está consagrado a la ruina y la merece, no sea también arrastrada la bienaventurada anticipación y garantía de un porvenir mejor, de una humanidad más libre? Quien se pregunta y se preocupa de este modo ha participado de la preocupación de Wagner; con él se sentirá impulsado a buscar aquellas fuerzas existentes que tengan la buena voluntad de ser, en tiempos de terremotos y trastornos, los espíritus protectores de los bienes más nobles de la humanidad. Solo en este sentido Wagner pregunta, mediante sus escritos, a los cultos si quieren guardar en sus tesoros su legado, el precioso anillo de su arte; y hasta la magnífica confianza que Wagner ha otorgado al espíritu alemán, también en sus fines políticos, me parece tener su origen en que atribuye al pueblo de la Reforma aquella fuerza, mansedumbre y valentía necesarias para «encauzar el mar de

la revolución en el lecho del tranquilo río de la humanidad»; y casi me atrevería a pensar que eso, y nada más, quiso expresar con la simbólica de su Marcha imperial.

Pero, en general, el impulso auxiliador del artista creador es demasiado grande, y el horizonte de su amor a los hombres demasiado amplio, para que su mirada pueda quedar presa de las cercas de lo nacional. Sus pensamientos, como los de todo buen y gran alemán, son supranacionales; y el lenguaje de su arte no habla a pueblos, sino a seres humanos.

Pero a los seres humanos del futuro.

Esa es su fe peculiar, su tormento y su distinción. Ningún artista de ningún pasado ha recibido de su genio una dote tan extraña: nadie, salvo él, ha tenido que beber, con cada néctar que la inspiración le ofrecía, esa gota de amargura más áspera. No es, como se podría creer, el artista incomprendido, maltratado, por así decir fugaz en su tiempo, quien se ganó esa fe como defensa de urgencia: ni el éxito ni el fracaso ante sus contemporáneos podían abolirla ni fundamentarla. No pertenece a esa estirpe, la alabe o la desprecie: tal es el juicio de su instinto; y si alguna vez habrá una estirpe a la que él pertenezca, eso tampoco puede demostrársele a quien no quiera creerlo. Pero incluso ese incrédulo puede plantearse la pregunta: ¿de qué clase tendría que ser una estirpe en la que Wagner reconociera de nuevo a su «pueblo», entendido como el compendio de todos aquellos que sienten una misma necesidad y quieren redimirse de ella mediante un arte común? Schiller, desde luego, fue más creyente y esperanzado: no se preguntó cómo se vería el futuro si el instinto del artista, que lo vaticina, tuviera razón; más bien exigió a los artistas:

*Alzaos con osada ala
muy por encima del curso de vuestro tiempo;
lejos, ya en vuestro espejo, despunte
el siglo venidero.*

11.

La buena razón nos preserve de la creencia
de que la humanidad encontrará alguna vez órdenes ideales
definitivos
y de que entonces la dicha, con un rayo siempre igual,
como el sol de los países tropicales,
habría de caer ardiente sobre quienes así estuvieran ordenados:

Con una creencia semejante Wagner no tiene nada que ver con eso: no es un utopista. Si no puede desprenderse de la fe en el porvenir, esto significa únicamente que percibe en los hombres actuales cualidades que no pertenecen al carácter inmutable ni a la constitución ósea del ser humano, sino que son mudables, incluso perecederas; y que precisamente por causa de esas cualidades el arte se halla entre ellos sin hogar, y él mismo debe ser el mensajero enviado por adelantado de otro tiempo.

No está destinada a esas generaciones venideras —hacia las cuales le guía su instinto y cuyos rasgos aproximados pueden adivinarse, a partir de la escritura secreta de su arte, en la medida en que es posible inferir el tipo de necesidad a partir del tipo de satisfacción— ninguna edad de oro, ningún cielo sin nubes. Tampoco la bondad y la justicia sobrehumanas estarán tendidas sobre el campo de ese futuro como un arco iris inmóvil. Quizá esa stirpe, en conjunto, incluso parezca más mala que la actual —pues será, tanto en lo malo como en lo bueno, más abierta—; sí, sería posible que su alma, si alguna vez se expresara con un sonido pleno y libre, sacudiera y aterrara nuestras almas de un modo semejante a como si se hubiera vuelto sonora la voz de algún espíritu natural maligno hasta entonces oculto.

¿O cómo suenan a nuestro oído estas frases: que la pasión es mejor que el estoicismo y la hipocresía; que ser honesto, incluso en lo malo, es mejor que perderse en la moralidad de la costumbre; que el hombre libre

puede ser tanto bueno como malo; pero que el hombre no libre es una vergüenza de la naturaleza y no participa de ningún consuelo, ni celestial ni terrenal; por último, que todo aquel que quiera llegar a ser libre debe llegar a serlo por sí mismo, y que a nadie le cae la libertad en el regazo como un regalo milagroso. Por estridente y siniestro que esto pueda sonar: son tonos de aquel mundo futuro que verdaderamente necesita del arte y que también puede esperar de él satisfacciones verdaderas; es el lenguaje de una naturaleza restablecida también en lo humano; es exactamente aquello que antes llamé sentimiento correcto, en contraste con el sentimiento incorrecto que ahora domina.

Ahora bien, solo para la naturaleza, no para la antinaturaleza y el sentimiento incorrecto, existen satisfacciones y redenciones verdaderas. A la antinaturaleza, cuando una vez ha cobrado conciencia de sí, no le queda más que el anhelo de la nada; la naturaleza, en cambio, aspira a la transformación por amor: aquella no quiere ser; esta quiere ser de otro modo. Quien haya comprendido esto, haga pasar ahora, en todo silencio del alma, los sencillos motivos del arte wagneriano, para preguntarse si con ellos es la naturaleza o la antinaturaleza quien persigue sus fines, tal como han sido aquí designados.

El inconstante, el desesperado, encuentra mediante el amor compasivo de una mujer, que prefiere morir antes que serle infiel, la redención de su tormento: motivo de *El holandés errante*. — La amante, renunciando a toda dicha propia, se convierte, en una transformación celestial de Amor en Caritas, en santa, y salva el alma del amado: motivo de *Tannhäuser*. — Lo más magnífico, lo más alto, desciende anhelante hacia los hombres y no quiere que se le pregunte por el «¿de dónde?»; cuando esa pregunta funesta se formula, vuelve, por dolorosa coacción, a su vida superior motivo de *Lohengrin*. — El alma amante de la mujer y asimismo el pueblo acogen de buen grado al nuevo genio bienhechor, aunque los guardianes de lo transmitido y lo tradicional lo rechacen y lo calumnien: motivo de *Los maestros cantores*. — Dos amantes, sin saber que son amados, creyéndose más bien profundamente heridos y despreciados, desean beber el filtro de la muerte, aparentemente para expiar la ofensa, pero en verdad por un impulso inconsciente: quieren quedar

liberados por la muerte de toda separación y disimulo. La supuesta cercanía de la muerte desata su alma y los conduce a una breve felicidad espantosa, como si realmente hubieran escapado al día, al engaño, incluso a la vida: motivo en Tristán e Isolda.

En El anillo del nibelungo el héroe trágico es un dios cuyo ánimo ansía el poder; y al recorrer todos los caminos para conquistarlo, se ata mediante pactos, pierde su libertad y queda enredado en la maldición que pesa sobre el poder. Experimenta su falta de libertad precisamente en que ya no tiene medio alguno para apoderarse del anillo de oro —compendio de todo poder terrenal y, a la vez, del mayor peligro para él mismo— mientras esté en poder de sus enemigos: lo asaltan el temor al fin y al crepúsculo de todos los dioses, y también la desesperación de no poder hacer más que mirar ese fin, sin poder oponerse a él. Necesita del hombre libre e intrépido, que, sin su consejo ni ayuda, sí, incluso en lucha contra el orden divino, realiza por sí mismo la acción vedada al dios: no lo ve, y justamente entonces, cuando aún despierta una nueva esperanza, debe obedecer a la coacción que lo ata por su mano debe ser destruido lo más querido, y castigada, junto con su miseria, la compasión más pura. Entonces, al fin, le produce repugnancia el poder que lleva en su seno el mal y la falta de libertad; su voluntad se quiebra, él mismo anhela el fin que desde lejos lo amenaza.

Y solo ahora acontece lo que antes se anhelaba: aparece el hombre libre e intrépido; ha surgido en contradicción con toda tradición; sus progenitores expían el haberlos unido una alianza contra el orden de la naturaleza y la costumbre: ellos perecen, pero Siegfried vive. Ante la visión de su magnífico devenir y florecer, se aparta la repugnancia del alma de Wotan; sigue el destino del héroe con la mirada del amor más paternal y del temor. Cómo se forja la espada, mata al dragón, conquista el anillo, escapa del engaño más astuto, despierta a Brünnhilde; cómo la maldición que pesa sobre el anillo tampoco lo perdona, se le acerca cada vez más; cómo él, fiel en la infidelidad, hiriendo por amor lo más querido, queda envuelto por las sombras y las nieblas de la culpa, pero al final emerge y se pone, más claro que el sol, encendiendo con su fulgor de fuego todo el cielo y purificando del maleficio al mundo: todo eso lo

contempla el dios a quien, en la lucha contra el más libre, se le ha quebrado la lanza dominante y que ha perdido su poder frente a él, lleno de gozo por su propia derrota, lleno de alegría compartida y de compasión por su vencedor: su mirada reposa, con el resplandor de una bienaventuranza dolorosa, sobre los últimos acontecimientos; se ha hecho libre en el amor, libre de sí mismo.

Y ahora preguntaos vosotros mismos, generaciones de hombres hoy vivientes: ¿fue esto poetizado para vosotros?

¿Tenéis el valor de señalar con vuestra mano las estrellas de toda esta bóveda celeste de belleza y bondad y decir: es nuestra vida la que Wagner ha puesto bajo las estrellas?

¿Dónde están entre vosotros los hombres capaces de interpretar para su propia vida la imagen divina de Wotan, y que ellos mismos se hagan cada vez más grandes cuanto más, como él, se retiran? ¿Quién de vosotros quiere renunciar al poder, sabiendo y habiendo experimentado que el poder es malvado? ¿Dónde están aquellos que, como Brünnhilde, por amor entregan su saber y, sin embargo, al final extraen de su vida el conocimiento más alto: «el más hondo dolor de un amor doliente me abrió los ojos»? ¿Y los libres, los intrépidos, los que crecen y florecen desde sí mismos en una inocente actividad propia, los Siegfried entre vosotros?

Quien pregunta así y pregunta en vano tendrá que volver la mirada hacia el porvenir; y si su mirada llegara a descubrir en alguna lejanía precisamente aquel «pueblo» que pueda leer su propia historia a partir de los signos del arte wagneriano, entonces comprenderá por fin también qué será Wagner para ese pueblo: algo que no puede ser para todos nosotros, es decir, no el vidente de un futuro —como quizá pudiera parecernoslo—, sino el intérprete y esclarecedor de un pasado.

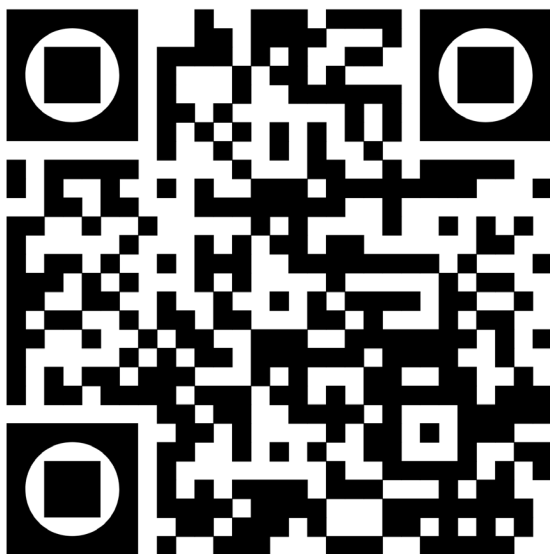
Fin.



Publicación digital de Fundación Ediciones
Clío.

Maracaibo, Venezuela,

Enero de 2026



Mediante este código podrás acceder a nuestro sitio
web y visitar nuestro catálogo de publicaciones

La Fundación Ediciones Clío constituye una institución académica que procura la promoción de la ciencia, la cultura y la formación integral de las comunidades con la intención de difundir contenido científico, humanístico, pedagógico y cultural en aras de formar de manera individual y colectiva a personas e instituciones interesadas. Ayudar en la generación de capacidades científicas, tecnológicas y culturales como herramientas útiles en la resolución de los problemas de la sociedad es nuestra principal visión.

En *Richard Wagner en Bayreuth*, Friedrich Nietzsche ofrece una de sus lecturas más intensas sobre el arte como fuerza de transformación cultural. Este texto —la Cuarta consideración intempestiva— no se limita a retratar a Wagner: lo convierte en un espejo para su tiempo y en una pregunta incómoda para toda época que confunda cultura con entretenimiento.

Nietzsche indaga qué hace grande a un acontecimiento artístico: no basta el genio del creador; hace falta también un público capaz de comprender, sostener y vivir aquello que se le ofrece. Bayreuth aparece entonces como prueba y convocatoria: una posibilidad de renovación frente a la degradación del arte reducido a lujo, mercancía o simple evasión. Con una prosa que combina admiración y lucidez crítica, el filósofo denuncia la prisa moderna, la dispersión de la atención y la superficialidad del gusto, y reivindica una experiencia estética que eduque el carácter, devuelva seriedad a lo trágico y eleve la mirada sobre la vida.

Esta edición incluye traducción, edición y prólogo del Dr. Jorge Fymark Vidovic López. Origen del libro (para derechos de traducción): obra original en alemán: Richard Wagner in Bayreuth (Vierte Unzeitgemässe Betrachtung), Leipzig, Ernst Schmeitzner, 1876. El texto original se encuentra en dominio público; esta edición mantiene derechos sobre la traducción, el prólogo y el aparato editorial.

Dr. Jorge Fymark Vidovic López

<https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>

Director Editorial

<https://www.edicionesclio.com/>



Ediciones
Clío