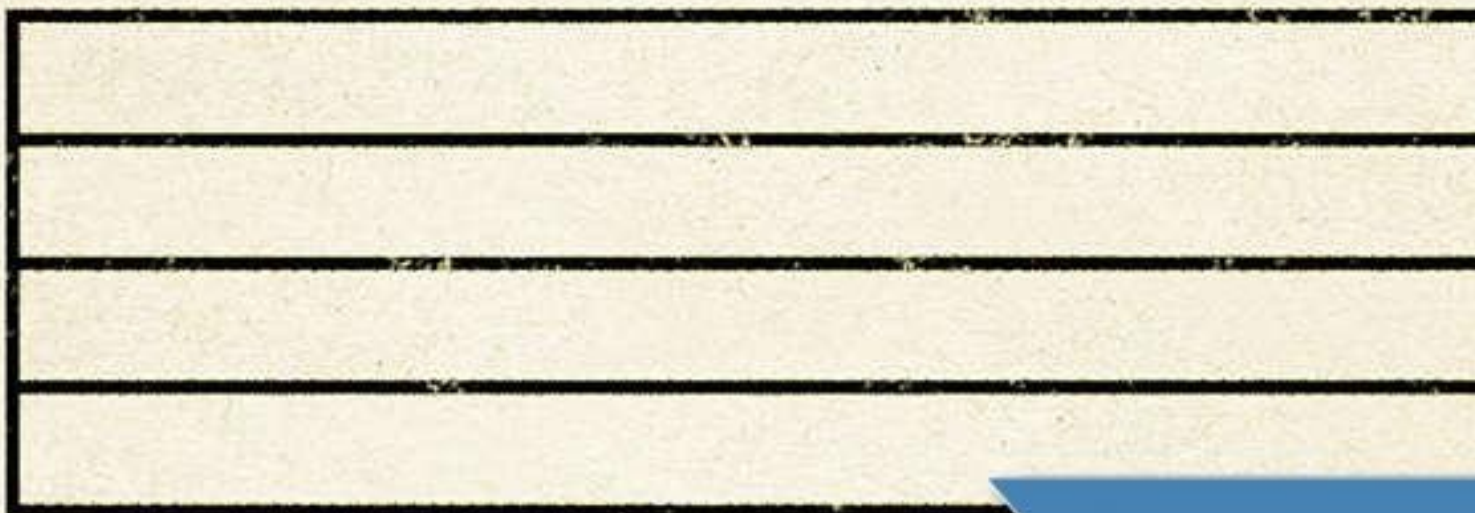




PREMIO NOBEL DE LITERATURA

**THOMAS  
MANN**

**Richard  
Wagner y  
la música**



Lectulandia

La evolución de una pasión durante toda una vida: el arte de Richard Wagner según Thomas Mann. «Realmente, no es difícil advertir un hálito del espíritu que anima *El anillo de los Nibelungos* en mis *Buddenbrook*, en esa procesión épica de generaciones unidas y entrelazadas gracias a un conjunto de motivos centrales». Thomas Mann.

Thomas Mann reservó su entusiasmo y sabiduría de lector meticuloso para aquellos autores cuyas obras le hicieron soñar. Como figura central de este panteón de padrinos culturales se alza Richard Wagner, pasión fundamental del escritor y piedra de toque de algunas de sus novelas. Este libro ofrece una visión plural y cambiante del compositor, a quien Mann admiró sobre todo por haber sabido trascender las limitaciones específicas de su campo y aspirar a la universalidad.

**Lectulandia**

Thomas Mann

# **Richard Wagner y la música**

ePub r1.0

Titivillus 24.05.16

Título original: *Wagner und Unsere Zeit*  
Thomas Mann, 1963  
Traducción: Ana María de la Fuente Rodríguez

Editor digital: Titivillus  
Aporte original: Spleen  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

## Prólogo

Lo que Erika Mann ha recopilado en este libro, de los escritos y cartas de su padre sobre el tema Richard Wagner, conserva su perpetua actualidad gracias a las contradicciones de la que está compuesto. Estas contradicciones —en la medida en que no son simplemente aspectos distintos de un mismo e idéntico fenómeno complejo— tienen su origen, sin embargo, tanto en el propio Wagner como en el autor, quien durante su larga vida se sintió cautivado por la poderosa y ambigua personalidad de Wagner, aunque sin renunciar por ello a ejercer la crítica. En estos comentarios, mesurados unas veces y exaltados otras, se manifiesta claramente la «entusiasta ambivalencia» de las relaciones de Thomas Mann con Wagner.

Los dos grandes ensayos «Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner» y «Richard Wagner y *El anillo de los Nibelungos*» constituyen la suma de sus apreciaciones. Forman el denso núcleo del empeño de Thomas Mann, tan apasionado en su admiración como en su crítica, por aprehender una obra en la que él veía, estrechamente entrelazados, grandeza y refinamiento, sensualidad y sublime perversidad, populismo y sofisticación. Estos dos ensayos no son importantes únicamente porque exploran en toda su profundidad la magna obra de Wagner, sino también y sobre todo porque, en ellos, Thomas Mann pone especial empeño en mostrarse ecuánime. En los escritos de menor entidad, redactados bajo el imperativo de la actualidad, en las reseñas y, ante todo, en las cartas, no siempre hace gala el autor de tanto desapasionamiento. En ellos, junto a vehementes expresiones de vivo arrebató, se encuentran frases muy duras: dirigidas más contra Wagner el hombre que contra su obra. Pero son precisamente las cartas, con sus espontáneas manifestaciones, los elementos más importantes para estudiar la relación entre Thomas Mann y Wagner. A ello contribuyen los comentarios sobre el propio autor que abundan en ellas. Y lo mismo cabe decir de las muchas reiteraciones y redundancias: son los «motivos centrales» cuyo pleno significado no se aprecia sino en el valor representativo que adquieren en los ensayos principales.

¿Tenemos aquí un libro sobre Richard Wagner o un libro sobre Thomas Mann? Las dos cosas. Lo cierto es que admite dos lecturas distintas: como una exaltación de Wagner, en la que se entremezclan la admiración y la crítica, y como una recopilación, en absoluto exhaustiva, de documentos para una biografía íntima, de Thomas Mann. Ambas lecturas dan un emotivo testimonio del encanto que la obra de Wagner ejerce en el autor, quien no lo desmiente ni siquiera en sus fases más intemperantes. Lo que aquí se recoge son tanto testimonios de lo que el poeta agradece al músico y hombre de teatro (cuyas teorías él rechazaba) por el goce y los conocimientos artísticos que le depara, como la distancia crítica que él supo guardar frente a este otro «mago» por considerarlo un deber artístico y moral.

Cuando, en el año 1902, Thomas Mann escribe a Kurt Martens que se siente totalmente indefenso frente a Wagner y que después del *Parsifal* pasó dos semanas

sin escribir ni una línea, ello no puede ser tomado al pie de la letra, ni siquiera en aquel momento, como tampoco esa otra frase de siete años antes, en una carta a Aubrey Beardsley, en la que, antes de asistir a una representación del *Tannhäuser*, reconoce que experimenta sentimientos encontrados, ya que la audición le impide disfrutar de sus propias pequeñas variaciones sobre el mismo tema. En realidad, Wagner nunca coartó en su trabajo ni a Thomas Mann ni a Beardsley. Para darse cuenta, basta echar una simple ojeada a las novelas wagnerianas *Tristán* y *Sangre de Welsas*, *Los Buddenbrook* y las novelas de *José*, o a las ilustraciones de *El oro del Rin* y otros dibujos de Beardsley inspirados en temas wagnerianos, o a su narración, hecha en desenfadada clave erótica, del *Tannhäuser*. Son obras que surgen de la sombra de Wagner hacia regiones más risueñas. La experiencia wagneriana, lejos de paralizarlos, da alas a su fantasía artística. Y, allí donde el exceso de patetismo podría propiciar la derivación hacia lo grotesco, es refundido en inteligente parodia, al igual que plasma de modo incomparable la descripción de la representación de *La valquiria* que leemos en la novela *Sangre de Welsas*. Pero también el motivo central y el entramado de psicología y mito se encuentran en Thomas Mann bajo el signo de la parodia. Quien desee hallar el significado de la partícula y entre los nombres de Richard Wagner y Thomas Mann debe fijar su atención no sólo en las muestras de admiración hacia Wagner y la crítica de Wagner que se encuentran en la obra ensayística de Thomas Mann y en sus cartas, sino también en su obra poética, que por razones internas y externas no pudo incluirse en este libro. Si se hubiera realizado el plan de rodar una película sobre *Tristán* y si Thomas Mann hubiera podido realizar la obra que le ocupaba poco antes de su muerte —un drama, cuyo título en español podría haber sido *Las bodas de Lutero*, inspirado en el proyecto del propio Wagner—, de ello no habrían salido obras de un wagnerismo tardío, como no salieron del *Tristán* de Debussy, sino más bien contrafiguras, sus antítesis.

Thomas Mann reconoció muchas veces que Wagner fue su experiencia más profunda y trascendental. De todos modos, no podemos pasar por alto el que a ello (como escribe Ernst Fischer) se sumaba otro factor que informa su propia obra: la experiencia de la superación del yo, característica del romanticismo, representada por Nietzsche. Hay mucho de Nietzsche en las críticas wagnerianas de Thomas Mann; en ciertas épocas, casi demasiado. El autor escribió en 1922 a André Gide: «Crítica wagneriana alemana no hubo más que una: la de Nietzsche». Lo demás, según él, eran despropósitos; y a Maximilian Harden: «Más se aprende de los buenos panfletos que de los himnos». La destrucción de la leyenda de la deserción de Wagner por Nietzsche, leyenda preparada por el propio Nietzsche y, a su muerte, pregonada celosamente por su hermana, sin detenerse ante el falseamiento ni la ocultación —y frente a la cual las «idealizaciones» de Cosima resultan casi inocentes—, desenmascaramiento realizado por Ernest Newman, Erich Podach y Curt von Westernhagen, así como el descrédito en que cayeron los panfletos wagnerianos de Nietzsche a causa de los rasgos patológicos revelados por sus escritos posteriores

sobre el tema de Wagner y por la irresponsable aplicación a Wagner de la crítica de Paul Bourget sobre la decadencia, no influyeron en la opinión de Thomas Mann acerca de la crítica wagneriana de Nietzsche. Para él lo importante no eran los motivos «eminentemente humanos» del alejamiento de Nietzsche, sino únicamente el contenido razonado de su crítica. Si bien la relación de Thomas Mann con Wagner está determinada por Nietzsche, no por ello deja aquel de distanciarse de muchas de las tesis de este último, e incluso confiesa que la crítica de Nietzsche, que califica certeramente de «fascinada», fue para su propio entusiasmo más un acicate que un freno. De la actitud de Thomas Mann ante la crítica wagneriana de Nietzsche se puede decir que es tan ambivalente como su propia actitud hacia Wagner.

Sería un error atribuir la ambivalencia de Thomas Mann respecto a Wagner únicamente o de forma muy particular a Nietzsche, como se deduce, entre otras cosas, de esas cartas en las que se alude a su actitud hacia Goethe. En ellas se alaba a *Tasso* e *Ifigenia* como obras de abnegación o renuncia, en el sentido germánico y edificante de la palabra, a las ventajas del barbarismo, a las que el sensual Wagner se entregara con tan portentosos resultados. Y en otra carta (a Julius Bab) Thomas Mann llega a escribir que habría que situar a los alemanes ante la disyuntiva: o Goethe o Wagner, dado que es imposible estar de acuerdo con los dos. En el ensayo de *El anillo de los Nibelungos*, por el contrario, habla con gran circunspección de Goethe y Wagner como de los dos nombres supremos que pudieran anidar en nuestra alma, dos espíritus que pugnan por separarse, pugna que deberíamos aprender a contemplar como eternamente fecunda, fuente de vida, de una gran riqueza interior. Este es otro ejemplo de la distancia que media entre la carta y el ensayo.

Si bien es cierto lo que Thomas Mann escribió en 1942 a Agnes E. Meyer: que su forma de expresión nada tiene que ver con la cronología ni con la evolución, que es y ha sido siempre ambivalente y que él podría decir sobre Wagner hoy esto y mañana aquello; precisamente de la ordenación cronológica de sus escritos en este libro se desprende claramente que, por ejemplo, en los pasajes de las «Reflexiones de un apolítico» que se refieren a Wagner, el acento recae en distinto lugar que en los escritos que datan de los años treinta y cuarenta. En aquella infausta época en que los rasgos anticivilizadores y reaccionarios de Wagner eran utilizados con fines políticos, forzosamente tenía que acentuarse el recelo del que nunca estuvo exenta la admiración que el poeta profesaba a Wagner.

La curiosidad de Thomas Mann se centraba también en los elementos que a sus ojos eran la causa del éxito mundial del arte wagneriano: junto a un componente de carácter popular como era la mitología, observaba también «elementos aristocráticos y delicados de un europeísmo mundano», sin el cual —«seamos justos», añade— «nunca hubiera sido para los nuestros lo que fue, pero que pudo ser utilizado como estimulante y estupefaciente de la burguesía mundana». ¿Quién dejará de advertir en estas palabras la sátira amarga que rezuma el trabajo *The Wagnerites* del entusiasta wagneriano Beardsley, en el que se refleja un mundo de contrastes, sin pensar en los



Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé y Judith Gautier por un lado, y, por el otro, en las asociaciones wagnerianas de triste recuerdo? Son símbolos de esta contradicción la *Revue Wagnérienne* —la «única revista francesa genial en cierto sentido que existía entonces» (Ernest Reynaud)— y la «bazofia» de las *Bayreuther Blätter*. Es sintomático que una figura tan discutida como la de Houston Stuart Chamberlain, uno de los fundadores de la *Revue Wagnérienne*, constituya el puente de unión entre ambos mundos.

Thomas Mann siempre, hasta en sus últimos años, fue sensible al encanto de Wagner. Incluso en su última época de Zurich se entusiasmó cuando, durante una representación del *Lohengrin* descubrió un motivo central trenzado en un oscuro pasaje que hasta entonces había pasado inadvertido para todo el mundo. Incluso pensó en hablar de ello en un pequeño artículo y en la presentación que hizo de una función de *Los maestros cantores* que se ofreció en Basilea. Él no se retracta de lo que dice en su carta a Preetorius, pero subraya aquella frase tan notable como veraz que sobre Wagner él podría escribir hoy esto y mañana aquello. «Atormentada y grandiosa como el siglo del que es perfecta expresión» se elevaba la figura espiritual de Wagner ante los ojos del escritor. Si a veces lo critica acerbamente no es por un sentimiento de amor-odio como en el caso de Nietzsche, sino por el apasionado afán de descubrimiento, que está estrechamente ligado a la voluntad de autosuperación: determinante en su vida y en su obra, propia del romanticismo. «Se ha dicho que el amor ciega», dice Lenea a su amado en *Errores y turbaciones* de Fontane. Pero también nos abre los ojos. Y en su actitud hacia Wagner, Thomas Mann mantiene los ojos abiertos. Y del mismo modo que medio siglo antes, Stéphane Mallarmé, al final de su *Réverie d'un poète français*, dedicada a Wagner, deseaba poder ocupar un lugar modesto, apartado de la ruidosa multitud de los peregrinos enardecidos que van al monte sagrado, *à mi-côte du temple*, así también el escritor alemán eligió a su vez un punto de mira que le permitiera preservar la debida perspectiva en su admiración hacia Wagner.

¿Es lícito preguntarse qué habría dicho Thomas Mann acerca de los escritos wagnerianos que aquí se recogen? Tal vez esto: «Bien, sí; merecían ser libro».

WILLI SCHUH



## *Dramatis personae*

Ofrecemos a los lectores del ámbito hispánico un breve detalle de los correspondientes de Thomas Mann que aparecen en este libro, quizá muy ligados al mundo cultural germánico de la primera mitad del siglo xx y alejados de nuestro aquí y ahora.

**WILLI SCHUH (1900-1986)** Académico y crítico musical, valedor de la música contemporánea desde su columna en el *Neue Zürcher Zeitung*. Expresó públicamente su apoyo a Mann en la polémica muniquesa en torno a Wagner y desde entonces mantuvieron correspondencia regular. Schuh es mencionado de modo muy favorable en el *Doctor Faustus*.

**KURT MARTENS (1870-1945)** Escritor con quien Thomas Mann trabó una cómplice amistad en sus primeros años muniqueses, surgida al enviar Martens un relato a la revista *Simplicissimus*, donde Mann ejercía de editor. Para él es la dedicatoria de *Tonio Kröger* (1903).

**WALTER OPITZ (1879-1963)** Escritor del círculo del joven Mann en Munich, compuesto también por Martens y los hermanos Ehrenberg.

**ERNST BERTRAM (1884-1957)** Escritor y académico, cercano al círculo de Stefan George. A sus conversaciones e intercambios epistolares con Mann deben mucho las «Reflexiones de un apolítico».

**JULIUS BAB (1880-1955)** Dramaturgo y crítico teatral, cofundador en 1933 de la Kulturbund Deutscher Juden (Liga cultural de los judíos alemanes).

**PAUL STEEGEMANN (1894-1956)** Fundador y director en 1919 de la casa editorial homónima, que publicó principalmente a autores literarios y gráficos del espectro tardoexpresionista y dadaísta (Kurt Schwitters, Hans Arp, Alfred Kubin, George Grosz), así como traducciones de Paul Verlaine.

**JOSEF PONTEN (1883-1940)** Autor de relatos, novelas y libros de viajes, muy cercano a Thomas Mann durante los primeros años veinte. A partir de 1924, a propósito de una polémica literaria, la relación se fue enfriando hasta la ruptura final en 1933.

**HANS PFITZNER (1869-1949)** Compositor y musicólogo con quien Mann tuvo trato durante la escritura de *La montaña mágica*. La relación se rompió tras la polémica suscitada por «Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner», al hallarse Pfitzner entre los firmantes del manifiesto muniqués contra Mann de 1933.

**RENÉ SCHICKELE (1883-1940)** Intelectual francoalemán que coincidió, en la comunidad de refugiados de Sanary-sur-Mer, con Thomas y Heinrich Mann,

Arnold Zweig, Franz Werfel, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller y Bertolt Brecht, entre otros.

KARL VOSSLER (1872-1949) Filólogo romanista, padre de la Estilística, de especial apreciación en España.

STEFAN ZWEIG (1881-1942) Escritor austríaco perteneciente también a la diáspora intelectual tras el ascenso de Hitler.

KARL KERÉNYI (1897-1973) Filólogo e historiador de las religiones, mantuvo una rica correspondencia con Mann desde los años treinta hasta mediados de los cincuenta, en la que debatieron fecundamente sobre mitología, religión, humanismo y psicología.

AGNES E. MEYER (1887-1970) Activista y mecenas estadounidense, correspondiente de Mann durante décadas y patrona del autor durante su estancia en Estados Unidos.

EMIL PREETORIUS (1883-1973) Escenógrafo de renombre y amigo de juventud de Thomas Mann, para quien ilustró asimismo la primera edición de *Señor y perro* (1919). Preetorius permaneció en activo en la Alemania nacionalsocialista, lo que provocó el distanciamiento de Mann.

FRIEDRICH SCHRAMM (1900-1981) Intendente del Teatro municipal de Wiesbaden y del de Basilea en dos etapas, casado con la soprano Olga Schramm-Tschörner.

# A Kurt Martens

Munich, 12-VII-1902  
Ungererstrasse, 241

Querido Martens:

Sentado de nuevo en mi sitio habitual, ante el escritorio, cedo a la necesidad de expresarles otra vez, a usted y a su encantadora esposa, mis más efusivas gracias por su hospitalidad. No olvidaré tan fácilmente aquel par de apacibles días veraniegos pasados, con usted y los suyos. Tiene usted todo cuanto uno puede desear, amigo mío. ¡No sea nunca ingrato! Me pregunto si a mí, holandés errante, me será deparada algún día una «redención» como la suya.



[...]

# A Kurt Martens

16-X-1902  
*Riva di Garda, Villa Cristóforo*

[...] En resumidas cuentas: ¿qué tal está usted y —lo que es casi más importante— qué tal va su obra? ¿Tal vez terminada? En realidad, había abrigado la esperanza de que me enviase también los actos segundo y tercero, una vez concluidos; ahora tendré que esperar, como parece, a la representación en Munich, pues, de momento, ¿aparecerá acaso la obra en forma de libro? Por cierto, ¿no le habrá intimidado Bayreuth, apartándolo de su propia senda? Es lo que me hubiera sucedido indefectiblemente. En lo que a mí respecta, frente al arte de Wagner me encuentro totalmente indefenso, y después del *Parsifal*, estaría dos semanas sin poder escribir ni una línea. [...]

## De «Apuntes»

24 de diciembre, 1905

Hay en el *Tristán* de Wagner más de Novalis que de Schopenhauer, como probablemente sabe ya todo el mundo. Pero ¿a mí qué más me da?

## De «Ensayo sobre el teatro»

1908

Sin erudición ni pretensiones y a título personal, me ocuparé aquí de la idea de que en el ámbito del arte poética corresponde al drama el lugar preeminente. Pienso de antemano que hoy, en la época de los géneros híbridos, de las mescolanzas y amalgamas, de la labor artística autónoma, pienso que hoy, repito, cuando resulta casi imposible delimitar fronteras, es una locura hablar siquiera de jerarquías. Pero, incluso haciendo abstracción de esto, la preeminencia del drama es una arrogación, por decirlo con toda franqueza, y las razones de estética que se aducen para defenderla son monsergas académicas.

«El drama —nos decía el maestro de escuela— es lo supremo, pues es el género literario que reúne en sí a todos los demás». Muy ciertamente. Y a saber, de tal modo, que a veces es precisamente la epopeya lo que resalta realmente del drama. Estoy pensando en Wagner (¿y quién no pensaría en él inevitablemente al hablar de teatro?). Con frecuencia me resulta difícil sentirlo como dramaturgo. ¿No es más bien un épico teatral? Ninguna de sus figuras reniega de la epopeya, ni siquiera entre renglones; y dejando aparte los preludios musicales descriptivos, siempre he preferido sus grandes narraciones, incluyendo la escena de las normas en *El crepúsculo de los dioses* y el incomparable juego épico de preguntas y respuestas entre Mime y el peregrino. ¿Qué es el Wotan dramático que vimos en el escenario de *El oro del Rin*, comparado al relato que hace Siglinda del anciano del sombrero...? Grillparzer rechazaba, como modelo, el drama compuesto de varias partes. El drama para él es un presente, ha de contener todo cuanto pertenece a la acción. La relación entre una parte y las otras da al conjunto *algo épico*, con lo que sin duda se gana en fastuosidad... Pero ¡esa es la impresión que produce *El anillo*! Y no comprendo cómo se puede descubrir en el motivo central un medio esencialmente dramático. Es épico en lo más íntimo, tiene un origen homérico... ¡Pero el maestro de escuela quería decir otra cosa! Había leído a su Friedrich Theodor Vischer y se conmovía con el famoso pasaje: «Pues bien, cuando aquello que ha sido logrado por la lírica, esa penetración subjetiva del mundo, se aúna con la que la epopeya tiene *a priori* por su objetividad, el pecho repleto del argumento mundano lo exhala de nuevo, de tal modo que se expanda cual imagen objetiva pero nacida del interior, retorna entonces a sí mismo el círculo de la poesía, completamente lleno...; el drama es la poesía de la poesía» (¿?). Con el debido respeto. Sin embargo, Goethe llamó a la novela «epopeya subjetiva» en la que el autor se arroga la facultad de manipular el mundo a su manera, y la definición que Vischer hace del drama encaja perfectamente en el *Wilhelm Meister*, mientras que no puede ser aplicada a un drama de cada dos. «El poeta —dice— se exterioriza en el drama a través de personajes en los que él se transforma y que

pone ante nuestros ojos». Esto no reza en más de un caso grande y pequeño. Ahora bien, si se toma como regla ideal, la diferencia entre epopeya y drama sería esta: que el autor no se exterioriza únicamente a través de los personajes, *sino también por medio de las cosas*, lo cual significa, cuando menos, que el narrador tiene más trabajo que el dramaturgo, es decir: que, además, ha de encargarse de aquello que el actor, el director de escena, el director artístico, el tramoyista y hasta los propios músicos hacen por el autor teatral. En el teatro, por el contrario, impera la división del trabajo (¡aunque sea bajo la dirección de un general y maestro, pequeño y cabezudo, nacido en Sajonia!) y la «obra de arte en su conjunto», muy señores míos de Bayreuth, no puede ser teatral.

En lo que se refiere a lo contemporáneo en el drama (suponiendo que esto pretenda ser aducido seriamente como una ventaja), advertimos casi a primera vista que ahí ha de haber una explicación más delicada. ¿Expresa en verdad el drama una actualidad? Un arte que simulase la actualidad ¿sería acaso arte y no más bien una farsa? ¿No trasciende todo arte el presente y no habla todo arte en los términos del cuento: «Érase una vez»? Todo el mundo conoce los *Cuentos de Hoffmann* de Offenbach, drama musical cuyos tres actos, interludio, preludio y epílogo presentan de forma vívida las narraciones del protagonista. Ahora bien, este es un espectáculo que renuncia abiertamente a toda pretensión de actualidad y no pretende ser más que narración escénica. El ejemplo no es sublime, lo reconozco; pero ¿acaso no ocurre siempre lo mismo? ¿Es Wagner actual? Esa obra, que se representa allá arriba por unos personajes de infantil majestad, mientras la música subraya la acción con brío y elocuencia, ¿pretende dar sensación de realidad? Pero ¡qué pregunta la mía! Schiller respondió ya al decir que «la tragedia, en su expresión más sublime, aspira siempre a elevarse a la categoría de epopeya, al igual que la obra épica trata de descender hasta el drama». Elevarse —dice— y descender. ¿Qué significa esto? Esto significa que el más grande autor teatral que diera Alemania antes de Wagner consideraba el arte épico como el más alto. ¡Y que me vengan ahora con el viejo Vischer y su «poesía de la poesía»! [...]

Se trata de cuestiones personales. ¿He de estarle agradecido al teatro? ¿Ha influido de algún modo en mi formación?

El teatro... ¡Lejos de mí denostar una institución a la que tantas emociones asocia el recuerdo! Uno era niño, te daban permiso para ir al Tívoli. Un hombre mal afeitado, que hablaba con acento extraño, metido en un cuchitril apenas ventilado e iluminado incluso de día por una desnuda llama de gas, vendía las entradas, esas cartulinas grasientas que prometían excitante diversión. La sala estaba en penumbra y olía a gas. El telón metálico, que subía lentamente dejando al descubierto los pintados pliegues del segundo telón, con su mirilla, la concha del apuntador, los timbres del último aviso, todo ello te hacía palpar el corazón. Y uno veía, veía... Vuelven a la



memoria imágenes borrosas: un escenario, simetría; en el centro, una puerta, un sillón a la derecha y otro a la izquierda, un criado a la derecha y otro a la izquierda. Desde dentro, alguien abre la puerta central y asoma la cabeza, luego sale al escenario y, con las dos manos, cierra tras sí las dos hojas de la puerta como nadie cerraría tras sí una puerta en la vida real... Entrada impetuosa, catástrofe sainetera. Un joven elegante, de cabello ensortijado, levanta airadamente una silla contra su adversario... Los criados le sujetan... Cenicienta y las palomas amaestradas, el rey Cacatúa, un cómico de cara roja y corona dorada. Una señora disfrazada, llamada Syfax, paje de las hadas con mallas verdes, da una palmada y obra un increíble prodigio... Bailete, esplendor de hadas, piernas color de rosa, piernas ideales, celestes, se adelantan brincando... Los zuecos de la suerte... ¡El escotillón! Uno que grita, furioso: «¡Quién estuviera donde crece el pimentero!»». Se hunde por el escotillón y aparece en un paisaje tropical, rodeado de salvajes que casi se lo comen... Afuera, en la sala de descanso, había una mesa cargada de pasteles, montañas de merengue sobre una cosa roja y dulce. Hundías los labios en el merengue. Las luces brillaban. Y el jardín estaba lleno de gente...

¡Qué arrebató! ¡Qué tremor del alma! ¿Era de carácter estético? ¿Una temprana experiencia estética? No lo sé. Lo cierto es que lo estético se inicia muy pronto y muy profundamente. ¿A qué podemos dar este nombre y a qué no? La escuela y la casa se te antojaban lúgubres. Se penetraba en lo nuevo, en la aventura, en un mundo fantástico. Era una fascinación lo que se buscaba, al dejarse uno llevar por la nostalgia de lo exótico. Te gustaba, la sorbías, te emborrachabas y te perdías en ella; eras ya lo bastante moralista como para entregarte a ella. Mas ¿era realmente justa, buena y adecuada? ¿Acaso después, en casa, no te echabas a llorar algunas veces? ¿Qué era aquello? ¿Incapacidad para adaptarse a lo cotidiano después de ver la belleza, o resaca y arrepentimiento después de la disipación, en la que las piernas, aquellas piernas ideales, influían ya...? Aquel espectáculo ¿surtió alguna vez un efecto puro, gozoso, cabal, tonificante y edificante, como los cuentos de Grimm y de Andersen o las traducciones de Homero de Reuter y Vossen? ¡Nunca!

Pero después, en el teatro municipal, actuó Gerhäuser. Con su apasionado ímpetu, cantaba *Tannhäuser*. Y, una noche sí y otra no, interpretaba el *Lohengrin*. En medio de la tempestad de los instrumentos, se acercaba, abriéndose paso un poco a empujones, y cantaba, entre suaves movimientos, el «Dadas te sean las gracias». Se adelantaba, con paso breve y tintineante, entonando: «¡Salve, rey Enrique!», y su voz sonaba como una trompeta de plata. Fue entonces cuando se me manifestó por vez primera el arte de Richard Wagner, ese arte moderno que hay que haber experimentado y conocido para comprender algo de nuestra época. Esa obra tremenda y equívoca, que yo no me cansaba de experimentar y conocer, esa magia sabia y sensual, melancólica y perversa, esa constante improvisación, que fuera del teatro no existe; ella y sólo ella es lo que me ha ligado al teatro para toda la vida. Nadie podrá convencerme con el argumento de que a los grandes autores dramáticos,

a Schiller, Goethe, Kleist y Grillparzer, a Henrik Ibsen y a nuestros Hauptmann, Wedekind y Hofmannsthal se les puede leer o representar indistintamente, ni de que, en general, resulta mejor leerlos. Pero a Wagner sólo se le puede descubrir en el teatro. Sin el teatro es inconcebible y de nada sirve lamentarse. Es ocioso desear que el instinto y la ambición no le hubieran impulsado a cultivar el género de la gran ópera, así como resulta imposible separarlo del teatro. Él acentuó el patetismo teatral con mayor efectividad que Schiller, infundiéndole solemnidad, para mayor gloria de su propia obra. Pero este reformador estaba exento de todo radicalismo. En realidad, ni renovó ni rejuveneció el teatro. No emprendió tentativa alguna por hacer de la escena algo artístico, como no la emprendió para transformar la escenografía en algo serio. Deseaba que Makart le pintara los decorados: detalle que denota una reveladora afinidad. Dejó tal como estaba todo ese gran aparato infantil, y su teatro es un teatro como otro cualquiera. Es el triunfo de nosotros mismos, la época como arte, la nostalgia como oficio, y es teatro. Tenemos que reconocerlo así.

Y uno se pone en camino hacia el templo, hacia esa institución estatal de las musas, aunque esté de mal humor, y no tenga ganas de ver a nadie. Tal vez uno está cansado, nervioso..., pero hace seis días, con considerables sacrificios de tiempo y comodidad, que adquirió su localidad de manos de un empleado público y se encuentra atado. Uno peregrina en coche de punto hasta el lugar del jubileo, libra el combate del guardarropa, acredita varias veces, billete en mano, su derecho al arte y se le adjudica un asiento tapizado de peluche, en medio de la multitud. Perfumes, charlas, talles de avispa, costuras que crujen amenazadoramente, caras hoscas, caras que traslucen la incapacidad para las buenas palabras y las buenas obras. Y, allá arriba, el ideal al que uno levanta la mirada, inmediatamente embriagado por la música, con la duda y la vergüenza en el corazón: ¿es bueno, es sublime, gustará también a esos? El ideal tiene su lado cómico. Hunding es barrigón y patizambo como una vaca. El busto empolvado de Siglinda se abomba sobre el escote de su traje de pieles, esa especie de tocado de baile prehistórico. Segismundo, tenso, sentado en el borde de la silla, refleja la preocupación de que a sus mallas les pueda ocurrir algún espantoso percance, además resulta inverosímil que este hombre rubicundo y orondo venga directamente de la selva, de sufrir las inclemencias del tiempo y las mayores penalidades. El fuego de los pastores lanza chispas hacia los bastidores: durante un instante te intranquiliza el recuerdo de las noticias de incendios de teatros. Después, salen a escena los carneros de Fricka, un alarde de la dirección escénica, un gran juguete, con su mecanismo de relojería, y las bisagras de las patas que chirrían. ¿Por qué no balan? ¡Hoy se les podría exigir que balaran...! Y, entre todos los horrores y los breves momentos de dicha, solaz de los nervios y del intelecto, atisbos de maravillosas relaciones, de conmovedoras y grandiosas emociones como sólo este arte incomparable puede deparar... [...]

El carácter fundamental de improvisación de todo teatro se manifiesta claramente allí donde este se ofrece franca e ingenuamente como causa finalidad en sí. Se

manifiesta en el teatro de aficionados, en el que, después de una breve explicación sobre el argumento, cada uno de los intérpretes dice lo que quiere y sabe; se manifiesta en el divertimento del *ballet*, cuyo «drama» sólo está en la mente de la maestra coreógrafa y, sobre todo, se manifiesta en los teatros populares primitivos, el teatro de títeres, donde huelgan las discusiones de Goethe entre director, autor y cómico, porque las tres funciones son desempeñadas por una sola persona; recuérdese el «arrobo» que experimentó Richard Wagner un día ante esta forma de diversión popular, según confiesa en su artículo «Sobre cómicos y cantantes». ¡No es de extrañar semejante arrobo en el director teatral de Bayreuth que puso en escena *El anillo de los Nibelungos*, el teatro de títeres ideal, con sus héroes inconcebibles! ¿Es que nadie ha advertido la gran semejanza de este Sigfrido con el pequeño héroe que esgrime la cachiporra en las plazas de los mercados? [...]

Todo el mundo traduce «drama» por «acción»: toda nuestra estética del drama se basa en esa versión. Sin embargo, tal vez sea errónea. Un profesor de filología me dijo que la palabra «drama» es de origen dórico y significa «suceso» o «historia», y a saber: en el significado de «Historia sagrada», la leyenda popular sobre la que se fundó el culto. Por lo tanto, «drama» no significa «acción», sino «suceso», «hecho», significado que adquiere también la palabra en el drama alemán de corte clásico. Entre las obras de Schiller no es *La novia de Messina* la única que tiene visos sofoclianos. «Ni siquiera en *Guillermo Tell* es moderna la concepción, dice Georges Brandes en *Las grandes corrientes de la literatura europea*, sino que, por el contrario, es eminentemente helénica en todos los aspectos. El concepto no es dramático, sino épico». Y Brandes llama a la acción «más bien un suceso». Aquí se ve cómo un tratamiento que al autor clásico le hubiera parecido dramático y al autor que se inspira en los clásicos le parece dramático, desde un punto de vista moderno se conceptúa de «francamente épico»: una invitación a la cautela, por lo menos al aplicar el reproche de «poco dramático». Si se quisiera traducir «drama» otorgando a esa palabra el significado de «quehacer», de *actio*, habría que empezar por modificar el concepto de «trama» dándole el significado de «trama sagrada», en suma, de «trama sacramental», y dado que la primitiva acción dramática tenía carácter ritual, parece que el drama, en su máxima expresión, debe recuperar este significado. La escena del monte Rütli es «acto» sólo por lo que de ceremonia tiene; y en *Parsifal* el culto vuelve al escenario en forma de bautismo, lavatorio, eucaristía y consagración. Pero lo que hoy entendemos por «acción», el drama clásico lo excluía, lo trasladaba a un tiempo anterior al comienzo del drama o lo situaba entre bastidores, y lo que se representaba realmente era la escena patética, la efusión lírica, el comentario, la palabra, en suma. [...]

Nosotros, los alemanes, profesamos al teatro un respeto innato, más que ningún otro pueblo. Lo que para el resto de Europa es diversión social, para nosotros es, cuando menos, factor de formación. Hace poco, el emperador alemán declaró, censurando a una actriz francesa: «Si la universidad es continuación de la escuela,

para nosotros, el teatro es continuación de la universidad». Y ello, como queda dicho, constituye la mínima expresión del respeto que el teatro nos merece. Sólo en este país podía salir a la luz un escrito como el titulado *La escena vista como institución moral*. Sólo en este país podía concebirse y realizarse Bayreuth. Que es posible concebir el teatro como templo es artículo de fe para los alemanes y tal vez este concepto del teatro tan grave y solemne haga que la escena alemana sea tan pobre en obras alegres. Incluso para aquel que, por buenas razones, discute la hegemonía artística del teatro, tal posibilidad supondrá siempre un problema intrigante.

Cuando el coro trágico danzaba en torno al altar de los sacrificios, el teatro era templo. Y en Bayreuth, al cabo de milenios, el teatro ha asumido de nuevo por lo menos la apariencia de acto nacional y oficio divino, si bien existe la sospecha de que este Bayreuth no sea, al fin y al cabo, sino la expresión de una exaltada ambición artística y no una expresión nacional. En todo caso, el genio hierático de Richard Wagner consiguió convertir un teatro, un teatro determinado, *su* teatro, en lugar sagrado, casa de los misterios, situada por encima del teatro en general, un comienzo en el que el mismo Goethe fracasó. Goethe fue despedido por la dirección del teatro de Weimar porque el duque se había empeñado en que fuera presentado al público «algo especial» —como diríamos hoy en día—, un perro de aguas amaestrado, como protagonista de un melodrama, y él se negó a complacerle por considerarlo una indignidad, una degradación de la escena. Tal vez en esto el sabio se equivocara. Tal vez no sea de sabios velar con tanto afán por la dignidad de un solo escenario, ya que, bien mirado, el escenario en sí no es nada, sino que, a lo sumo, representa algo. ¿Qué es el teatro? Un conjunto de tablas. Y, en esas tablas, puedes andar sobre las manos o recitar versos inmortales. Donde ayer brincaban las piernas de un bailarín, hoy se pasea Medea. El teatro exige tanto olvido, que uno puede llegar a olvidar incluso lo que fue «ayer». El teatro es presente y no tiene ayer. Generalmente, es sólo un «local»; pero su ambición de ser templo despertará una y otra vez y está profundamente arraigada en su ser. [...]

Simbolismo y ceremonial; un paso más, o apenas ese paso, y habremos situado la acción escénica en el punto en que se hace rito y acto sagrado, tendremos al teatro en la cúspide, a saber: en lo alto del monte de Bayreuth, tendremos el *Parsifal*. [...] La «realidad» del teatro, su efecto directo sobre un auditorio concreto, junto con su afán de conmover, más vivo que el de cualquier otro arte, era el motivo por el cual se ha servido desde siempre, con agrado y sin escrúpulos, de efectos extraartísticos, por lo que ha llevado la representación a campo ajeno y ha repicado en todos los campanarios que ha encontrado al paso, por lo que se ha aprovechado de medios sociales, políticos, nacionales y morales, por lo que no ha dejado escapar el medio más sublime, la religión, ni tal vez lo deje escapar en el futuro. Schiller, en su ensayo sobre el arte escénico, puso de manifiesto, con frases magistrales, el parentesco entre los influjos de la religión y del teatro. Siguiendo el hilo de sus pensamientos, no parece descabellado pensar que, en el futuro, si la Iglesia hubiera de desaparecer, el

teatro podría satisfacer el deseo de simbología de la Humanidad, o sea, que el teatro se instituya en heredero de la Iglesia y pase a ser un templo de verdad.

Para ello, desde luego, tendría que asumir ante todo su función natural y primigenia de arte popular, de institución para la diversión y elevación del pueblo, y tanto si realmente lleva dentro de sí o no las posibilidades para alcanzar un futuro tan honroso como el que esbozamos, es casi seguro que el futuro será del teatro popular. Por lo tanto, para terminar, unas palabras sobre este.

Que fuera un romántico como Richard Wagner, amigo de reyes, quien lograra la democratización de la sala de espectáculos, su nivelación (si se permite la expresión), al adoptar la forma del anfiteatro, primero en Alemania —¡primero en el mundo entero!—, es uno de los hechos más vitales y más paradójicos de los que el espíritu liberal pueda congratularse. ¿Cómo podía el hombre de teatro de altos vuelos ser algo más que un demócrata romántico en el sentido en que lo es Wagner en *Los maestros cantores de Nuremberg*? Y es que el público de teatro ideal no es otro que el popular y, por consiguiente, homogéneo y receptivo aún para lo más sublime y más abierto a la diversión: el público al que se refería Hebbel cuando dijo que si bien nuestro teatro moderno fue siempre medio de diversión y pasatiempo, en tanto sea pasatiempo del pueblo, del «verdadero y auténtico» pueblo, no sucumbirá.

En realidad, el teatro parece que sucumbe desde que se convierte en pasatiempo de la burguesía, que en realidad representa a la democracia antirromántica y antipopular frente a la que la verdadera burguesía es lo que el pueblo «verdadero y auténtico» frente a la masa moderna. El que el teatro de Wagner, el que Bayreuth haya sido usurpado por el populacho burgués, es decir, por el turismo internacional, sería una pura ironía si el arte de Wagner, además de ese fuerte componente democratizador de su mitología, no encerrara elementos que explicasen perfectamente la suerte de Bayreuth: elementos de un alto valor artístico, de un europeísmo popular, sin los cuales, seamos justos, ni para nosotros habría sido lo que fue, pero que, por otra parte, le permitió servir de estimulante y estupefaciente para la burguesía mundana. A pesar de todo, Bayreuth, según las ideas de su fundador, es un teatro popular. Que una localidad cueste veinte marcos es, al igual que el público y otras muchas cosas, cuestión de «apariencia». Pero si bien Wagner reformó la sala de espectáculos en sentido popular, se abstuvo (aunque aquí se trata de todo lo contrario de la «abstinencia») de hacer que tales reformas alcanzaran a la escena; aunque tampoco hay que olvidar que Wagner, por lo menos teóricamente y por lo que atañe a la escena teatral (contrariamente a su escena, a la escena de la gran ópera) se concentró apasionadamente en este problema y sobre él dijo ya casi todo lo que nuestros reformadores han dicho al respecto.

Fue él el primero, por ejemplo, en utilizar la palabra «sugerencia», que tan importante papel desempeña en las actuales polémicas sobre la reforma de la escenografía: es de esperar, decía, que en un sano teatro alemán del futuro no se trate de «ejecución», sino de significativa «sugerencia»; como recordaba también

Schinkel, el teatro clásico rehuía todo engaño vulgar, y mediante la sugerencia simbólica, hacía surgir «la ilusión ideal y verdadera que el más moderno de los teatros, con todos sus trucos y bambalinas» no consigue transmitir. [...]

Hay que reconocer que fue también Wagner quien, para el espectáculo del futuro, descartó el moderno escenario de cuadro, para volver al antiguo escenario, abierto por los cuatro costados. Últimamente, para superar un naturalismo espacial poco artístico y caduco, se recomienda el escenario en relieve, que han conservado los japoneses y que Goethe utilizó ya ocasionalmente en Alemania. De todos modos, en la nueva escena imperará el símbolo, la sugerencia artística, de tal modo que, incluso a las personas mayores se les podrá representar con toda dignidad el *Prólogo en el cielo* sin necesidad de recurrir a las nubes de gasa ni a los efectos de perspectiva que hoy tenemos que soportar. Hay que reconocer que un teatro que se muestra desconcertado ante la obra dramática más sublime y auténtica de la escena alemana, *Fausto*, está condenado.

# A Walter Opitz

Bad Tölz, 26-VIII-1909  
Casa de campo de Thomas Mann

[...] Me siento cansado por todas las conmociones de estos últimos tiempos. He estado varias veces en Munich, en el teatro Reinhardt, lo cual fue una experiencia importante para mí y me dio muchos motivos de reflexión. La amistad con el propio Reinhardt me ha excitado como a un chiquillo. Es lo que suele ocurrirme cuando trato personalmente a hombres que tienen una misión. También estuve en Bayreuth, viendo *Parsifal*, demasiado tarde, ya que si bien en realidad nunca creí en Wagner, últimamente mi pasión por él ha menguado bastante. Pero, dejando aparte las peripecias (hacía un calor espantoso), la emoción espiritual también fue muy fuerte. Ciertas cosas, la «magia del Viernes Santo», el bautismo, la grandiosa música de la transustanciación del tercer acto y el inolvidable cuadro final, ese sublime triunfo del romanticismo, son sencillamente irresistibles. La música, lo más moderno y lo último. Nadie ha podido superarla. El «progreso» de Strauss es un desatino. De *Parsifal* viven y se nutren todos. ¡Qué tremenda fuerza expresiva! Los temas de la contrición y la penitencia, en los que trabajó durante toda su vida, encuentran aquí por fin su intensidad definitiva. Este miserere supera con mucho el anhelo de *Tristán*. Detalles emotivos, sobrecogedores, sublimes, apasionados horrores. Pero ¿tiene futuro? ¿No es ya algo histórico como actitud, tendencia y gusto? En los jóvenes tiene más influencia Walt Whitman que él, creo yo.

Está usted invitado a esta su casa para septiembre.  
Suyo afmo.,

THOMAS MANN



# Polémica con Richard Wagner

Julio, 1911

Lo que debo a Richard Wagner en goce y conocimiento artísticos es algo que no podré olvidar jamás, por más que me llegase a distanciar de él espiritualmente. En mi calidad de prosista, narrador y psicólogo, nada tenía que aprender, en tanto que inmediato y relativo al oficio, de ese teatrero sinfónico cuya influencia poética, semejante a la de Klopstock, se hace sentir fuera del ámbito de lo individual y cuyo estilo en la prosa fue siempre un elemento de embarazo en mi admiración. Pero las artes no son sino las formas en que se manifiesta el arte, que es el mismo en todas ellas, y Wagner no precisaba ser el gran recopilador de las artes que era para poder influir en todas ellas como maestro y promotor. Además, lo que prestaba a mi relación con él una calidad íntima y directa era la circunstancia de que, en el fondo, a pesar del teatro, siempre vi y admiré en él a un gran épico. El motivo, la referencia a sí mismo, la fórmula simbólica, la significativa alusión verbal a través de largos pasajes eran, según mi sentir, recursos épicos, que me encantaban precisamente por ello y pronto me di cuenta de que las obras de Wagner, estimulantes como nada en el mundo, influían en mis juveniles afanes artísticos, infundiéndome un anhelo impregnado de admiración y de envidia de hacer, al menos en pequeño y calladamente, algo semejante. Realmente, no es difícil advertir un hálito del espíritu que anima a *El anillo de los Nibelungos* en mis *Buddenbrook*, en esa procesión épica de generaciones unidas y entrelazadas gracias a un conjunto de motivos centrales.

Durante mucho tiempo, el nombre del hombre de Bayreuth presidió mi pensamiento y mi quehacer artísticos. Me parecía que todos mis afanes venían a desembocar en este nombre augusto. Pero en ningún momento, ni siquiera cuando no me perdía ni una sola representación del *Tristán* en el Hoftheater de Munich, fue mi culto en torno a Wagner realmente un culto a Wagner. Como genio, como carácter, me parecía sospechoso; como artista, irresistible, aun cuando también profundamente equívoco en lo relativo a la nobleza, pureza y rectitud de sus influencias, y nunca en mi juventud me entregué a él con aquella confiada adoración que profesé por los grandes poetas y escritores, por aquellos genios que Wagner calificaba de «poetas literatos», creyendo tener derecho a hablar de ellos casi con condescendencia. Mi amor por él era un amor sin fe, y es que siempre tuve el escrúpulo de no poder amar sin creer. Era una relación escéptica, pesimista y desengañada, casi de antipatía, pero apasionada y de una indescriptible fuerza vital. Horas maravillosas, de una dicha profunda, descubierta en soledad en medio de la multitud de espectadores, horas de estremecimiento y breves momentos de beatitud, embeleso de los nervios y del intelecto, atisbos en trascendencias grandiosas y conmovedoras como sólo este arte insuperable puede deparar.

Pero hoy ya no creo, si es que lo creí alguna vez, que la cúspide del arte consista en el carácter insuperable de sus recursos. Y creo saber que, en el firmamento del espíritu alemán, la estrella de Wagner ha entrado en su ocaso.

No estoy hablando de su teoría. Si no fuera algo tan absolutamente secundario, una mera y superflua glorificación, *a posteriori*, de su talento, su obra sería seguramente tan insostenible como ella, y nadie la habría tomado en serio ni por un momento sin la obra que, mientras está uno en el teatro, parece demostrarla y que, en realidad, sólo se demuestra a sí misma. Pero ¿es que alguien puede haber creído seriamente en esta teoría alguna vez? ¿En la suma de pintura, música, palabra y gesto, que Wagner tuvo la desfachatez de presentar como la culminación de todas las inquietudes artísticas? ¿En una jerarquía de géneros, en la que el *Tasso* iría detrás del *Sigfrido*? ¿Es que hay quien lea los escritos de Wagner? ¿A qué se debe esta falta de interés por Wagner el escritor? ¿A que tales escritos son declaraciones partidistas y no confesiones? ¿A que comentan de modo muy deficiente y enrevesado su obra, en la que realmente alienta el autor, con todo su sufrimiento y su grandeza? Habría que dar por válida esta disculpa. Lo cierto es que de los escritos de Wagner no se aprende mucho acerca de Wagner.

No, estoy hablando de su propia obra gigantesca, la que hoy ha alcanzado su máxima popularidad entre el público burgués, de su arte como gusto, estilo e interpretación del mundo. No hay que dejarse engañar por los gritos entusiasmados del público joven en el gallinero. En realidad, se encuentra hoy entre la juventud culta mucho de crítica wagneriana, mucha desconfianza instintiva, aun cuando esta no llegue a ser expresada, sí, hay que decirlo, hasta indiferencia por Wagner. ¿Y cómo podría ser de otro modo? Wagner es decimonónico hasta en lo más íntimo de su ser, es más, es el artista alemán representativo de esa época que acaso perviva en la memoria de la Humanidad como grandiosa, pero, ciertamente, también como infausta. Ahora bien, si pienso en las obras maestras del siglo xx, se me aparece algo que se distingue esencialmente y, a mi entender, con ventaja, de la obra de Wagner, algo extraordinariamente lógico, concreto y claro, algo riguroso y amable a la vez, algo tan vigoroso como aquella, pero de una espiritualidad más sosegada, depurada y sana, algo que no busca su grandeza en el colosalismo barroco ni su belleza en el delirio; a mí me parece que tiene que llegar un nuevo clasicismo.

Pero aun ahora cuando, inesperadamente, llega a mis oídos un acorde, una frase evocadora de la obra de Wagner, me estremezco de alegría, me invade una especie de nostalgia del hogar y añoranza de la juventud y nuevamente como entonces mi espíritu se rinde a ese embrujo sabio y delicado, nostálgico e insidioso.

## A Ernst Bertram

Bad Tölz, 11-VIII-1911  
Casa de campo de Thomas Mann

Querido amigo:

Le doy las gracias de todo corazón por su carta, tan importante e interesante para mí.

Me decidí a escribir sobre Wagner sólo con grandes reparos de mi parte y por imperativo de una antigua promesa hecha a la redacción del *Merker*. Este periódico (que se edita en Viena) organizó para su número dedicado a Bayreuth una especie de encuesta sobre Wagner; hace aproximadamente seis meses que se convocó, y como quiera que, con motivo de la fundación del periódico, me comprometí a colaborar alguna vez, pensé en utilizar esa ocasión para librarme cómodamente de dicho compromiso. Pero cuando llegó el momento y la redacción del periódico apremiaba, el asunto ya no se me antojaba, desde luego, tan cómodo, y lo que el *Merker* llama mi «ajuste de cuentas con Wagner» es propiamente un modo irresponsable, descuidado y periodístico de desembarazarse de un asunto que hubiese exigido un tratamiento más minucioso y categórico. («¡Si hubiera tenido tiempo para ello!»). En fin, tendrán que conformarse. Acerca de la crisis en la que yo me encuentro frente a este arte no da ese articulito ni la más remota idea. El lunes último, a modo de prueba, escuché *El crepúsculo de los dioses*: mi aversión interna hacia ese ostentoso alarde de exhibición de la pasión y la tragedia humana me hizo refunfuñar de indignación. Pensé amargamente que sólo una nación bárbara y espiritualmente miope podía levantar templos a semejante producto. Pero, afortunadamente, no llegué a escribir tal cosa. Sin duda, con el tiempo he de aprender a pensar con mayor ecuanimidad.

El artículo aparece en el número de julio de 1911 del *Merker* (Viena, Österreichischer Verlag).

Suyo afmo.,

THOMAS MANN

# A Julius Bab

*Bad Tölz, 14-IX-1911  
Casa de campo de Thomas Mann*

Mi muy querido Bab:

Muchas gracias. Tiene usted razón: a Goethe Wagner le hubiera parecido un fenómeno eminentemente repulsivo. Sin duda, frente a los grandes hechos y efectos, Goethe tenía un talante muy tolerante, desde luego, y a veces me pregunto si no nos hubiera contestado: «Ese hombre es demasiado grande para vosotros». Pero, en todo caso, ello habría sido asunto suyo. Sin embargo, a los alemanes en general habría que plantearles la disyuntiva: o Goethe o Wagner. Imposible compaginarlos. Aunque temo que ellos optarían por Wagner. O tal vez no. ¿Acaso todo alemán no *sabe* que Goethe es un guía y un héroe nacional digno de la mayor veneración y confianza, mucho más que este gnomo de Sajonia, de talento deslumbrante y carácter mezquino? *Quaeritur.*

Le saluda su afmo.,

THOMAS MANN

## De «Reflexiones de un apolítico»

1918

En lo artístico, en lo literario, mi amor hacia lo alemán empieza exactamente allí donde es posible y válido en un contexto europeo, donde existe la posibilidad de que tenga repercusiones europeas y sea accesible a todos los europeos. Los tres nombres que tengo que mencionar cuando busco los fundamentos de mi formación intelectual y artística, nombres de tres astros que refulgen en el firmamento alemán unidos para siempre, aunque no representan unos hechos intrínsecamente alemanes sino europeos, son: Schopenhauer, Nietzsche y Wagner.

Aún me parece estar viendo la pequeña habitación de las afueras de la ciudad, situada en un lugar elevado, en la que, dieciséis años atrás, tumbado en un extraño diván, leí *El mundo como voluntad y representación*. Juventud solitaria y anárquica, cautivada por el mundo y la muerte; ¡cómo sorbía el mágico elixir de esta metafísica, cuya más íntima esencia es el erotismo, y en la que yo veía la fuente espiritual de la música del *Tristán!* [...]

Por aquel entonces, mi pasión por la obra de Richard Wagner alcanzó su punto culminante; si digo «pasión» es porque palabras más mesuradas como «admiración» o «entusiasmo» no describirían adecuadamente ese sentimiento. Los años de la máxima capacidad de entrega suelen ser al mismo tiempo también aquellos en los que se experimenta la mayor excitabilidad psicológica, la cual, en mi caso, fue agudizada aun poderosamente por cierta lectura crítica; y la entrega aunada al conocimiento...: he ahí precisamente la pasión. El descubrimiento más trascendental y fecundo de mi juventud fue este: que la pasión tiene la vista clara o no es digna de este nombre. El amor ciego, todo panegírico y apoteosis, es una majadería. Existe cierta clase de lisonjera literatura wagneriana que nunca he podido soportar. Estas lecturas críticas a las que me refiero eran los escritos de Friedrich Nietzsche, especialmente sus críticas artísticas o, lo que viene a ser lo mismo, tratándose de Nietzsche, su *crítica wagneriana*. Porque dondequiera que en estos escritos se hable de arte y artistas —y no es que se hable con benevolencia precisamente— se puede leer indefectiblemente el nombre de Wagner, aunque no aparezca en el texto: Nietzsche había experimentado y estudiado, si no el arte propiamente dicho —aunque también esto podría afirmarse —, sí el fenómeno «artista» referido a Wagner, al igual que en la obra de arte wagneriana, experimentó el arte en sí, con apasionamiento, a través de esta crítica; y todo esto ocurrió en años decisivos para mí, de manera que todos mis conceptos del arte quedarían determinados por esa crítica o, si no determinados, por lo menos marcados... y precisamente en un sentido que no por ingenuo y arrebatado era menos escéptico y malicioso.

Entrega por conocimiento, amor con los ojos abiertos: esto es pasión. Puedo

asegurar que el fervor de mi pasión wagneriana no sufrió menoscabo por nacer de la psicología y el espíritu crítico; una psicología y un espíritu crítico cuyo refinamiento está a la altura de su subyugante objeto. Por el contrario, recibió sus más finos y vivos acicates por esto en especial, y precisamente por esto se convirtió en auténtica pasión, con toda la carga que un sentimiento tal implica para nuestros nervios. El arte de Wagner, por más poético y «alemán» que quieran presentárnoslo, es en sí y por sí un arte extremadamente moderno, un arte en modo alguno inocente: es sabio y profundo, ardiente y sofisticado, capaz de aunar medios que te embriagan y que te despejan la mente, de un modo sencillamente agotador. Pero ocuparse de él puede llegar a convertirse casi en vicio, en algo que cae en el ámbito *moral*, en una entrega, en un abandono total a lo nocivo y devorador, si no se hace con espíritu fervoroso y entusiasta; si se trata de proceder analíticamente, con el resultado de que los peores descubrimientos vienen a ser una forma de glorificación y a la postre no son sino expresión de una pasión. En *Ecce homo* hay una página sobre el *Tristán* que demuestra que la actitud de Nietzsche hacia Wagner es de fervorosa admiración, rayana en el paroxismo.

La acepción intelectual de «admiración» es *interés* y no es buen psicólogo el que no sabe que interés no es un afecto lánguido, sino, más bien, un sentimiento que supera con mucho el de la «admiración». Es el afecto del escritor propiamente dicho y no sólo no lo destruye el análisis, sino que de él extrae constantemente alimento, en un proceso totalmente antispinoziano. Por lo tanto, no es en el panegírico sino en la crítica y, concretamente, en la crítica malévola y tendenciosa, incluso en el puro panfleto, siempre y cuando sea ingenioso y producto de la pasión, donde encuentra satisfacción el interés apasionado: la simple alabanza le parece sosa, comprende que de ella no hay nada que aprender. Es más, si llegara a ensalzar de modo productivo el objeto, la persona, el problema que de tal modo le ocupa, surge entonces algo maravilloso que casi se precia de ser mal comprendido, un producto de un entusiasmo insidioso y maliciosamente equívoco que a primera vista casi podría pasar por un libelo. Hace poco puse un pequeño ejemplo en una colaboración de carácter histórico, un pasaje de la vida de Federico de Prusia, en una discusión sobre la guerra, un pequeño trabajo impuesto por los acontecimientos de la actualidad, de cuya publicación, en un primer momento —la guerra estaba en sus comienzos—, mis amistades trataron de disuadirme, aunque no precisamente por su «patriotismo», afrentoso para la literatura, sino por razones totalmente opuestas.

Bien sé adónde quiero ir a parar al hablar de estas cosas. Nietzsche y Wagner, los dos, grandes críticos del germanismo: este, de forma artística e indirecta; y aquel, de forma literaria y directa, actitud en la que, como exige la tónica moderna, el método artístico no le va a la zaga al literario en suficiencia intelectual y complejidad de exposición. Como queda dicho, si exceptuamos a Nietzsche, nunca hubo en Alemania crítica wagneriana, y es que un pueblo «antiliterario» es también, por lo mismo, «antipsicológico». Baudelaire y Barrès han dicho acerca de Wagner cosas mejores

que las que puedan hallarse en las apologías wagnerianas alemanas, y en estos momentos es un sueco, W. Peterson-Berger, quien en su libro *Richard Wagner als Kulturerscheinung*, es decir, Richard Wagner como fenómeno cultural, nos hace a los alemanes unas cuantas observaciones acerca de la actitud con la que debemos acercarnos a este fenómeno tan interesante en el sentido más imponente de la palabra: con una actitud sinceramente democrática, que es la que permite apreciar algo del tema; el sueco habla del nacionalismo de Wagner, de su arte como un arte alemán nacional y observa que la música popular alemana es la única faceta que *no* abarcó su síntesis. Para fines de ambientación, Wagner podía, de vez en cuando, como en *Los maestros cantores de Nuremberg* y en *Sigfrido*, recurrir a la música popular alemana; pero, según él, ello no constituye la base ni el punto de partida de su composición. Nunca es el origen del que brota esta con espontaneidad, como la de Schumann, Schubert o Brahms. Según Peterson-Berger, hay que distinguir entre arte popular y arte nacional; el primero apunta hacia dentro, y el segundo, hacia afuera. La música de Wagner es más nacional que popular; tiene sin duda muchos rasgos que, *concretamente el extranjero*, siente como alemanes, pero tiene también un sello eminentemente cosmopolita. Ahora bien, resulta fácil acertar cuando se hila tan delgado. En realidad, Wagner como fenómeno espiritual es tan poderosamente alemán que a mí siempre me pareció que tenía que haber experimentado forzosamente su obra con apasionamiento para, si no comprender, intuir al menos algo de la profunda grandeza y de la atormentada problemática de la esencia del germanismo. Pero, *además* de una eruptiva manifestación de la esencia alemana, el libro es también una manifestación teatral de ella, [...] que parece dirigida a arrancar del nuevo público de los Aliados la exclamación: «Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!».

Es decir que el germanismo de Wagner, aunque auténtico y vigoroso, incorpora un elemento de modernidad que lo diluye y descompone, dándole un aire decorativo, analítico e intelectual. Y de aquí se deriva su poder de fascinación y su natural capacidad para provocar efectos cosmopolitas. Su arte es el más sensacional acto de exhibicionismo y autocrítica de la esencia alemana que cabe imaginar, y está montado de manera que haga aparecer, incluso a los ojos de un burro de extranjero, el germanismo como una fuerza interesante, y la atención apasionada que pueda dedicársele es como dedicarla al germanismo en sí que él, es decir, que este arte, exalta de forma crítica y plástica a la vez. Esto sería ya arte en sí y por sí, pero tanto más lo será cuanto que se acompaña de una crítica que, si bien parece dirigida al arte de Wagner, suele estar orientada, en realidad, contra el germanismo, si bien no siempre se manifiesta de un modo tan directo y explícito como en aquel precioso análisis del preludio de *Los maestros cantores de Nuremberg* en *Más allá del bien y del mal*. En realidad, si en su calidad de crítico de Wagner, Nietzsche tiene rivales en el extranjero, en la de crítico del germanismo no los tiene, ni fuera ni dentro: es él quien ha dicho, con mucho, lo mejor y lo peor acerca de este tema. Y la genial



elocuencia que se apodera de él cuando habla de cosas alemanas y del problema del germanismo, es prueba del apasionamiento con que siente este tema. Hablar del antigermanismo de Nietzsche como se habla a veces en Alemania —el extranjero, gracias a su mayor alejamiento, ve las cosas con más claridad— es tan desatinado como lo sería llamarle antiwagneriano. [...] Yo querría decir: el joven que, por su gusto y por las circunstancias de su época, se vio impulsado a hacer del arte de Wagner y de la crítica de Nietzsche la base de su cultura, a formarse según ellas, tuvo que abrir los ojos al mismo tiempo a la propia esfera nacional, tuvo que concienciarse del germanismo como de un elemento europeo extraordinario, inductor de una crítica apasionada; en él tuvo que formarse una especie de patriotismo de carácter psicológico que, naturalmente, nada en absoluto tenía que ver con el nacionalismo político, pero que suscitaba cierto prurito de la conciencia nacional, cierta impaciencia ante los toscos insultos nacidos de la ignorancia, como, por ejemplo, al amigo de las artes al que la experiencia wagneriana ha hecho ascender a más altos niveles espirituales, pero que se ha convertido en enemigo de este arte, por lo que se siente presa de la impaciencia al escuchar los denuestos de la ignorancia y la ramplonería. El «interés», volviendo la oración activa por pasiva, es el nombre intelectual de un afecto cuyo nombre sentimental es... «amor». [...]

Pienso que muy pocas veces la influencia de Wagner habrá sido tan fuerte y determinante en una persona ajena a la música —y decididamente ajena al drama— como lo fue para mí. En mí no influyó como músico ni como dramaturgo, ni siquiera como dramaturgo musical, sino sencillamente como artista, como el artista moderno por excelencia, como la crítica de Nietzsche me había acostumbrado a verle, y en especial como prosista y simbolista, como el gran prosista y simbolista, músico épico que es. Todo lo que sé de la economía de los medios, del efecto, sencillamente —contrariamente al efectismo, este «efecto sin causa»— lo que sé del espíritu épico, del principio y del fin, del estilo como misteriosa adaptación de lo personal a lo objetivo, de la simbología, de la unidad vital de la obra total, lo que de todo esto sé y he tenido ocasión de cultivar, dentro de mis posibilidades, lo debo a la entrega a este arte. Aún hoy, cuando, inesperadamente, llega a mi oído un giro sugestivo, un acorde del universo musical de Wagner, me estremezco de alegría. Pero para el joven que no podía quedarse en casa y vivía en una tierra extraña e indiferente, en una especie de exilio voluntario, este mundo artístico era, textualmente, la patria del alma. Recorrido turístico y concierto en el Pincio... y, envuelto en la muchedumbre frívola y elegante, el joven, pobre y desastrado, al pie del podio, bajo un radiante cielo azul que le atacaba los nervios, y unas palmeras que le dejaban indiferente, escuchaba con las rodillas temblorosas de entusiasmo el romántico mensaje del prelude de *Lohengrin*. ¿Se acordaba de estos momentos veinte años después, cuando estalló la guerra entre el espíritu del prelude de *Lohengrin* y la elegancia internacional? ¿Influyeron estos recuerdos en su antiliteraria actitud frente a esta guerra? ¡Manifestación wagneriana en la piazza Colonna! El maestro Vassella, a la sazón director de la orquesta

municipal (con timbales: cuando se sacaban a la plaza los timbales era que no tocaba la ramplona banda militar, sino la orquesta municipal y que en el programa figuraba Wagner), Vassella, heraldo de la música alemana en Roma, interpreta el lamento fúnebre de *Sigfrido*. Todo el mundo sabe que va a haber escándalo. La plaza está abarrotada, todos los balcones están ocupados. Se escucha la pieza hasta el final. Luego, empieza en toda la plaza la lucha entre los aplausos ostentosos y las protestas nacionalistas. Mientras unos gritan «¡Bis!» y baten palmas, otros silban y gritan «¡Basta!». Parece que va a ganar la batalla la oposición; pero Vassella repite. Ahora las manifestaciones se producen, sin ningún miramiento, durante la interpretación de la pieza. Los silbidos y las voces que piden música nacional irrumpen en los solos de piano, mientras que, en el *forte*, predominan los gritos de aprobación de los entusiastas. Pero nunca olvidaré cómo, entre los *Evvivas* y *Abassos* surgió por segunda vez el tema de «Nothung», cómo entre la algarabía callejera de las discrepancias, desplegó sus augustos ritmos y, en su punto culminante, en la disonancia penetrante y explosiva, antes de los do mayores, estalló un griterío triunfal y la oposición tuvo que replegarse, reducida momentáneamente a un atónito silencio... El joven extranjero de veinte años, tan extranjero aquí como esta música, y con esta música, apretujado sobre los adoquines de la plaza, no gritaba; tenía un nudo en la garganta. Su rostro, vuelto hacia el podio, que unos furibundos *italianissimi* pretendían asaltar y que era defendido por los músicos con sus instrumentos; su rostro, que él sentía muy pálido, sonreía y su corazón palpitaba con un orgullo arrebatado, con juvenil exaltación... Orgullo, ¿por qué? Arrebato, ¿a causa de qué? ¿Sólo a causa de un discutido gusto artístico? Es posible que, veinte años después, en agosto de 1914, pensara en la piazza Colonna y en las lágrimas que un día anegaron sus ojos y le resbalaron por la cara helada, con motivo del triunfo del tema de «Nothung», unas lágrimas que él no pudo enjugar porque una muchedumbre extranjera le impedía levantar el brazo. De todos modos, tampoco hay que engañarse. Si, a pesar de todo, aquellos momentos de emoción, suscitados por este arte, fueron para el joven la fuente de sentimientos patrióticos; fue aquella una experiencia espiritual que trascendía lo puramente germánico, una experiencia que compartí con la Europa intelectual, como Thomas Buddenbrook vivió la suya. Este músico alemán no era ya un «músico alemán» en el sentido estricto y convencional. Era muy alemán, sin duda (porque ¿se puede ser músico sin ser alemán?), pero no era el elemento nacional germánico, el elemento poético germánico, el elemento romántico germánico de su arte lo que me cautivaba —o tal vez sí, en la medida en que todo ello aparecía intelectualizado, en una exhibición de carácter puramente estético—, eran más bien aquellos fuertes estímulos europeos que partían de aquel arte y que han quedado bien patentes merced a la posición prácticamente extraalemana que hoy ocupa Wagner. No; yo no era lo bastante alemán como para pasar por alto la profunda afinidad psicológica y artística de sus recursos con los de Zola e Ibsen: ambos, maestros del símbolo, de la fórmula tiránica, al igual que él y de quienes el novelista

occidental, naturalista y romántico como él, se nos aparece como su hermano, por su voluntad y por su capacidad de aturdir y someter a las masas... *Rougon-Macquart* y *El anillo de los Nibelungos* el «wagneriano» no los asocia. Sin embargo, *son* afines, si no para el sentimiento, sí para el frío concepto. Porque, naturalmente, hay casos en los que la razón exige comparaciones que el sentimiento preferiría rehuir. ¡*Rougon-Macquart* y *El anillo de los Nibelungos*! Que no me obliguen a elegir. Temo que mi elección sería «patriótica» [...]

El esteticismo, en sentido literal, es la cosa menos alemana del mundo y también la menos burguesa; en la escuela de Schopenhauer y de Wagner no se forman estetas, allí se respira un aire ético y pesimista, un aire germánico y burgués: y es que germánico y burgués viene a ser lo mismo; porque si el «espíritu» en sí es de extracción burguesa, el espíritu *germánico* es burgués de un modo esencial. La *formación* germánica es burguesa: la burguesía germánica es *humana*, es decir, que no es *política* como la occidental, o, por lo menos, no lo fue hasta ayer, y apenas acaba de emprender la marcha hacia su deshumanización...

Decir que con Schopenhauer y Wagner nos encontramos en una esfera burguesa, que es una educación burguesa la que ellos nos dan, parece un contrasentido; y es que cuesta trabajo asociar el concepto de burguesía con el del genio. ¿Qué menos burgués que la trayectoria vital de estos hombres: electrizante, trágica, atormentada, que culmina en la gloria mundial? A pesar de todo, los dos son auténticos hijos de su época burguesa y en toda su humanidad y su espiritualidad se aprecia el elemento burgués. Contemplemos la vida de Schopenhauer: su ascendencia hanseática y mercantil; su residencia en Frankfurt; su rutina diaria, presidida por una inmutabilidad y una puntualidad inflexibles y kantianas; su higiene, basada en buenos conocimientos fisiológicos («El hombre sabio no persigue el placer, sino la ausencia de dolor»); su minuciosidad en asuntos económicos (anotaba hasta el último Pfennig y durante su vida duplicó su pequeña fortuna mediante una sabia administración); el sosiego, tesón, economía y homogeneidad de sus métodos de trabajo (escribía para la imprenta únicamente durante las dos primeras horas de la mañana, y, en una carta a Goethe dice que *fidelidad* y *honradez* son cualidades que él ha transferido del terreno práctico al teórico e intelectual y que constituyen la esencia de sus logros y sus éxitos): todo ello denota la burguesía de su aspecto humano al tiempo que expresa una *espiritualidad* burguesa, que desprecia el elemento medieval, beato y caballeresco del romanticismo y se remite en todo momento al humanismo clásico. [...] Por lo que respecta a Wagner, existe en su personalidad humana y artística un aire no ya burgués, sino francamente burgués y advenedizo, el gusto por la ostentación, por el satén, por el lujo, la riqueza y el fasto burgueses; un rasgo de la vida privada, sí, pero que alcanza a lo intelectual y artístico. No estoy seguro de si es mía la observación de que el arte wagneriano y el ramillete de flores secas (con plumas de pavo real) pertenecen a una misma escuela. Pero, si Wagner era un poco burgués, también era ciudadano, o sea, burgués a la alemana, de un modo más

riguroso, y su caracterización de «maestro» alemán tenía su justificación natural: sería un error que, cegados por la llameante fragua vulcánica, lo demoníaco y genial de su producción, pasáramos por alto el elemento artesano, de antigua raíz germánica, que hay en su obra: la labor paciente, meticulosa y tesonera del orfebre... «Por sus frutos los conoceréis». El intelectualismo europeo de Wagner aflorará también en Richard Strauss, pero su talante de burgués alemán no aparece sino en la maestría y laboriosidad del simpático Engelbert Humperdinck.

El arte burgués, expresión paradójica, disonante, a pesar de la legitimidad que esta forma de vida espiritual posee precisamente en Alemania. Cuando hablaba de la influencia determinante que el arte de Wagner ejerció en mí, dejé a un lado algo muy delicado, algo que he soslayado hasta ahora y que se refiere no tanto a la calidad burguesa del propio Wagner como a su relación con la burguesía, a su *efecto* en el burgués. Pero, precisamente esta influencia es lo que puede constituir una especie de perversión, y tal vez en mi caso lo haya sido: me refiero a lo que Nietzsche llama la «óptica doble», el paralelismo artístico y burgués y el instinto —porque, naturalmente, se trata de instinto, no de cálculo, sino de algo puramente objetivo, no subjetivo—, de satisfacer a un tiempo necesidades refinadas y más llanas, ganarse a los pocos y a los muchos por añadidura; un instinto que, a mi modo de ver, está relacionado con el afán de conquista de Wagner, con sus deseos mundanos, con su «propensión al pecado» en el sentido ascético, con lo que Buda llama la «adicción», sus anhelos, su ansia de amor, sensual y suprasensual. Existe una clase de arte desligado de todas estas cosas, un arte casto, riguroso, frío, altivo, rígido incluso, que no tiene para el «mundo» sino desdén y burla, un arte ajeno a toda demagogia, todo inconsciente respeto humano y a toda concesión, un arte que está exento de cualquier afán de surtir efectos en el mundo o de conquistar su favor. Wagner estaba muy lejos de todo esto. Hay en su obra un punto que lo resume en todos los aspectos, incluso en este: es la cita del tema del deseo con la palabra «mundo» en el segundo acto de *Tristán* (*Selbst dann bin ich die Welt!*, en castellano «¡Aun entonces soy el mundo!»). Nadie me disuadirá de ver en la sensualidad de Wagner, en su erotismo mundano, la causa y el origen de eso que Nietzsche llama su óptica doble, una facultad, nacida de la necesidad, para fascinar no sólo a los más exquisitos —esto es evidente—, sino también a la gran masa de los humildes; si digo «nacida de la necesidad» es porque estoy convencido de que todo artista sin excepción hace precisamente eso, lo que él es, aquello que responde a su propio juicio e inquietud estéticos. Un arte hipócrita, que pretendiera y consiguiera efectos de los que él se burlara, que se sintiera superior a ellos y que no fuera el primero en sentir su influencia, es un imposible. Y, por consiguiente, los efectos objetivos de un artista, y también los efectos eminentemente burgueses de Wagner, siempre son prueba de su propio ser y esencia. Él era un artista apasionado o, dicho sea con una palabra más suave, un artista ambicioso. Pero aquello que uno desea de verdad y por derecho natural, no lo que uno se convence a sí mismo de que desea, de forma forzada y antinatural; eso lo alcanza uno en la

madurez con abundancia, y la consecuencia de aquella óptica aristodemocrática, artisticoburguesa, es el *éxito*, y un éxito doble: reconocido por artistas y por burgueses, porque ni el éxito puramente de bohemia y cenáculo, ni el éxito meramente de público merecen tal nombre. Y no quisiera que se me acusara de autocomplacencia si agrego que también yo, modestamente, sé lo que es el «éxito». Veo en él una experiencia vital como cualquier otra y sé que para el que lo consigue significa dos cosas. Escuetamente definido, significa: este persigue también a los tontos... Pero también sé que el «éxito» debido a esa óptica doble que, perversa y pecaminosamente, aprendemos de Wagner, es una morada precaria y sospechosa, que acarrea peligro de muerte y la venganza de las furias, que uno tiene que estar preparado para perder el favor de *ambas* partes, burguesía y radicalismo. [...]

Por lo que se refiere a Wagner es evidente que, como artista y como espíritu, toda su vida fue un revolucionario. Pero no está menos claro que este revolucionario nacionalista de la cultura no apuntaba a la revolución política ni se hallaba en su elemento en la atmósfera de 1848-1849, ni mucho menos. Habla en sus Memorias de la «horrible superficialidad de los oradores de aquella época», de su «elocuencia hecha de las frases más manidas, tanto en las asambleas como en sus conversaciones privadas». Dice que le asombra oír y leer «con qué increíble trivialidad se actuaba y cómo siempre todo se reducía a declarar que, desde luego, lo mejor era la República, pero que, entretanto, si no había más remedio, se podría soportar la monarquía, siempre que supiera comportarse». Y al literato de la civilización, al adalid de la antítesis poder-espíritu, también había de repugnar y ofender lo que dijo Wagner en el Parlamento de Frankfurt, que a nadie se le alcanzaba adónde debían conducir estos altisonantes discursos de *los menos poderosos* de los hombres. ¡Los menos poderosos! Este brutal pico de oro tenía una debilidad por el «poder» y, al parecer, en 1870 no titubeó en pactar con «el Poder», en celebrarlo, celebrarlo con embriaguez y en hacer mayores demostraciones de entusiasmo que nunca, en los días de las asambleas de la iglesia de San Pablo. Él nunca fue «un combatiente» según lo entiende el literato civilizador. ¡Oh, Dios mío! Él ensalzó el «tremendo valor de Bismark» y cantó al ejército alemán cuando marchaba sobre París; el triunfo sobre Francia, el renacimiento del Imperio, la coronación de un Káiser: todo esto fue demasiado para su corazón de artista, y prorrumpió en una especie de canto que venía a decir: «Brilla el alba de la Humanidad. ¡Amanece, mañana de los dioses!». En suma, que fue peor que cualquier belicista de 1914; porque ninguno de nosotros era de natural tan grande ni tan arrebatado como para darle la réplica. Quien quiera ver claramente cuál era la actitud de Wagner hacia la política, concretamente en el año 1848, no tiene más que recordar que, por aquel entonces, Wagner terminó *Lohengrin*, coronándolo con el preludio, la más romántica y dulce de todas las piezas musicales. *Lohengrin* y el 1848: dos mundos sin otro común denominador que, a lo sumo, la

exaltación patriótica. Y el literato de la civilización, cuando en las novelas sociales pretende satirizar a *Lohengrin*, demuestra un instinto infalible al verterlo en clave política. Acaso Wagner creía estar oyendo la hermosa voz de bajo de su «rey Heinrich» cuando, en la asociación patriótica de Dresde, pronunció aquel extravagante discurso en el que se confesaba fervoroso partidario de la monarquía y enemigo de todo constitucionalismo y pedía a Alemania que enviara al diablo todos los «conceptos extraños no alemanes», es decir, la democracia occidental, y restaurara la antigua relación germánica entre el rey absoluto y el pueblo libre, la única relación saludable: porque en el monarca soberano se elevaba el concepto de la libertad propiamente dicha a su máxima expresión y el pueblo sólo era libre cuando gobernaba *uno*, no cuando gobernaban *muchos*. Ni el propio Friedrich Wilhelm Foerster puso en práctica política más curiosa. ¡Pero qué no habrá dicho este inconmensurable hombre del 48! Por ejemplo, que el arte, en su época más floreciente, era *conservador* y que *volvería a serlo*. Y también esta frase, lapidaria e indestructible: «El alemán es conservador». O esta otra, que sólo pueden atacar franceses y radicalistas revolucionarios: «El futuro no es imaginable más que condicionado al pasado». Otra frase inatacable, inmortal y redentora: «La democracia es en Alemania un ente perfectamente superado. *Sólo existe en la Prensa*». Sin duda, Wagner amaba la idea del hermanamiento de los pueblos, pero estaba muy lejos de inclinaciones internacionalistas: de otro modo, las palabras «extraño», «superado», «antialemán» hubieran significado en sus labios no un juicio, sino una condena, una expresión de odio. Pero ¿por qué odiaba Wagner la «democracia»? Porque odiaba la *política en sí* y porque equiparaba *política* y *democracia*. ¿Por qué creen en la democracia, por qué quieren la democracia estos pueblos que politiquean con fervor y talento? Pues porque son pueblos politizantes. Nada más evidente. La afición de un pueblo por la democracia está en relación inversa con su aversión a la política. Si en algo era Wagner representativo de su pueblo, si en algo era alemán, alemán humanista, alemán burgués en el sentido más puro y noble de la palabra, era en su odio por la política. Ello puede atribuirse a la decepción que le acarreó su participación en los disturbios de mayo en Dresde, a raíz de los cuales juró no volver a meterse en semejantes cosas y calificó el campo de la política de «totalmente estéril», pero frases como: «Un hombre político es repulsivo» (de una carta a Lizst) brotan de razones más profundas e impersonales. ¿Cuándo un inglés, un francés, un italiano o incluso un ruso hubieran podido emitir semejante juicio? Él llegó a este punto partiendo de elucubraciones e hipótesis de artista sobre la corrupción, sobre la politización anarcodoctrinaria de la Humanidad que data de la disolución del Estado griego y de la destrucción de la tragedia, de un «movimiento social firmemente decidido» que nada tiene que ver con la revolución política, sino que, por el contrario, acarrearía una situación que significaría «el fin de la política», en la que —por lo tanto— sería posible «el arte en su verdadera expresión»; es decir, una forma vital y espiritual, despolitizada, humana y artística, plenamente alemana y propicia a todos

los alemanes, porque: “Al parecer, nosotros, los alemanes, nunca seremos grandes políticos; pero tal vez algo mucho más grande, si sabemos medir nuestras aptitudes...”. Con una despolitización y humanización de la Tierra, con su germanización en el sentido más humano y apolítico de la palabra, soñaba este espíritu en el que se mezclaban el germanismo y el arte cuando hablaba de aquel afán que persigue “la única verdad: el hombre”, en contraposición con el literato civilizador que “sueña” con la “humanización” de Alemania con vistas a su politización democrática... Pero ya he dicho que el literato civilizador sabe muy bien por qué satiriza a Wagner: lo sabe por instinto, porque no le ha leído, y de su música no entiende ni una nota. Lo que es nuevo para él y, no obstante, tendría que llevar agua a su molino, es que Wagner era imperialista. ¡Lo que faltaba! Y se puede demostrar. Ya en 1848, en aquel extraño discurso que pronunció en la asociación patriótica democrática de Dresde, exigía la creación de colonias alemanas. “Nosotros lo haremos mejor que los españoles, para los que el Nuevo Mundo fue un matadero clericalista, y mejor que los ingleses, para los que fue un cajón de buhonero. ¡Nosotros lo haremos alemán y magnífico!”. La idea colonialista nunca dejó de atraerle y tal vez contribuían a ello reminiscencias de Friedrich y Fausto. ¿Cómo no iba el literato civilizador a mirar con ojos satíricos a un espíritu que se decía apolítico y sin embargo actuaba como un nacionalista y como un imperialista, él, que mantiene que el hombre debe ser político a ultranza, pero no nacionalista y que, si habla de “imperialismo” es para denostarlo como obra del diablo y crimen contra la Humanidad?

Esta guerra nos demuestra una vez más que, en tiempos tempestuosos, cada cual trata de interpretar los hechos a su manera. No hay credo, ideología, doctrina, capricho ni manía que no se crea reivindicado por la guerra, que no esté convencido de que por fin ha llegado su hora. Wagner encontró en la Revolución alemana algo de sí mismo; él era lo bastante joven y exaltado como para ver en ella la realización de sus sueños culturales, el «fin de la política» y la aurora de la humanidad. Pero la revolución le defraudó profundamente y él renegó de su participación en ella, que tachó de «majadería» y aclamó al astuto y despótico fundador del Imperio, a pesar de que la solución dada por Bismarck a la cuestión alemana, lejos de significar el «fin de la política» supuso su comienzo; y, si bien aquella «majadería» tuvo para la vida externa de Wagner consecuencias graves y trascendentales, sería absurdo afirmar que el torbellino político del 48 fue para él una vivencia interior de gran magnitud, la mayor vivencia espiritual de su yo. Esta la conocería mucho después, y de política no tenía nada; fue una experiencia puramente alemana, de índole moral y metafísica, y llegó a él en la soledad de su exilio suizo, en forma de libro: la filosofía de Arthur Schopenhauer, en la que él encontró la liberación espiritual, la verdadera patria de su alma. [...]

El arte nunca será moral en el sentido político, nunca será virtuoso, el progreso nunca podrá confiar en él. El arte tiene una natural propensión hacia la inseguridad y

la traición; su afición a la imprudencia escandalosa, su inclinación por la «barbarie creadora de belleza» es indestructible, sí, incluso aunque esta inclinación sea calificada de histérica, antiespiritual, inmoral y hasta peligrosa para el mundo. Es un hecho inmutable, y si se pudiera y se quisiera extirpar, el mundo quedaría libre de un grave peligro pero, al mismo tiempo, casi con toda seguridad sería despojado del arte, y son muy pocos los que desean esto. Una fuerza irracional, pero poderosa; y la predilección que los hombres sienten por ella demuestra que ellos no pueden ni quieren conformarse con la consabida ecuación de la razón democrática «prudencia = virtud = felicidad». Y, si no, léase la entusiasta descripción que hace Baudelaire de la marcha de *Tannhäuser*: «¿Quién podría, al oír estos magníficos y fastuosos acordes, este ritmo majestuoso, esta elegante cadencia, estas soberbias trompetas, imaginar algo que no fuera un fasto fabuloso, un desfile de héroes ricamente ataviados, apuestos, aguerridos y sinceros en su fe, tan magníficos en sus goces como terribles en sus querellas?». Y ¿quién podría pasar por alto —añadimos nosotros— que en el terreno de la moral política este arte suscita ideas sumamente alarmantes?



## A Ernst Bertram

Munich, 4-VI-1920  
Poschingerstrasse, 1

[...] Para leer su escrito estaba yo mejor dispuesto de lo que usted pueda imaginar. Anteanoche, con mis dos mayores, que cada día que pasa proporcionan mayor satisfacción a mi vista y más alegría a mi corazón, asistí a una representación de *La valquiria*. Interiormente, yo no había perdido contacto con la tetralogía que para mí siempre será la «Obra» por antonomasia, pero hacía muchos años que no veía representar ninguna de sus partes. ¡Cómo estaba Antäus! Y cómo les brillaban los ojos a los niños, que no salían de su asombro. Para ser más exactos: la obra que desde este punto contemplé en su totalidad, se me ofrecía en un principio a una luz un tanto fría, le faltaba el elemento del misterio, la nebulosa sólo a medias discernible, que la magnifica a los ojos de la juventud. Por otra parte, descubrí que antaño sólo me impresionaba su aspecto meramente artístico, mientras que ahora me sentía más capaz de apreciarla en lo humano. Esta es sin duda, de las cuatro partes, la más humana. Segismundo que escucha la sentencia de muerte con la mujer sentada en sus rodillas, Wotan que acuesta a su amada hija para un sueño épico, son cosas cuya sublime humanidad conmueve más vivamente al hombre que al muchacho. De todos modos, Wagner sigue siendo el artista que mejor comprendo y a cuya sombra vivo. La relación de este europeo ya democrático con el germanismo era romántica, al igual que su relación con el pueblo y el espíritu popular, e incluso con la misma música. Porque romanticismo es intelectualismo y fervor. A pesar de todo, se comprende que el democratismo de su arte y sus recursos aparezca populachero y disolvente a la cultura conservadora y así será mientras esta exista. Finalmente, es una música para no musicales o *también* para no musicales. Ahora bien, es esta una forma de democracia que yo personalmente acepté con agrado desde el primer momento..., la forma alemana, evidentemente. Dudo mucho que en este país pudiera prosperar bajo cualquier otra forma. [...]

# A Paul Steegemann

Garmisch, 18-VIII-1920  
Fürstenhof

[...] La mayoría de los grandes moralistas han sido también grandes pecadores. De Dostoievski se dice que era corruptor de menores. Además, era epiléptico, y hoy en día esta mística enfermedad se considera casi una forma de obscenidad. De todos modos, en las obras de este hombre religioso, se abren a cada paso los abismos de la concupiscencia. Sucede en muchas obras grandes, sublimes e inatacables, ante las que la tontería, si algo llegaba a advertir, ni sonreía maliciosamente ni se rasgaba las vestiduras. El *Tristán* de Wagner es una obra absolutamente obscena. Nietzsche, en *Ecce homo*, la califica de «lujuria del infierno» y añade que, en este caso, la utilización de una fórmula mística no sólo está permitida, sino que se impone. Es de observar que ciertos pasajes del libreto del *Tristán* proceden de una obra de mala fama, la *Lucinda* de Schlegel. Otros temas están inspirados en el *Himno a la noche* de Novalis o de este mismo ámbito del romanticismo, igualmente libidinoso, pese a que mucho burgués pedante no lo haya advertido. [...]

## A Josef Ponten

Munich, 21-I-1925  
Poschingerstrasse, 1

[...] Fue un francés, Maurice Barrès, quien calificó a *Ifigenia* de «obra civilizadora». Esta denominación resulta casi más ajustada a esa otra obra de la autodisciplina, más aún, de la automortificación, el *Tasso*, tan denostado por su ambiente ilustrado, cortesano y remilgado. Son obras en las que se exalta la abnegación, obras de renuncia, en un sentido germánico y edificante, a las ventajas del barbarismo, que con tan portentosas consecuencias se permitía el voluptuoso Richard Wagner, con el justo castigo de que a su obra, impregnada de sustancias étnicas haya de caberle una popularidad cada día más basta. Realmente, se ha hecho justicia. Porque, ¿acaso el edificante deber de la abnegación que Goethe asumió no trasciende lo puramente personal? ¿Acaso no es mandato del destino, imperativo del germanismo innato, inquebrantable so pena de grave castigo, un germanismo predestinado para desempeñar una responsabilidad formativa? [...]

# A Hans Pfitzner

*Munich, 23-VI-1925  
Poschingerstrasse, 1*

[...] Naturalmente, yo comprendía que mis recientes decisiones tenían que contrariarle. Crea, por lo menos, que están inspiradas en la buena voluntad, y en un sentido de responsabilidad que puede ser más riguroso que el que se impone el músico. Tú, bienaventurado, obrabas por la fuerza del amor... Esto no se le concede sin más a cualquiera, y hay casos en los que una dolorosa autodisciplina le ha valido a más de uno ser tachado de Judas. Nuestra actuación, querido maestro, por lo que se refiere al espíritu, a lo sublime y representativo, hace tiempo que terminó; nosotros, los de hoy, no somos sino ejecutores, en el ámbito de la actualidad periodística, del caso Nietzsche contra Wagner. Nietzsche era, al igual que Wagner, de quien renegó por escrúpulos de conciencia pero al que amó hasta la muerte, era, decía, por su ascendencia intelectual, un hijo tardío del romanticismo. Pero Wagner se deleitaba con la egolatría y el retoque de su personalidad, mientras que Nietzsche era un revolucionario que trataba de vencerse a sí mismo y se convirtió en «Judas», lo que hace que aquel esté conceptuado como el último glorificador y subyugante perfeccionador de una época y este, como el profeta y guía del futuro. [...]

## De «German Letter» (VI)<sup>[\*]</sup>

Septiembre, 1925

Para terminar, me gustaría hablar brevemente de una publicación tan curiosa como impresionante, que puede ser de interés para los americanos. Desde hace algún tiempo, tengo en mis manos un tesoro. Se trata de un ejemplar auténtico de la partitura de *Tristán e Isolda* de Wagner. Me lo regalaron en mi cumpleaños; todos los días la contemplo y le rindo homenaje. No pretendo afirmar que sea la partitura original de esta ópera tan elaborada, porque esta se guarda en Bayreuth. Se trata de un facsímil magníficamente encuadernado y realizado con la ayuda de la técnica más refinada del colosal y minucioso manuscrito de Wagner. Es una copia tan perfecta que no necesita uno mucha imaginación para creerse en posesión del original y sentirse dueño de algo sagrado. Estos grupitos de notas góticas, de trazo preciso, representan algo definitivo, supremo, profundamente precioso, algo a lo que Nietzsche dio por todos nosotros un adiós definitivo, un adiós hasta la muerte: representan un mundo que, por razones de conciencia, nosotros, los alemanes de hoy, tenemos prohibido amar demasiado. Es la cúspide, la consumación del romanticismo, su máxima expresión artística, el triunfo del olvido, de la evasión, de un embriagador abandonarse. Y todo ello es extraño al alma de Europa que, si ha de salvarse para la vida y la razón, exige arduo trabajo y superación, esa autosuperación que Nietzsche persiguió con espíritu heroico y ejemplar. Nunca, por lo menos para quienes nacieron para amar ese mundo que los jóvenes de hoy apenas conocen, nunca fue mayor el contraste entre el goce estético y la responsabilidad ética. Aceptémoslo como la fuente de la ironía. Un amor a la vida que, irónicamente, se defiende de la fascinación de la muerte; pero en el arte cabe preguntarse si una ironía que se vuelve contra la vida y la virtud y que sabe apreciar el encanto de los amores prohibidos no será en realidad algo más bien religioso. Y por ello nosotros, en nuestro gabinete de trabajo, rendimos formalmente al facsímil de la partitura original de *Tristán* un culto melancólico e irónico.

Estas notables ediciones se deben a la Drei Masken Verlag de Munich. La reproducción de la partitura de *Los maestros cantores* precedió a la de *Tristán*, y la de *Parsifal* se editará en breve.

THOMAS MANN

## De «¿Qué deben ustedes a la idea cosmopolita?»

Octubre, 1925

El concepto de Wagner de la «clase media», es decir de los «maestros» alemanes, estaba desorbitado. El equívoco toma proporciones de farsa, de engaño. Y es que los pueblos pueden ser embaucados por los héroes llamados a transformarlos cuando estos se disfrazan de artesanos o «maestros». ¡Pensar que aún hoy, en las tentativas de restauración de Bayreuth, se puede seguir invocando a Wagner como protector de un germanismo cavernario y una probidad llana, cuando artistas europeos y decadentes como Baudelaire fueron los primeros en saludarle con júbilo! La tremenda burla de Nietzsche acerca del equívoco que Wagner provocó entre nosotros, los alemanes, sigue siendo la crítica más dura que han visto mis ojos.

# A un director de ópera

Munich, 15-XI-1927

Muy señor mío:

Con vivo interés, me entero de la nueva instrumentación de *Lohengrin* realizada por su teatro, que usted se propone ahora completar en lo literario. Me recuerda usted muchas cosas que he dicho en libros y artículos sobre Wagner y también contra Wagner; pero creo que, en semejante ocasión, toda manifestación sobre el ocaso de la estrella de Wagner en el firmamento del espíritu alemán —incluso podría hablarse de su total desaparición bajo la línea del horizonte— estaría de más. La liquidación literaria de un genio, promovida por una ramplona autosuficiencia, siempre me causó profunda aversión, y me desprejaría a mí mismo si sintiera la necesidad de ponerme a la cabeza de semejante movimiento pedante, renegando de profundas experiencias de juventud, aleccionadoras y formativas. Sé muy bien que hoy Bayreuth es más asunto del señor de San Francisco que del espíritu germánico y su futuro. Pero esto no cambia el que Wagner, considerado como fuerza artística, sea algo sin igual, probablemente, el talento cumbre de toda la historia del arte. ¿Dónde si no en él puede darse esta conjunción de grandeza y refinamiento, ingenio y sublime perversidad, populismo y endiablada sofisticación? Él sigue siendo el paradigma del arte triunfante, y Europa se rindió ante su poder del mismo modo que él se rindió ante el genio político de Bismarck. No sabían mucho uno de otro, pero entre los dos llevaron a la cúspide la hegemonía del espíritu alemán en la época romántica.

Cuando se trata de Goethe, hablamos de humanidad, de moralidad, de poesía. El *Anillo* sigue siendo para mí el compendio de toda la obra wagneriana. A diferencia de Goethe, Wagner era un hombre que se volcaba plenamente en su obra, un hombre condicionado por el poder, el mundo y el éxito, un hombre político en este aspecto y a veces pienso que, a pesar de que la obra de su vida constituye un ciclo completo y cerrado, los hombres como él no viven plenamente. Para ello, a mi modo de ver, además de la obra universal política, de su obra dirigida al mundo habría tenido que dejar por ejemplo, un diario íntimo plenamente sincero. No sé si me hago entender. Él era un *homme d'action* sin intimidad, su autobiografía es trivial. Podría decirse que el inmortal no era él, sino su obra, esta obra fecunda en la que vertió toda su vida íntegramente.

Nadie mejor que él para estimular nuestro instinto de trabajo. Nuestro lado humano y poético, no obstante, se decanta por Goethe. A él ante todo debo yo experiencias inefables, a pesar de que la huella de mi temprano

descubrimiento de la obra wagneriana se aprecia claramente en toda mi producción. *Lohengrin* fue la primera de sus obras que conocí. La he oído infinidad de veces y aún hoy me sé la letra y música casi de memoria. Su primer acto es un prodigio de sobriedad dramática y efecto teatral; el preludio es algo absolutamente mágico, la cima del romanticismo. Ha habido épocas en las que no me he perdido ni una función del *Tristán* en el Hoftheater de Munich. Esta es, de todas las obras de Wagner, la más exquisita y peligrosa, la que en su ardor sensual y sublime, en su voluptuoso abandono, constituye algo formidable para los jóvenes, para esa edad en la que lo erótico predomina. Sobre *Los maestros cantores* ha expuesto Nietzsche juicios psicológicos certeros y brillantes. No me refiero a su admirable análisis del preludio, sino a una reseña sobre la obra en sí y su tesis moral: *Los maestros cantores* contra la civilización —escribe—. Lo alemán contra lo francés. Lo que se entiende aquí por civilización y por alemán lo estudié a fondo durante la guerra en las «Reflexiones de un apolítico». A las apreciaciones culturales y psicológicas de Nietzsche se puede agregar, sin embargo, que *Los maestros cantores* serán siempre un gran triunfo alemán, reconocido por todos, un triunfo pleno del germanismo anticivilizador y serán históricos *en todas las circunstancias*.

Curiosamente, hoy mi interés se concentra en *Parsifal*, la obra de vejez de Wagner, tal vez porque es la última que conocí y la que menos domino aún. A pesar de *Tristán e Isolda*, y a pesar de cierta mecanización de los medios, es la más radical de sus obras, con una capacidad de adaptación espiritual y estilística que supera incluso la media habitual en Wagner hacia el final, llena de unos sonidos a los que me abandono siempre con renovada inquietud, curiosidad y gozo.

Suyo afectísimo,

THOMAS MANN



# Ibsen y Wagner

Marzo, 1928

Las obras dramáticas de Ibsen y Wagner son las dos grandes manifestaciones que el espíritu nórdico y germánico del siglo XIX equipara a las creaciones máximas de otras razas: la novela francesa, rusa e inglesa y la pintura impresionista de Francia. Por su grandeza y su refinamiento, por su exquisita morbidez, serán siempre representativas de la época que las engendró, el siglo XIX del que hoy es de buen tono hablar con desdén y conmiseración, pero que, por lo menos en formato, era muy superior a nuestro escuálido presente europeo. Su esencia y su sello era la grandeza, concretamente, una grandeza sombría, atormentada, escéptica y desengañada que descubre una dicha desencantada en la embriaguez momentánea de la hermosura efímera, y cuando uno contempla las relaciones que unen a Wagner e Ibsen, verdaderos hijos de la época, se le hace muy difícil distinguir entre la afinidad determinada por la época y un parentesco más íntimo. Nuestra asimilación, la asimilación de una misma generación, los une entre sí, como los une también a Tolstói y a Zola, pero al mismo tiempo los disocia de estos. Un célebre director de Bayreuth que vio por primera vez una obra de Ibsen en Munich, manifestó: «Esto o es una ridiculez o es tan grande como Wagner». Se sentía lo bastante perplejo como para no descartar la primera posibilidad, aunque fuera en un sentido puramente retórico, pero es evidente que semejante alternativa excluye por sí misma su opción negativa y, por lo tanto, no es tal alternativa. Ridículo o grande, es decir, grande, tan grande como Wagner, grande del mismo modo «moderno, atrevido e interesante» que este. El hombre, aunque músico y no muy versado en temas literarios, era lo bastante artista como para reconocer en el diálogo del «teatro burgués», medios, efectos y tramas de gran encanto que le eran familiares en aquel mundo musical, un hermanamiento que se observa no sólo a través de la grandeza, sino también dentro de la grandeza, y que siempre será apreciado y señalado.

No se quiere a Ibsen y a Wagner como a Goethe, no se les quiere del mismo modo. Ellos no aman y valoran la vida, como este, sino la *obra*, y para excitar nuestro interés por la obra son ellos mucho más aptos que Goethe quien, si bien había aprendido de su padre el imperativo ético de la «laboriosidad», su creación autobiográfica, a pesar de toda su riqueza, a pesar de su densidad, resulta fragmentaria y casual. Mundo magnífico, humano y exquisito de la experiencia, la exposición del propio carácter, de la confesión que no ve en lo objetivo sino una ironía poética... ¿Debemos nosotros manifestar de modo vinculante nuestra preferencia por él? ¿Hemos de entender la productividad como estela de la vida y una hermosa circunstancia accesoria, o como forma, como expresión primaria de la

voluntad misma? ¿Es más importante distinguir que definirse? Ibsen y Wagner, contrariamente a Goethe, fueron hombres volcados en su obra, marcados por el poder, el mundo y el éxito, hombres políticos en este sentido, y de ello se deriva la tremenda integridad, redondez, compacidad de su obra teatral, sociorrevolucionaria en su juventud y remansada en la magia y el ceremonial en su vejez. «Al despertar de nuestra muerte», la estremecedora confesión del hombre dedicado a su obra, que se *arrepiente*, la tardía declaración de amor a la «vida» —y *Parsifal*, el oratorio de la redención— las dos obras de despedida que yo siempre he visto y sentido como una misma cosa, «últimas palabras» antes del silencio eterno, las celestes obras de ancianidad de dos grandes ambiciosos, en su mayestático-esclerótico cansancio, en la rutina de sus recursos, con el sello final de resumen, retrospectiva, cita de sí mismo y resolución. ¿Acaso lo que se dio en llamar *fin de siècle* no era una lastimosa sátira de la breve época, en la que sonaron las últimas notas del siglo, cifradas en las obras de ancianidad de los dos grandes magos? Porque los dos eran magos del Norte, maliciosos hechiceros, versados en todos los sortilegios de un arte tan delicado como rotundo, grandes en la organización del efecto, en el culto del detalle, en la ambivalencia y el simbolismo, en la celebración de la idea, la poetización del intelecto, y, además, músicos, como buenos nórdicos: no sólo aquel que aprendió música deliberadamente porque la necesitaba para sus conquistas, aunque no le venía de casta, sino también el otro, que sólo la cultivaba en privado para solaz del espíritu y como un arte supeditado a la palabra.

Pero yo recuerdo lo que los une más estrechamente. Es el proceso de sublimación de una forma preexistente, que ellos descubrieron un estado modesto. Esta forma de arte fue, en el caso de Wagner, la ópera y, en el de Ibsen, la obra teatral. Dice Goethe: «Todo lo que es perfecto en su especie debe trascender de su especie, debe ser otra cosa, algo incomparable. En muchos tonos, el ruiseñor sigue siendo pájaro, pero luego se eleva por encima de su categoría, como si quisiera demostrar a todas las aves lo que es realmente cantar». Precisamente así, Wagner e Ibsen perfeccionaron la ópera y la pieza teatral: hicieron de ellas otra cosa, algo incomparable. Y en ellas se detecta también ese residuo, esa resonancia del ejemplo del ruiseñor de Goethe: de vez en cuando, y hasta en lo más sublime, hasta en *Parsifal*, se percibe la ópera tradicional; y de vez en cuando, en Ibsen chirría aún la técnica del drama a lo Dumas. Pero ambos son creadores en el sentido de superación y búsqueda de la perfección y ambos, estrechamente unidos precisamente por este rasgo, alcanzan lo nuevo e insospechado partiendo de lo existente.

## De «Recuerdos del Stadt-Theater»

1930

Después se produjo en mi vida un suceso capital, el encuentro con el arte de Richard Wagner, que me deparó el teatro de mi ciudad natal, un encuentro de cuyos formativos efectos, trascendentales para mi concepto artístico, hablo siempre que de explicar los antecedentes espirituales de mis libros se trata. Por aquel entonces, era tenor de la ópera municipal el joven Emil Gerhäuser. Con su fina voz, cantaba el *Tannhäuser*, el *Walther Stolzing* y, sobre todo, el *Lohengrin*. No quisiera pecar de presuntuoso, pero creo que el Stadt-Theater nunca albergó, en aquellas noches mágicas, a un espectador más receptivo y extasiado que yo. Con permiso o sin él, cada vez que había función, allí iba yo. Tenía mi localidad fija de entrada general con asiento, lo más barato después de la entrada de paseo, una localidad que no tenía número como las demás, sino que estaba señalada con la letra A. Aquel era mi sitio preferido, y se lo compraba al viejo taquillero Weingarten o Weingartner (ya no estoy seguro del apellido), un actor retirado que no podía acabar de dejar el teatro y que, sentado en un cuchitril mal ventilado, iluminado por una luz de gas, vendía unas cartulinas grasientas que entregabas al portero y eran utilizadas una y otra vez. Un día se hizo una función de «beneficio» para Weingarten o Weingartner. Se representó, si mal no recuerdo, *El dueño de la herrería* o alguna otra obra no menos anticuada, hecha a su medida, y al final de la representación, se le despidió con grandes aplausos, a los que él correspondía lanzando besos a los palcos de las autoridades, con delicados ademanes...

Probablemente, hoy tendría mucho que criticar de un *Lohengrin* como el que tanto me entusiasmaba entonces con los estremecedores goces del romanticismo. Los violines de la pequeña orquesta no tenían precisamente el más noble de los sonidos, a pesar de que Winckelmann, mi maestro, tocaba en ella. A veces, el cisne entraba en escena bamboleándose y en el coro había personajes muy pintorescos: recuerdo a un miembro de la nobleza de Brabante, un anciano tenor, que estaba en primera fila y llevaba el compás con el índice y cuya voz, en el *Gar viel verheisset uns der Tag* del segundo acto se destacaba con un falsete espeluznante. Pero ¿qué importaba? La capacidad de abstracción de la juventud es muy fuerte. Yo era feliz y me sentía, como dicen los franceses, *transporté*, y aún hoy me sé de memoria casi todo el *Lohengrin*.

# Wagner y nuestro tiempo

Agosto, 1931

*Wagner, considerado como potencia artística, es algo casi único, probablemente el más grande talento de toda la historia del arte. ¿Dónde encontrar esa combinación de grandeza y refinamiento, de ingenio y sublime perversión, de populismo y endiablada sofisticación? Él sigue siendo el paradigma del arte triunfante, y Europa se rindió ante su poder del mismo modo que él se rindió ante el genio de estadista de Bismarck. No sabían mucho uno de otro, pero entre los dos llevaron a la cúspide la hegemonía del espíritu alemán la época romántica.*

Cuando se trata de Goethe, hablamos de humanidad, de moralidad, de poesía. El *Anillo* sigue siendo para mí el compendio de toda la obra wagneriana. A diferencia de Goethe, Wagner era un hombre que se volcaba plenamente en su obra, un hombre condicionado por el poder, el mundo y el éxito, un hombre político en este aspecto... Nadie más apto que él para aguijonear nuestro instinto de trabajo. Nuestro lado humano y poético se decanta por Goethe. A él ante todo debo yo experiencias inefables, a pesar de que la huella de mi temprano descubrimiento de la obra wagneriana se aprecia claramente en toda mi producción. *Lohengrin* fue la primera de sus obras que conocí. La he oído infinidad de veces y aún hoy me sé letra y música casi de memoria. Su primer acto es un prodigio de sobriedad dramática y efecto teatral; el preludeo es algo absolutamente mágico, la cima del romanticismo. Ha habido épocas en las que no me he perdido ni una función del *Tristán* en el Hoftheater de Munich. Esta es, de todas las obras de Wagner, la más exquisita y peligrosa. Sobre *Los maestros cantores* ha expuesto Nietzsche juicios psicológicos certeros y brillantes. No me refiero a su admirable análisis del preludeo, sino a una reseña sobre la obra en sí y su tesitura moral: «*Los maestros cantores* contra la civilización —escribe—. Lo alemán contra lo francés». A las apreciaciones culturales y psicológicas de Nietzsche se puede agregar, sin embargo, que *Los maestros cantores* serán siempre un gran triunfo alemán, reconocido por todos, un triunfo pleno del germanismo anticivilizador y serán históricos *en todas las circunstancias*.

## A Walter Opitz

*Munich 27, 20-I-1933  
Poschingerstrasse, 1*

[...] He tenido que declinar la invitación a participar en los actos de la Asociación Cultural Socialista, puesto que, por el momento, mi salud deja bastante que desear y, por otra parte, pesa sobre mí un trabajo relacionado con el próximo cincuentenario de la muerte de Wagner. El 13 de febrero, en virtud de un acuerdo ya bastante antiguo, he de pronunciar el pregón de los Festivales de Wagner en Amsterdam y repetirlo después en Bruselas y París en francés. Usted comprenderá que invitarme a entrar en el tema Wagner era peligroso, porque no es precisamente poco lo que tengo que decir al respecto, y va a ser toda una proeza evitar que de todo ello salga un libro. [...]

# A Ernst Bertram

*Arosa, 26-II-1933  
Neues Waldhotel*

Querido Bertram:

Venimos de Amsterdam, Bruselas y París, donde hemos homenajeado a Wagner y ahora descansamos en este puerto, quizá excesivamente concurrido por cierto. Lo de W[agner] se convirtió por fin en un librito... era inevitable. Saldrá pronto. Pero ¡qué puede significar esto frente a todo lo que se anuncia!  
Afectuosos saludos,

T. M.

# Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner

Abril, 1933

Il y a là mes blâmes, mes éloges et tout ce que j'ai dit.

MAURICE BARRÈS

Doliente y grande como el siglo cuya perfecta expresión es, el XIX, se alza ante mis ojos la figura espiritual de Richard Wagner. Su fisonomía está surcada de arrugas, con la carga de todos sus impulsos, así la veo, y apenas consigo distinguir entre el amor a su obra —uno de los fenómenos más grandiosos, discutibles, polivalentes y fascinantes del mundo creador— y el amor al siglo en el que se inscribe su vida, esa vida desasosegada, atormentada, obsesionada y desconocida que desemboca en la gloria universal. Nosotros, las gentes de hoy, absortos como estamos en tareas de una novedad y una dificultad inconmensurables, no tenemos tiempo ni empeño en hacer justicia a la época que hemos dejado atrás (la que llamamos burguesa); miramos el siglo XIX como los hijos miran a sus padres, con actitud crítica y un tanto despectiva. Nos encogemos de hombros tanto ante su fe, que era una fe en ideales, como ante su carencia de fe, es decir, su melancólico relativismo. Su inclinación liberal por la razón y el progreso nos mueve a la sonrisa, su materialismo nos parece excesivamente monolítico, su monística presunción por descifrar los secretos del mundo nos parece superficial. Sin embargo, su prurito científico fue compensado y hasta superado por su pesimismo, por su afición musical en la que predominan los temas de la noche y la muerte y que probablemente lo caracterizarán con más fuerza que cualquier otro rasgo. Ello trae aparejada una afición por el gran formato, por la obra *standard*, por lo monumental, lo masivo, asociada curiosamente con una debilidad por lo diminuto y detallista. Grandeza, sí, y una grandeza adusta, atormentada, escéptica y desengañada, a la par que fanática de la verdad, que sabe encontrar una dicha desencantada en la embriaguez momentánea de la hermosura efímera. Esta es su esencia peculiar. Su estatua alegórica debería mostrar una musculatura moral digna de un Atlas de Miguel Ángel. ¡Qué enormes cargas se soportaban entonces! Cargas *épicas* en el sentido lato de esta fuerte palabra, por lo que no hemos de pensar únicamente en Balzac y en Tolstói sino también en Wagner. Cuando este describió a su amigo Lizst (corría el año de 1851), en una extensa carta, el plan de sus *Nibelungos*, Lizst contestó desde Weimar: «Pon manos a la obra y trabaja sin preocuparte por nada más en esa obra para la que, en todo caso, podría fijarse el mismo programa que el cabildo de Sevilla impuso al arquitecto que iba a edificar la catedral: “Constrúyanos un templo que haga decir a las generaciones

futuras que el cabildo estaba loco por haber emprendido algo tan colosal”. Y ahí tienes la catedral». ¡Esto es el siglo XIX!

El jardín encantado de la pintura impresionista de Francia, la novela inglesa, francesa, alemana, las ciencias naturales y la música alemanas... no; no fue mala época. En retrospectiva, es como un bosque de grandes hombres. Y la retrospectiva, la distancia, nos permite también descubrir el aire de familia entre todos ellos, el sello común que, pese a las diferencias de modo de ser y de hacer, les impuso la época. Zola y Wagner, por ejemplo, *Rougon-Macquart* y *El anillo de los Nibelungos*. Hace cincuenta años, no era fácil que a alguien se le ocurriera relacionar a estos creadores ni a estas obras. Sin embargo, existe una relación. Hoy salta a la vista el parentesco espiritual, la afinidad de propósitos y de medios. No es únicamente la ambición del formato, el gusto por lo grandioso y lo masivo lo que las une, ni es tampoco, en el aspecto técnico, el tema homérico; es, ante todo, un naturalismo que se depura en lo simbólico y se traslada a lo mítico; porque, ¿a quién se le oculta, en la epopeya de Zola, el simbolismo y el aire místico que eleva a sus figuras a un plano suprarreal? ¿Acaso esa Astarté del Segundo Imperio llamada *Nana* no es símbolo y mito? ¿De dónde le viene el nombre? Es un sonido primitivo, un temprano balbuceo sensual de la Humanidad; *Nana* era un mote de la Ishtar babilónica. ¿Lo sabía Zola? Y, si no lo sabía, tanto más curioso y revelador.

También Tolstói tiende al naturalismo grandioso, a la masificación democrática, también él tiene el *Leitmotiv*, la cita de sí mismo, los modismos que caracterizan a sus personajes. Con frecuencia se le ha reprochado su implacable rigor en la exposición, la reiteración y el énfasis, su negativa a hacer concesiones al lector, su deliberada premiosidad; y de Wagner dice Nietzsche que es el más descortés de todos los genios, que se muestra indiferente al oyente, y que repite las cosas hasta que uno, desesperado, acaba por creérselas. Ahí existe parentesco. Pero otro parentesco más profundo está en el elemento socioético que les es común, lo cual significa muy poco, puesto que Wagner veía en el arte un arcano sagrado, una panacea para los males de la sociedad, mientras que Tolstói, hacia el final de su vida, lo rechazaba como un lujo frívolo. Pero es que Wagner también lo rechazaba como un lujo. Porque, si veía en él purificación y santificación, eran una purificación y una santificación para una sociedad corrompida. Él era un hombre catártico, limpiador que, por medio de la consagración estética, pretendía liberar a la sociedad del lujo, del dominio del dinero y de la falta de amor. O sea que, en su conducta social estaba muy próximo al ético ruso. Y también les une la rara circunstancia de que, en la vida de ambos, la gente ha querido ver un corte, una ruptura, un desdoblamiento de su carácter y su actitud, producido por una especie de colapso moral, cuando, en realidad, sus vidas muestran la más absoluta homogeneidad y congruencia. Si a la gente le parecía que Tolstói sufrió en su vejez una especie de demencia religiosa, es porque no advertían que el estadio final estaba prefigurado en los anteriores; porque olvidaban o no habían reparado en que en personajes como el de Pierre Bezukof de *Guerra y paz* o Levin de



*Anna Karenina*, alentaba ya al espíritu del viejo Tolstói. Y si Nietzsche insinúa que Wagner, hacia el fin de su vida, se vio de pronto vencido y roto por la Cruz de Cristo es que pasa por alto, o quiere hacernos pasar por alto, que el mundo anímico de *Tannhäuser* anuncia ya el de *Parsifal* y que este es la suma de la obra de toda una vida impregnada de profundo romanticismo y cristianismo, de la que extrae sus últimas magníficas consecuencias. La postrer obra de Wagner es también la más teatral, y no es fácil hallar una trayectoria artística más lógica que la suya. Un arte de la sensualidad, del símbolo y la fórmula (porque el motivo central es una fórmula, más que eso, una custodia, pues el autor invoca una autoridad que es casi religiosa) nos conduce necesariamente a la liturgia eclesiástica, porque creo que la secreta añoranza, la última ambición de todo teatro es el rito del que surgió tanto entre paganos como entre cristianos. Arte teatral, concepto que encierra nociones del barroco, del catolicismo, de la Iglesia... y un artista que, como Wagner, estuviera habituado a manejar símbolos y alzar custodias, al fin tenía que sentirse hermano del sacerdote, incluso sacerdote.

Con frecuencia me he dedicado a observar las relaciones existentes entre Wagner e Ibsen, y siempre me ha resultado difícil distinguir entre la analogía de carácter temporal y una afinidad más íntima que la surgida de la contemporaneidad. Me era imposible no reconocer en los diálogos del teatro burgués de Ibsen recursos efectos, tramas y emociones que me eran familiares por haberlos hallado en el mundo musical de Wagner; no descubrir una hermandad que consistía no ya en su grandeza, sino también en su manera de ser grandes. ¡Cuántas cosas en común en la portentosa esfericidad, integridad, compacidad de la obra de su vida, socioevolucionaria en su juventud y remansada en la mística y el ceremonial en su vejez! *Al despertar de nuestra muerte*, la estremecedora confesión del hombre dedicado a su obra, que se arrepiente, la tardía declaración de amor a la vida, y *Parsifal* el oratorio de la redención, las dos obras de despedida que yo siempre he visto y sentido como una misma cosa, «últimas palabras» antes del silencio eterno, las celestes obras de ancianidad de dos grandes ambiciosos, en su mayestático-esclerótico cansancio, en la rutina de sus recursos, con el sello final de resumen, retrospectiva, cita de sí mismo y resolución.

¿Acaso lo que se dio en llamar *fin de siècle* no era una lastimosa sátira de la breve época, en la que sonaron las últimas notas del siglo, cifradas en las obras de ancianidad de los dos grandes magos? Porque los dos eran magos del Norte, maliciosos hechiceros, versados en todos los sortilegios de un arte tan delicado como rotundo, grandes en la organización del efecto, en el culto del detalle, en la ambivalencia y el simbolismo, en la celebración de la idea, la poetización del intelecto, y, además, músicos, como buenos nórdicos: no sólo aquel que aprendió música deliberadamente porque la necesitaba para sus conquistas, aunque no le venía de casta, sino también el otro, también Ibsen, aunque este la cultivaba con más recato, de un modo más espiritual y supeditándola a la palabra.

Pero lo que los hace más similares hasta provocar la confusión es el proceso de insospechada sublimación que experimentó en sus manos una forma de arte preexistente, y por cierto en un estado bastante modesto. Esta forma de arte fue, en el caso de Wagner, la ópera y, en el de Ibsen, la obra teatral. Dice Goethe: «Todo lo que es perfecto en su especie debe trascender de su especie, debe ser otra cosa, algo incomparable. En muchos tonos, el ruiseñor sigue siendo pájaro, pero luego se eleva por encima de su categoría, como si quisiera demostrar a todas las aves lo que es realmente cantar». Precisamente así Wagner e Ibsen perfeccionaron la ópera y la obra teatral: hicieron de ellas otra cosa, algo incomparable. Y en ellas se detecta también ese residuo, esa resonancia del ejemplo del ruiseñor de Goethe: de vez en cuando, hasta en lo más sublime, hasta en *Parsifal* se percibe en Wagner la ópera tradicional; y de vez en cuando, en Ibsen chirría aún la técnica del drama a lo Dumas. Pero ambos son creadores en el sentido de superación y búsqueda de la perfección y ambos alcanzan lo nuevo e insospechado partiendo de lo existente.

¿Qué es lo que eleva la obra de Wagner tan por encima de todas las obras musicales anteriores? Son dos fuerzas las que se combinan para conseguir esta elevación, fuerzas y dotes geniales que deberían considerarse contrapuestas y cuya esencia contradictoria vuelve hoy a recalcarse con agrado: se llaman *psicología* y *mito*. Se les negará todo punto de coincidencia, pues la psicología está considerada algo muy racional como para que pueda uno decidirse a no ver en ella un obstáculo insuperable en el camino hacia el mito. Está considerada como la negación del mito, como es también la negación de lo musical, a pesar de que, precisamente esta combinación de psicología, mito y música se nos aparece concretada ante los ojos en dos grandes figuras: Nietzsche y Wagner como realidad orgánica.

Sobre Wagner el psicólogo podría escribirse un libro, concretamente un libro sobre la psicología del músico y del poeta, hasta allí donde puedan separarse estas dotes en su personalidad. La técnica del tema del recuerdo, que ya se utilizaba ocasionalmente en la antigua ópera, se perfecciona poco a poco en un sistema de profundo y melancólico virtuosismo que hace de la música, en una medida insólita, un instrumento de alusiones, reflexiones y connotaciones. La nueva interpretación que se da al ingenuo tema mágico del «elixir de amor», convirtiéndolo en un simple medio para liberar una pasión ya existente —en realidad, lo que beben los enamorados puede ser agua clara, y sólo su convicción de haber bebido *muerte* los libera espiritualmente de las leyes morales de la época— es la idea poética de un gran psicólogo. ¡Hay que ver cómo, desde el principio, en Wagner, lo poético excede del libreto convencional e incluso, más que en la palabra, en la intención psicológica! *Die düstre Glut*, el sombrío fuego, dice el Holandés a Senta en el hermoso dúo del segundo acto:

*Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,  
Sollt'ich Unseliger sie Liebe nennen?*

*Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:  
Würd'es durch solchen Engel mir zuteil![\*]*

Son versos cantables, pero nunca se había cantado ni dado a cantar algo que reflejara un pensamiento tan complicado, un sentimiento tan sofisticado. El infeliz se enamora de la chica a primera vista, pero trata de convencerse de que su amor no es por ella, sino por la salvación, la redención. Y ella se le aparece como la encarnación de su salvación, de manera que entre el anhelo de redención espiritual y el deseo de la muchacha él no puede ni quiere distinguir. Y es que su esperanza ha tomado la forma de ella y él no desea que tome otra, es decir, que ama a la muchacha porque quiere redimirse. ¡Qué manera de fundir un sentimiento ambiguo! ¡Qué penetración en las oscuras profundidades del sentimiento! Esto es análisis, y esta impresión se acentúa, en un sentido aún más moderno y resuelto, cuando contemplamos la vida amorosa del joven Sigfrido, primaveral y retoñante, tal como Wagner la pinta con su letra y matiza con su música. Hay un complejo de vínculo materno subconsciente, deseo sexual y *angustia* —me refiero al miedo legendario que Sigfrido ansía conocer— es decir, un complejo que nos muestra al psicólogo Wagner en curiosa convergencia con otro hijo típico del siglo XIX, al psicoanalista Sigmund Freud. Como cuando, en el sueño de Sigfrido debajo del tilo el recuerdo de la madre desemboca en lo erótico, la escena en que Mime trata de enseñar a su discípulo lo que es el miedo, y el tema de Brunilda que duerme en la hoguera se desliza solapadamente en la orquesta: esto es Freud, esto es psicoanálisis y nada más; y no olvidemos que también en Freud cuya investigación radical del alma y sondeo de grandes profundidades es anticipada por Nietzsche con gran estilo, el interés por lo mítico, lo protohumano y lo precultural está íntimamente ligado al interés psicológico.

«El amor en su más completa realidad sólo es posible a través del sexo —dice Wagner—. Sólo como hombre y mujer pueden las personas amar de la forma más verdadera, mientras que todos los demás amores se derivan, surgen, se refieren o imitan a este. Es un error considerar este amor (es decir el sexual) sólo como una manifestación del amor en sí y que, además, existen otras manifestaciones, incluso más sublimes». Esta limitación de todo el amor a lo sexual tiene un carácter inconfundiblemente analítico. Se observa en ella el mismo naturalismo psicológico que en la fórmula metafísica de Schopenhauer del «núcleo de la voluntad» y en las teorías de la cultura y la sublimación propugnadas por Freud. Es puro siglo XIX.

Por lo demás, el complejo erótico materno se encuentra también en *Parsifal*, en la escena de la seducción del segundo acto. Y en la figura de Kundry tenemos al personaje más fuerte y atrevido que creara Wagner: él mismo advirtió la extraordinaria influencia que ella tenía en la trama. En un principio, esta gira en torno no de ella sino de una especie de penitencia, pero pronto va cuajando el interés en su figura, y la revelación de que la bravía mensajera del Santo Grial es también la mujer

tentadora —es decir la idea de la doble personalidad— es el acicate decisivo que enciende el deseo de acometer la portentosa empresa. «Desde que se me ocurrió, casi toda la trama se me ha aparecido con claridad», escribe. Y también: «Aparece ante mí una criatura singular, una mujer maravillosa y diabólica (la mensajera del Santo Grial) de un modo cada vez más vívido y subyugante. Si logro el personaje, habré concebido algo muy original». Original es una palabra muy modesta y discreta para lo que se creó. Todas las heroínas de Wagner se distinguen por un sublime histerismo, un algo sonambulesco, mágico y nigromántico que pone en su calidad de heroínas románticas un ingrediente de turbulenta modernidad. Pero la figura de Kundry, la rosa infernal, es una pieza de patología mística en su atormentada duplicidad, en su desdoblamiento como *instrumentum diaboli* y penitente ansiosa de redención, está pintada con una crudeza clínica, con un verismo, con un atrevimiento naturalista en la investigación y exposición de la enfermiza vida anímica, que siempre se me antojó la cumbre del saber y de la maestría. Y no es ella el único de los personajes de *Parsifal* que posee un carácter tan recio. Cuando, en el bosquejo de esta última obra, compendio de superlativos, se dice de Klingsor que es el demonio del pecado oculto, la rabia de la impotencia contra el pecado, nos sentimos transportados a un mundo místico de atormentados estados anímicos, el mundo de Dostoievski.

Wagner como maestro del mito, descubridor del mito para la ópera, redentor de la ópera por el mito, esta es la segunda característica; y desde luego, nadie como él posee esa afinidad anímica con ese mundo de la imagen y el pensamiento, como única es también su facultad para conjurar e infundir nueva vida al mito: él se descubrió a sí mismo cuando pasó de la ópera histórica al mito y al escucharle se diría que la música no puede tener más finalidad que la de servir al mito. Ya aparezca como emisario de una esfera purísima, que acude en ayuda de la inocencia y, ante la falta de fe, haya de volverse por donde ha venido; o como el conocimiento que nos canta y nos habla del principio y del fin del mundo, como una cosmogónica filosofía fabulada, siempre su espíritu, su esencia, su *verbo* está definido con una seguridad y una intuición guiadas por la afinidad electiva, su lenguaje se recita con una naturalidad que no tiene igual en todo el arte. Es el lenguaje del «Érase una vez» en su doble significado de «Así era» y «Así será»; y la densidad ambiental mitológica, por ejemplo, en la escena de las normas al principio de *El crepúsculo de los dioses*, en la que las tres hijas de Erda se entregan a una especie de comadreo cronológico, o las apariciones de la propia Erda en *El oro del Rin* y *Sigfrido* es insuperable. Los vibrantes acentos de la música que acompaña la salida del cadáver de Sigfrido no están dedicados ya al muchacho de los bosques que descuidó el aprendizaje del miedo; ilustran el sentimiento de lo que desfila allá detrás de los velos de niebla que descienden sobre la tierra: en el túmulo yace el mismísimo héroe del Sol abatido por lívidas sombras; y la letra acentúa esta percepción: *Eines wilden Ebers Wut* [la ira de un jabalí bravío], dice, y *Er ist der verfluchte Eber der diesen Edeln zerfleischte* [él es el maldito jabalí que despedazó a este hombre noble], dice Gunther señalando a

Hagen. La perspectiva retrocede hasta las primeras y más tempranas imágenes del mundo de los sueños. Tamuz y Adonis, muertos por el jabalí, Osiris, Dionisos, los despedazados que han de retornar como el Crucificado al que una lanza romana tiene que abrir el costado para que sea reconocido, todo lo que fue y siempre será, todo el mundo de los sacrificados, de la hermosura asesinada por la furia invernal, es abarcada por esta perspectiva mítica, de manera que no se diga que el creador de *Sigfrido* se traicionó a sí mismo con *Parsifal*.

La pasión por la mágica obra de Wagner me ha acompañado toda mi vida, desde que la descubrí y empecé a asimilarme y a penetrar en ella. Nunca olvidaré lo que yo debo a Wagner de goce y de conocimiento artístico, nunca olvidaré las horas maravillosas, de una dicha profunda, descubierta en soledad en medio de la multitud de espectadores, horas de estremecimiento, embeleso de los nervios y del intelecto, atisbos en trascendencias grandiosas como sólo este arte insuperable puede deparar. Mi curiosidad por él nunca se cansa, nunca me sacio de escucharlo, de admirarlo, de examinarlo no sin recelo, lo reconozco; pero las dudas, objeciones y reparos le hacen tan poca mella como la inmortal crítica de Nietzsche que siempre me ha parecido un panegírico con el signo invertido, otra forma de alabanza. Estaba inspirada por un sentimiento de amor-odio, por un afán de automortificación. El arte de Wagner fue la gran pasión amorosa de la vida de Nietzsche. Lo amó como lo amó Baudelaire, el autor de *Las flores del mal*, de quien se dice que, en su agonía, paralizado y semiinconsciente como estaba, sonreía al oír el nombre de Wagner: *il a souri d'allegresse*. Así también Nietzsche, en la noche de su parálisis, al oír pronunciar este nombre, reaccionaba y respondía: «A ese lo he querido mucho». Y también lo odió mucho, por razones culturales y morales que no vamos a examinar ahora. Pero me sorprendería mucho ser yo el único que tiene la impresión de que los alegatos de Nietzsche contra Wagner contribuyen más a encender que a enfriar los entusiasmos.

A lo que yo siempre puse reparos, mejor dicho, lo que siempre me dejó indiferente, fue la teoría de Wagner: nunca he podido convencerme de que haya quien pueda tomarla en serio. ¿Qué quieren que yo haga con esa suma de música, palabra, plástica y gestos que se nos ofrecía como única verdad y culminación de toda inquietud artística? ¿Con una doctrina según la cual había que anteponer *Sigfrido* a *Tasso*? A mí siempre me pareció una atrocidad disgregar las artes descomponiendo una unidad teatral original a la cual deberían volver para servirla. El arte es íntegro y completo en cada una de sus formas; no es necesario sumar géneros para hacerlo perfecto. Semejante idea es *mal* siglo XIX, es una actitud maquinista, y el triunfo de la obra de Wagner no demuestra lo acertado de la teoría, sino la calidad de la obra. La obra vive y vivirá mucho tiempo, pero el arte le sobrevivirá en las artes y, a través de ellas, seguirá conmoviendo a la Humanidad como la ha conmovido siempre. Sería bárbaro y pueril creer que la calidad e intensidad del efecto artístico responden a la medida acumulada de su agresión sensorial.

Wagner, como apasionado hombre de teatro, podríamos decir «teatrómano»,

propendía a estas opiniones en la medida en que a él le parecía primer mandamiento del arte la más directa e íntegra comunicación a los sentidos de lo que tuviera que decirse. Y es bastante curioso ver lo que, gracias a esta necesidad implacable, ocurrió con el drama en su obra principal, *El anillo de los Nibelungos*, en el que concentró él todos sus esfuerzos y cuya ley fundamental se le antojaba a él lo puramente sensorial. Ya es conocida la historia de la creación de esta obra. Wagner, ocupado en el trazado del plan dramático de *La muerte de Sigfrido*, no soportaba, como cuenta él mismo, que hubiera de poner tantas cosas delante, que hubiera tanta acción antes del comienzo, tanto que explicar. Su necesidad de exponer plásticamente los antecedentes de la historia era irresistible, y empezó a escribir hacia atrás: compuso el *Joven Sigfrido*, después *La valquiria*, *El oro del Rin*; no descansó hasta escenificarlo todo con detalle, en una tetralogía, desde la célula germinal, principio de todo, el primer mi bemol del fagot, del preludio de *El oro del Rin* con el que solemne y casi inaudiblemente empieza su relato. Surgió entonces algo magnífico, y se comprende el entusiasmo que sintió el creador ante el plan general de su obra, enriquecido con nuevas y profundas posibilidades y efectos. Pero ¿qué fue realmente lo que surgió? La estética ha desestimado en ocasiones la forma del drama en varias partes. Así lo hizo, por ejemplo, Grillparzer, quien dice que la relación de una parte con las otras da al conjunto *algo épico*, con lo que, desde luego, se gana en majestuosidad. Pero con ello se determina el efecto del *Anillo*, el carácter de su grandeza, y lo que nosotros descubrimos es precisamente que la obra principal de Wagner debe su grandeza a su carácter épico, a cuya categoría pertenece el argumento. El *Anillo* es una epopeya escénica surgida de la antipatía por las historias previas que se desarrollan entre bastidores, una antipatía que, evidentemente, no compartían el teatro clásico ni la tragedia francesa. Ibsen, con su técnica analítica y su arte para el desarrollo de historias previas, está a este respecto más próximo al drama clásico. Y no deja de tener gracia que fuera precisamente el teorema dramático de Wagner, de apelar a los sentidos, lo que de forma tan peregrina le hiciera dar en lo épico.

Su actitud frente a cada una de las artes con las que creó el conjunto de su obra merece un examen. Se observa un extraño diletantismo en ello, como dice Nietzsche en su piadosa *Cuarta contemplación inoportuna* de la niñez y juventud de Wagner: «Su juventud es la de un diletante en muchas materias, del que no saldrá nada bien hecho. No le sujetaba una disciplina rigurosa en el ejercicio de las artes heredadas o familiar. La pintura, la literatura, el teatro, la música le llegaban con tanta naturalidad como la educación académica; a un observador superficial podría parecerle que Wagner había nacido para diletante». En realidad, observado no ya superficialmente, sino con apasionamiento y admiración, se puede decir, aun a riesgo de ser mal interpretado, que el arte de Wagner es un diletantismo monumentalizado y elevado a genialidad a fuerza de voluntad e inteligencia. La misma idea de amalgama de las artes tiene un algo de diletante y, sin el riguroso sometimiento a ella de su tremendo genio expresivo, no habría pasado de puro diletantismo. Existe algo dudoso en su

relación con las artes; aunque parezca un disparate hay en esta relación algo ajeno a las musas. En el fondo, Italia y el arte plástico le dejan frío. Wagner escribe a Wesendonck a Roma:

Mire y contemple por mí; necesito que alguien lo haga por mí... Es una peculiaridad mía, algo que he experimentado varias veces y del modo más vívido en Italia. Durante un tiempo, algo me estimula vivamente la mirada, pero no dura mucho... Es como si a mí, como órgano de percepción del mundo, no me bastaran los ojos.

¡Y se comprende! Wagner es hombre de oído, músico y poeta. Pero, por extraño que parezca, escribe desde París a la misma destinataria:

¡Ah, cómo se solaza esta criatura con Rafael y la pintura! ¡Qué hermosura, qué encanto, qué placidez! ¡Pero a mí nada de esto me conmueve! Yo sigo siendo el vándalo que, tras un año de estancia en París, aún no ha visitado el Louvre. ¿Esto no lo dice ya todo?

Todo no, pero sí mucho y muy revelador. La pintura es un arte grande, tan grande como la obra de arte total. Se mantiene ante esta y subsiste después de esta; pero a él no le conmueve. ¡Tendría que ser Wagner menos grande para que uno no se sintiera ofendido en nombre de la pintura! Y es que el arte plástico no le dice nada, ni el del pasado ni el vivo, el del presente. Ese arte grandioso que se desarrolla al mismo tiempo que su obra, la pintura impresionista francesa, apenas le interesa. Su relación con ella se limita a la circunstancia de que Renoir pinte su retrato —un cuadro que no imprime prestancia heroica precisamente en su modelo—, retrato que, al parecer, no le gustó. Es evidente que su actitud hacia la poesía era muy distinta. Durante toda su vida, concretamente a través de Shakespeare, le enriqueció espiritualmente, a pesar de que la teoría con la que él glorificaba su propio talento le hacía hablar casi con conmisericordia de los «creadores literarios», como decía él. Pero ¿qué puede importar que él, a su vez, haya enriquecido la poesía con sus obras? Aunque no hay que olvidar que no son para leídas, que no son lenguaje propiamente dicho, sino «bruma musical» que, para surtir efecto, para hacerse poesía, necesitan el complemento de la figura, el gesto y la música. Por lo que se refiere a la palabra en sí son un tanto ampulosas y barrocas, y también pueriles con cierto aire de profana autocomplacencia —y con pasajes de absoluta genialidad, fuerza, concisión y belleza natural que mitigan los recelos— aunque sin socavar la convicción de que no se trata de imágenes ni creaciones que estén dentro de la gran literatura y poesía europeas, sino al margen de ellas elementos de una forma de expresión teatral que, entre otras cosas, necesita también de la palabra. Pienso en las genialidades verbales del atrevido diletantismo que se encuentran especialmente en *El anillo de los Nibelungos* y en *Lohengrin*, que representan lo más puro, noble y hermoso que haya conseguido Wagner en la creación de la palabra.

Su genio es una monumental síntesis de las artes que sólo como conjunto, o sea, precisamente, síntesis, responde al concepto de la obra auténtica y legítima. Sus

componentes, incluso la misma música considerada en sí misma y no como medio para el fin común, tienen un componente agreste y heterodoxo que no pierden sino cuando son contemplados en conjunto formando un todo más sublime. Que la relación de Wagner con la lengua no fue la de nuestros grandes poetas y escritores, que su lenguaje carece del rigor y la delicadeza que posee la palabra cuando es tratada como el bien supremo y el más familiar instrumento artístico lo demuestran sus pequeños poemas, sus versos ocasionales, esos almibarados cantos románticos, esas loas dedicadas a Luis II de Baviera, esas rimas triviales con las que obsequia a amigos y protectores. Incluso el último, el más casual versito de Goethe, es oro, literatura sublime, comparado con estas pedanterías verbales y burdos chistes versificados ante los que el admirador incondicional sonrío con esfuerzo. La prosa de Wagner, por el contrario, en sus manifiestos y artículos sobre temas de estética y crítica cultural reflejan una asombrosa habilidad y un vigoroso pensamiento, si bien, desde luego, ni por su lenguaje ni por sus ideas se pueden comparar con los escritos filosóficoartísticos de Schiller, por ejemplo, el inmortal ensayo «De la poesía ingenua y sentimental». Son un tanto difíciles de leer, difusos y áridos a la vez y en ellos se aprecia un viso de diletantismo; en realidad, no pertenecen al mundo del gran ensayo alemán y europeo, no son, propiamente, obras de un escritor nato, sino trabajos que se han creado incidentalmente, por necesidad. En lo unitario, Wagner se limita a lo indispensable; él sólo es dichoso, competente, auténtico y grande en lo plural y complejo.

¿Acaso no fue también músico por necesidad, y gracias a la voluntad, para alcanzar el todo, el todo avasallador? Nietzsche observa que el llamado don no es tal vez lo esencial del genio. «Cuán escaso don vemos, por ejemplo, en Richard Wagner —exclama—. ¿Hubo alguna vez un músico que a los veintiocho años fuera todavía tan pobre?». Realmente, la música de Wagner muestra unos comienzos vacilantes, precarios y poco originales. Estos comienzos se dan en él mucho más tarde que en otros grandes músicos. Él mismo dice: «Recuerdo haberme preguntado interiormente todavía con treinta años si poseería en realidad el instrumento para manifestar una gran individualidad artística: veía en mi trabajo influencia e imitación y me planteaba con angustia mi futuro de creador original». Esto lo escribe en retrospectiva, en los años de su madurez artística, en 1862. Pero, apenas tres años antes, a los cuarenta y seis, en Lucerna, cuando se hallaba encallado en su *Tristán e Isolda*, escribe a Lizst:

¡Qué deleznable me siento como músico! No puedes hacerte idea. Sinceramente, me considero un perfecto chapucero. Tendrías que verme cuando me digo: «Pues tiene que salir», y me siento al piano, enlazo unas notas inmundas y miserables y luego abandono estúpidamente. ¡Lo que entonces siento! ¡Qué íntima convicción de mi incapacidad musical! Luego llegas tú, que por todos los poros sacas ríos y fuentes y cascadas y... tengo que escuchar algo como lo que me dices. Me resulta muy difícil no creer que todo es una pura ironía... Amigo mío, esto es una historia personal. Puedes creerme: no llegaré muy lejos.

Esto es pura y simple depresión y no hay en ello ni una sola palabra válida. Y



Lizst contesta lo que había que contestar. Reprocha a Wagner su «disparatada injusticia consigo mismo». Por lo demás, todo artista conoce esta súbita vergüenza ante la obra ajena: se debe a que cada ejercicio artístico es una adaptación nueva y, por lo que a él respecta, muy elaborada, de lo personal e individual al arte en general. Y el individuo, incluso después de éxitos reconocidos, al compararse con la obra de arte ajena, se pregunta de pronto: ¿cómo se puede equiparar con eso mi creación personal? Y, sin embargo, este menosprecio depresivo del yo, esta íntima desesperación ante la música, cuando Wagner se encuentra encallado en el tercer acto del *Tristán*, tienen un algo aberrante. Realmente, la despótica autosuficiencia de los últimos años de Wagner, cuando en las *Bayreuther Blätter* condenaba, entre burlas, muchas obras hermosas de Mendelssohn, Schumann y Brahms, para mayor gloria del propio arte, esta autosuficiencia fue adquirida a costa de mucha compunción y desaliento. ¿A qué se deben estas crisis? Sin duda a que en estos momentos, también él cometió el error de aislar su música y compararla con la más sublime, cuando sólo debe ser contemplada como subespecie de su poesía y viceversa. Y a este error se debe, principalmente, la tenaz resistencia que su música ha tenido que vencer. Nosotros, que tanto placer debemos al mundo mágico de esos sonidos y a su hechizo intelectual, que tanto asombro hemos experimentado ante unas facultades portentosas y adquiridas a pulso, comprendemos difícilmente esta resistencia, esta aversión; las expresiones que se han utilizado contra la música de Wagner, como «fría», «algebraica», «amorfa», nos parecen indignantes, incomprensibles y miopes, manifestación de penuria, de insensibilidad, de la más absoluta tosquedad y nos sentimos inclinados a creer que semejantes juicios sólo pueden proceder de esferas prosaicas, pedantes y profanas. Pero no es así. Muchos de aquellos detractores no eran unos botarates, sino espíritus cultivados, músicos y melómanos, personas a las que la suerte dotó de sentido musical y que se arrogaban justificadamente la autoridad para distinguir entre música y antimúsica, y descubrían que esta no era tal música. Su opinión ha sido totalmente rebatida, y la derrota fue de las que hacen época. Pero, aun siendo errónea, ¿era injustificable? La música de Wagner no es propiamente música, como tampoco es literatura la trama dramática que la complementa y la hace poesía. Es psicología, símbolo, mitología, enfatismo, todo menos música en el sentido estricto que le daban aquellos desconcertados jueces. Los textos que abraza y a los que da categoría dramática no son literatura, pero la música sí lo es; esa música que parece brotar como un géiser de las profundidades del mito anterior a la cultura (y no es que parezca brotar, es que brota realmente), pensada, calculada, con una inteligencia y una sagacidad sin fisuras, denota una concepción tan literaria como musical es la de su libreto. La música, reducida a sus elementos primitivos, tiene que servir para dar realce a filosofemas míticos. El vivo y perenne cromatismo de la muerte por amor es una idea literaria. La corriente ancestral del Rin, los siete primitivos acordes que, a modo de pilares, levantan el Valhalla, no lo son menos. Un renombrado director que acababa de dirigir el *Tristán* me dijo a la salida: «Eso ya no

es música». Y aludía a nuestra común emoción. Pero este «sí» entusiasta que hoy pronunciamos, ¿cómo no había de ser un «no» airado al principio? Una música como la del viaje de Sigfrido por el Rin o el lamento fúnebre por los caídos, piezas de una magnificencia inefable, indescriptible, para nuestro oído, para nuestro espíritu, nunca habían sido escuchadas: inauditas en el sentido más peyorativo de la palabra. Era mucho pedir que se escuchara como música, como la música de un Bach, un Mozart o un Beethoven, esta sucesión de temas que yacían como peñascos en el torrente de los procesos musicales elementales. Era mucho pedir que se tuviera que llamar música al tritono mi bemol mayor que constituye el preludio del *Oro del Rin*. Porque música no era; era un pensamiento acústico: el pensamiento del principio diletante y soberano de la música para la exposición de una idea mítica. El psicoanálisis pretende que el amor se compone de puras perversiones. Y, no obstante, sigue siendo amor, el fenómeno más sublime del mundo. Pues bien, el genio de Wagner se compone de puros diletantismos.

¡Pero qué diletantismos! Él es un músico de los que convierten a la música hasta a los menos musicales. Tal vez esto sea un inconveniente para los esotéricos y los aristócratas del arte. Pero ¿y si entre los no musicales se encuentran personas y artistas como Baudelaire? Para Baudelaire, el encuentro con Wagner fue el encuentro con la música. Él mismo escribió a Wagner que no entendía de música y que no conocía nada más que un par de bonitas piezas de Weber y Beethoven. ¡Y luego aquel arrebatado, aquella fuerza que le impulsaba a hacer música con la palabra, a emular a Wagner con la palabra, y que tan grandes consecuencias tendría para la lírica francesa! Una música de profanos, una música heterodoxa, puede tener semejantes adeptos. Más de un purista podría envidiárselos, y envidiarle también otras cosas. En esta música esotérica hay cosas de una genialidad y una magnificencia que hacen que estos reparos resulten ridículos. El tema del cisne de *Lohengrin* y *Parsifal*; los tonos nocturnos de la luna de verano, al final del segundo acto de *Los maestros cantores* y el quinteto del tercero; el pasaje en la bemol mayor del segundo acto de *Tristán e Isolda* y la visión de Tristán, de la amada que camina sobre el mar; la música del Viernes Santo de *Parsifal* y la poderosa música de la transustanciación del tercer acto de esta obra: el fantástico dúo de Sigfrido y Brunilda al principio de *El crepúsculo de los dioses* con el aire popular del *Willst du mir Minne schenken* y el vibrante *Heil dir, Brünnhild prangender Stern*; ciertos pasajes del arreglo de Venusberg, realizado en la época del *Tristán*... son inspiraciones ante las que la música absoluta podría palidecer de envidia o sonrojarse de placer. Y son pasajes que elijo al azar y arbitrariamente. También podría sacar a colación otros o recordar el asombroso arte que muestra Wagner para modificar, transformar y retocar un tema que ya ha aparecido antes en la partitura, como, por ejemplo, en el preludio del tercer acto de *Los maestros cantores*, la canción de Hans Sachs, el zapatero, que ya escuchamos en el segundo acto, en tono

humorístico, como aire popular y ahora, al retornar en este prelude, se transfigura y se reviste de insospechada poesía. O recordemos la rítmica y vibrante transformación y renovación que el llamado tema de la fe que ya conocíamos desde los primeros compases de la obertura experimenta con frecuencia durante el transcurso del *Parsifal* y, sobre todo, en el grandioso relato de Gurnemanz. Es difícil hablar de estas cosas cuando sólo se dispone de la palabra para evocarlas. ¿Por qué al hablar de la música de Wagner se despierta en mi oído ese acorde, ese puro arabesco que es un adorno de trompeta que técnicamente puede describirse con facilidad y que, sin embargo, es indescriptible, que en el canto fúnebre por Sigfrido prepara armónicamente el tema amoroso de sus padres? En estos momentos, uno apenas acierta a distinguir si lo que tanto admiras y tanto te conmueve es el arte específico y personal de Wagner o la música en sí. En una palabra, es celestial; no te avergüenzas de una palabra, por muy femenina y mística que sea cuando es la música la que te la inspira.

En general, el carácter de la música de Wagner tiene una gravidez pesimista, una morbosidad nostálgica, un algo que se quiebra en el ritmo y que brota de un oscuro laberinto, pugnando por hallar la redención en la hermosura; es la música de un alma pesarosa que no habla, danzarina, al músculo, sino que es un roer, un empujar con arduo esfuerzo, que describe muy gráficamente la ingeniosa frase de Lembach cuando dice a Wagner: «Su música..., ¡ah, en fin!, su música es un carromato camino del reino de los cielos». Pero no es sólo eso. Su densidad no puede hacernos olvidar el aire audaz, gallardo y alegre que puede tener también en los temas caballerescos, como *Lohengrin*, *Stolzing* y *Parsifal* ni la gracia, el desenfado y la ternura de los tercetos de las ninfas del Rin; la ingeniosa parodia y la docta y desbordante alegría del prelude de *Los maestros cantores*; ni el festivo carácter rural de la danza campesina del tercer acto. Wagner puede con todo. Es un caracterizador sin igual, y entender su música como medio de caracterización supone admirarla sin reservas. Este arte es pintoresco, incluso grotesco y exige perspectiva, al igual que el teatro, pero tiene una riqueza imaginativa hasta en lo más nimio, una facultad de incorporarse a las figuras haciéndolas hablar y gesticular, realmente singular. Triunfa en la figura individual: por ejemplo, en el personaje poéticomusical del Holandés con su aire de soledad y condenación, con el eco de la tempestad en desolados paisajes marinos... En la veleidad elemental y el donaire de Loge. En la amable generosidad del liliputiense padre adoptivo de Sigfrido. En la estúpida maldad y brutalidad de Beckmesser. El actor dionísico —su arte, sus artes si se quiere— se manifiestan en esta omnipotencia y ubicuidad de la transformación y representación; no es sólo que cambie la máscara humana; él penetra en la naturaleza, habla desde la tormenta y la tempestad, desde el rumor de las hojas y el cabrillea de las olas, desde la danza de las llamas y desde el arcoíris. El manto de invisibilidad de Alberico es el símbolo general de este genio del disfraz, la omnipotencia para la imitación, tan capaz de traducir con soltura el chapoteo y el brinco del sapo en el pantano como el vuelo etéreo del la

bemol entre las nubes. Es esta omnipotencia para la caracterización lo que puede hermanar obras de carácter tan diverso como *Los maestros cantores*, con su ascetismo germánico y luterano y los fastos necrofilicos de *Tristán*. Ello separa cada obra de las demás, desarrolla cada una de ellas: partiendo de un sonido base que las distingue de la obra conjunta que es en sí un cosmos personal, en el que cada obra, a su vez, constituye una unidad cerrada y astral. Hay alusiones y puntos de referencia musicales que denotan la unidad del todo. En *Parsifal* existen, en estado latente, acordes de *Los maestros cantores*; en la música del *Holandés* se insinúan avances de *Lohengrin* y en el libreto hay presagios del encanto religioso del lenguaje de *Parsifal*, «bálsamo sacrosanto de mis heridas brota del voto, de las augustas palabras». En el cristiano *Lohengrin*, los resabios paganos personificados en Ortrud emiten ya acordes de «nibelungo». Pero, en general, cada obra se contrapone estilísticamente a las demás de un modo que hace visible y hasta palpable el secreto del *estilo* como esencia o núcleo del arte y casi como el arte en sí: es el secreto del enlace de lo personal con lo objetivo. Wagner es, en cada obra, él mismo por entero y cada compás sólo puede ser de él y lleva impresas su fórmula y su caligrafía personales e inconfundibles. Sin embargo, cada una es, al mismo tiempo, algo especial, un mundo estilístico en sí, producto de una percepción objetiva que equilibra la balanza de la voluntad subjetiva y se destaca nítidamente de ella. En este aspecto tal vez *Parsifal*, la obra del septuagenario, que realiza una gesta impresionante al explorar y hacer hablar a unos mundos recónditos terribles y sagrados sea la mayor maravilla, a pesar de *Tristán e Isolda*, la más detonante de las obras de Wagner y prueba de una capacidad de adaptación estilística y espiritual que al final excede incluso de la medida habitual en él, llena de unas notas a las que uno se entrega una y otra vez con inquietud, curiosidad y deleite.

«Una fea historia», escribe Wagner en mayo de 1859 desde Lucerna, en pleno trabajo agotador en el tercer acto del *Tristán*, en el que la figura de Anfortas, contemplada y trazada desde mucho tiempo atrás, le causa nueva agitación. «Una fea historia. ¡Imagine usted lo que es esto, por Dios! De pronto, con terrible claridad he visto que Anfortas es mi *Tristán* del tercer acto corregido y aumentado». Este «corregido y aumentado» responde a la ley que rige la vida y el crecimiento de su producción, determinada por la autoindulgencia. Wagner lleva toda la vida ejercitándose en las notas atormentadas y contritas de Anfortas. Están ya en el *Ach, schwer drückt mich den Sündenlast* [¡Cómo me agobia el peso de los pecados!] del *Tannhäuser*; están en *Tristán*, el aparente non plus ultra de la expresividad atormentada; pero en *Parsifal*, según él reconoce, asustado, tienen que superarse, tienen que experimentar un «aumento» inconcebible. Se trata de apurar acentos para los que inconscientemente se buscan siempre situaciones y motivos cada vez más fuertes y profundos. Los elementos, las obras individuales, son etapas y variaciones *in crescendo* de una unidad, de la obra de una vida que constituye una unidad en sí misma, completa, esférica, que «se desarrolla» pero, en cierta medida, está presente

desde el principio. De ahí la imbricación, el entretreído de los conceptos. Porque un artista de esta categoría y de este talante nunca se limita a la obra en la que está trabajando, sino que lo abarca todo en conjunto, y todo incide en la creación del momento. Se perfila algo aparentemente (sólo aparente a medias) planificado, un plan de trabajo que abarca toda la vida y que hace que Wagner, en el año 1862, mientras componía *Los maestros cantores*, en una carta que escribió a Bülow desde Biebrich asegurara con total convicción que *Parsifal* sería su última obra, aproximadamente veinte años antes de que la compusiera, porque antes, desde luego, tendría que terminar *Sigfrido* en la que intercala *Tristán* y *Los maestros cantores* y todo *El crepúsculo de los dioses*, a fin de completar el plan de trabajo. Durante todo el *Tristán*, en el que desde el principio empieza ya a meter baza *Parsifal*, trabaja también en el *Anillo*. Y durante *Los maestros cantores*, obra de sano luteranismo, está presente el *Parsifal* que, en realidad, está esperando desde 1845, el año en que estrenó *Tannhäuser* en Dresde. En 1848, Wagner escribe el borrador en prosa del mito del *Nibelungo* y *La muerte de Sigfrido*, de la que saldrá *El crepúsculo de los dioses*. Entretanto, sin embargo, en 1846 y 1847, compone *Lohengrin* y traza el proyecto de *Los maestros cantores*, sátira y contrapunto humorístico de *Tannhäuser*. Esta década de los cuarenta, mediada la cual él cumple los treinta y dos, abarca, desde *El holandés errante* hasta *Parsifal*, todo el plan de trabajo de su vida, que en las cuatro décadas siguientes, hasta 1881, irá realizando, en muchos casos simultáneamente. Su obra no sigue una cronología formal, sino que va surgiendo con el tiempo, pero fue planeada toda a la vez. La última ópera prevista como tal con mucha antelación y terminada a los sesenta y nueve años, es a un tiempo liberación, arribada, punto final y culminación. Y, después, nada más; el trabajo del anciano, del artista que ha consumido toda su vida, ya se ha cumplido. La gigantesca obra está rematada, y el corazón que, a lo largo de setenta años, ha soportado las más duras pruebas, puede detenerse en una última convulsión.

Esta carga gravita sobre unos hombros que nada tienen de titánicos, sobre una complexión tan débil, tanto por su aspecto como por su sensibilidad, que nadie le habría vaticinado una larga vida ni esperado que pudiera terminar su tarea. Es una naturaleza que en todo momento se siente al borde del agotamiento, que no sabe lo que es el bienestar sino excepcionalmente. Este hombre, estreñado, melancólico, insomne, atormentado por todos los males, se encuentra, a los treinta años, en un estado de abatimiento tal que muchas veces tiene que sentarse a llorar durante un cuarto de hora. No verá terminado *Tannhäuser*. Imposible. A los treinta y seis años, le parece una osadía acometer la realización del plan «todos los días piensa en la muerte», él, que terminará *Parsifal* casi a los setenta.

Lo que le atormenta es una afección nerviosa, una de esas enfermedades indefinibles orgánicamente, que, sin ser «graves», pueden volver loco al individuo y

hacerle la vida imposible. A sus víctimas les resulta muy difíciles creer que no son peligrosas, y en más de un pasaje de las cartas de Wagner se observa su convicción de que él es hijo de la muerte. «Mis nervios degeneran —escribe a su hermana a los treinta y nueve años—. Tal vez, si cambian las circunstancias de mi vida, pueda demorarse mi muerte artificialmente unos cuantos años; pero eso sólo en lo que atañe a la muerte en sí, porque el morir no puede detenerse ya». Y el mismo año: «Estoy muy enfermo de los nervios. Y, tras numerosas tentativas por conseguir una cura radical, he perdido toda esperanza de mejoría... Mi trabajo es lo único que me sostiene; pero mis nervios cerebrales están ya tan destrozados que no puedo dedicar al trabajo más de dos horas al día, y aun ello sólo lo consigo cuando después de trabajar puedo acostarme otras dos horas y al fin dormir un poco». Dos horas al día. En jornadas tan cortas, pues, por lo menos en aquel tiempo, se realizó esta obra gigantesca, poniendo a contribución unas fuerzas cada vez más escasas, fruto de una inagotable tenacidad, de la que brota una y otra vez la efímera energía renovada y que, en moral, se llama *paciencia*. «La verdadera paciencia nace de una gran tenacidad», escribe Novalis; y Schopenhauer pondera la paciencia como auténtica valentía. Es este conjunto de cualidades de tenacidad, paciencia y valentía lo que permite a este hombre cumplir su misión; y no es fácil encontrar otra vida de artista en la que pueda estudiarse con tanta claridad la peculiar constitución vital del genio, esta mezcla de sensibilidad y fuerza, delicadeza y perseverancia; esta mezcla de autodomínio y asombro de uno mismo de la que brotan las grandes obras y que, con el tiempo, produce un sentimiento de abnegación y entrega forzosa a una tarea. Sí; es difícil no creer en una voluntad propia metafísica de la obra que exige su realización y que hace de la vida de su creador un instrumento, víctima voluntaria-involuntaria. «En realidad, uno se encuentra espantosamente, pero uno se encuentra». Es una exclamación de irónica burla de sí mismo, perpleja y desesperada, que aparece en las cartas de Wagner. Y él establece un nexo causal entre sus dolencias y su arte, viendo en arte y enfermedad un mismo mal. Y, por consiguiente, trata de salvarse recurriendo ingenuamente a la hidroterapia. «Hace un año, visité un balneario — escribe— con el afán de convertirme en un hombre físicamente sano. En el fondo, me impulsaba el secreto deseo de librarme por la salud del martirio de mi vida: el arte; fue una última y desesperada tentativa de alcanzar la felicidad, una auténtica alegría de vivir como sólo pueden conocer quienes se saben perfectamente sanos».

Pueriles y conmovedores despropósitos. Wagner pretendía curarse del arte, es decir, modificar su condición de artista, con duchas frías. Su actitud ante el arte, su sino, es compleja y confusa, contradictoria y a veces parece debatirse en ella como en una red, braceando contra la lógica. «¿Y eso tengo yo que hacer aún?», exclama a los cuarenta y seis años, después de explayarse sobre el contenido espiritual y simbólico de la sinopsis de *Parsifal*. «Y, además, ¿ponerle música? ¡Muchas gracias, declino! Que lo haga el que quiera. Yo prefiero renunciar». En estas palabras se advierte un tonillo de coquetería femenina, un deseo encubierto. En sus cartas, Wagner insiste

una y otra vez en la idea de zafarse del arte, de vivir plenamente, en lugar de tener que crear, de ser *feliz*; la expresión «felicidad», «auténtica felicidad», auténtico «goce de la vida», se contraponen a la existencia de artista, el arte se concibe como un sucedáneo de cualquier otro goce inmediato. Wagner escribe a Lizst, a los treinta y nueve años: «De día en día me siento degenerar: vivo una vida indescriptiblemente deleznable. De los verdaderos placeres de la vida no sé absolutamente nada: para mí, disfrutar de la vida, del *amor* [el subrayado es suyo] es algo puramente imaginado, no vivido. Por eso mi corazón se ha tenido que hacer cerebro y mi vida es puramente artificial: sólo puedo vivir como “artista”, el “artista” que anula en mí al “hombre”». Hay que reconocer que nunca se ha descrito al arte con palabras más crudas, ni con franqueza más desesperada, como estupefaciente, hachís, paraíso artificial. Y hay momentos de sublevación contra esta existencia artificial, como aquel en que, poco antes de su cuadragésimo cumpleaños, escribe a Lizst: «Quiero hacerme bautizar de nuevo: ¿querrías ser tú mi Padrino? Me gustaría que *los dos* formáramos el firme propósito de lanzarnos al mundo... ¡Ven conmigo al ancho mundo! Aunque no sea más que para naufragar en él, para precipitarnos alegremente al abismo». Nos viene a la memoria *Tannhäuser* que sostiene en brazos a Wolfram para llevárselo al monte de Venus, porque, en este caso, el «mundo», la «vida», desde la óptica de la privación, se consideran como el monte de Venus, parajes en los que imperan una indiferencia bohemia y radical y el desenfreno imaginado con toda voluptuosidad: todo aquello, en suma, de lo que el arte se le antojaba un mísero sucedáneo.

Pero, al mismo tiempo, el arte se le aparece también a una luz muy distinta: como medio de liberación, apaciguador, estado de pura pasividad, porque así nos ha enseriado a verlo la filosofía y él desea obedecerla con la docilidad y ductilidad de la criatura artística. ¡Oh, él es idealista! La vida no es un fin en sí misma, sino que apunta a algo superior, a una misión, a la creación y «tener que estar siempre batallando por conseguir lo indispensable» como está él, «estar muchas veces durante largas temporadas sin poder pensar más que en cómo ingeniárselas para conseguir un tiempo de tranquilidad en lo exterior, y no necesario para la existencia. Y para eso, tener que hacer cosas contrarias a mi natural inclinación, aquella por la que deseo procurarme lo necesario, tener que aparentar lo que no soy. Esto es algo realmente indignante... Todas estas preocupaciones le parecen perfectamente naturales a aquel para el que la vida es un fin en sí misma y que ve en los esfuerzos por la obtención de lo necesario precisamente el aliciente para el disfrute de lo conseguido: por ello, en realidad, nadie comprende por qué a mí tenga que repugnarme tanto lo que es el sino y condición de todos. Pero que alguien no pueda considerar la vida como un fin en sí misma, sino como el medio indispensable para un objetivo superior, ¿quién comprende esto en su interior con tanta claridad?». (Carta a Mathilde Wesendonck, escrita en Venecia, en octubre de 1858).

En realidad, es vergonzoso y denigrante tener que luchar por la vida y mendigar por la vida cuando tu objetivo no es la vida misma, sino algo superior a ella: el arte,

la creación por la que el ser humano tiene que conquistar paz y tranquilidad y que sólo aparece a la luz de la paz y la tranquilidad. Pero cuando, a costa de esfuerzos y penalidades, se consigue la libertad, ser uno mismo, para trabajar, una libertad cuyas condiciones son bastante severas, entonces empieza la labor de la voluntad propiamente dicha, la labor creativa, la lucha del arte, sobre cuya esencial él, en la inferior lucha por la vida, se entregaba a engaños filosóficos, ya que no es en modo alguno un conocimiento redentor ni pura «imaginación», sino durísima convulsión de la voluntad, un verdadero «potro».

Pureza y paz: en su pecho anida, complemento de su sed de vida, un ansia de estas cualidades, y cuando este afán, a remolque de su vano intento por hallar un goce directo predomina, el arte se le aparece —y esta es otra circunstancia que viene a complicar su relación con él— como un obstáculo para la salvación. Es el demostro Tolstóiiano del arte, su tremenda negación del propio don natural, en aras del «espíritu» lo que aquí tiene lugar. ¡Ay, el arte! ¡Cuánta razón tenía Buda al considerarlo la desviación más segura del camino de la salvación! En una larga y tempestuosa carta que escribe a la Wesendonck desde Venecia, en el año 1858, Wagner explica todas estas cosas a su amiga, después de esbozar el argumento para un drama budista, *El vencedor*. Drama budista, aquí está el quid. Es una *contradictio in adjecto*, y así lo ha apreciado claramente al imponerse de la dificultad de utilizar a la criatura totalmente libre, desligada de toda pasión, el Buda, en una representación dramática musical. El pro, el santo, el que ha alcanzado la paz por el conocimiento, está muerto para el arte; santidad y drama no pueden conjugarse, eso está claro, y es una suerte que, según se cuenta, el buda Sakyamuni, al serle planteado un último problema, se viera envuelto en un último conflicto: violentarse para tomar la decisión, contraria a sus principios, de admitir a Savitri, la muchacha de Tchamandala, en la comunidad de los santos. A Dios gracias, ello le convierte en un personaje artísticamente viable. Wagner se congratula, y, en el mismo instante, aprecia, apesadumbrado, el vínculo del arte con la vida, y reconoce su poder de seducción. ¿Acaso no se ha pillado a sí mismo buscando el drama y no la santidad? De no ser por el arte, él podría ser santo; con el arte, nunca lo será. Cuando se le alcanzase la sabiduría suprema, la más profunda intuición, sería para volver a hacer de él un poeta, un artista. Se le parecería a los ojos del alma como una *imagen* seductora, tan seductora que él no podría resistir la tentación de plasmarla creativamente. Y, lo que es más, él llega a complacerse en esta antinomia diabólica. ¡Es repulsiva pero subyugante! Sobre ella podría escribirse una ópera romántico-psicológica, que es, poco más o menos, lo que viene a hacer el propio Wagner en su carta a *Frau Wesendnock*. La carta es ya el bosquejo de tal ópera. Goethe afirma: «No hay medio más seguro que el del arte para sustraerse al mundo. Ni vínculo más fuerte con el mundo que el del arte». Y aquí se ve qué interpretación se da a esta plácida y serena aseveración en la mente de un romántico.

Pero, a despecho de lo que Wagner vea en el arte —negación de la felicidad de



los sentidos o medio de redención—, la obra, gracias a la perseverancia y a la elasticidad de sus fuerzas de la que él se congratula en secreto, avanza constantemente; las partituras se amontonan, y esto es lo que importa. Este hombre sabe vivir la vida tan poco como cualquiera de nosotros; a él *le viven*; y la vida extrae de él lo que desea, sin importarle los razonamientos a los que él se entrega: «¡Hombre, este *Tristán* es terrible! ¡Qué tercer acto! Temo que lo prohíban, a no ser que venga a dar en parodia, por una mala representación; sólo podría salvarme una representación mediocre. Si es buena, la gente se volverá loca; no concibo otra cosa. ¡Tenía que llegar a esto! ¡Ay de mí, estaba en vena! *Adieu!*». Un billete para la Wesendonck, un billete que no tiene nada de budista, lleno de risas un tanto exaltadas y frenéticas por lo portentoso de su trabajo. En este dulce melancólico existen enormes recursos de buen humor y una vitalidad inagotable, cuya enfermedad no es sino una antiburguesa degeneración de la salud. ¡Qué simpatía vital debía de desprender este hombre cuyo trato personal Nietzsche nunca dejó de calificar de «la circunstancia más feliz» de su existencia! Pero Wagner posee, ante todo, la inapreciable facultad de hacer a un lado el patetismo y entregarse a lo trivial; una vez cumplida la difícil labor de la jornada, abrirse al buen humor, como solía hacer en Bayreuth, con el lema: «¡Basta de palabras serias!», con sus artistas, esas gentes de teatro que él necesita para la plasmación de su obra y con las que se entiende a la perfección, como buen camarada, compañero en el carro de Thespis, a pesar de su distancia en lo espiritual. Su amigo Heckel, de Mannheim, primer accionista de Bayreuth, hombre llano y sencillo, cuenta estupendas anécdotas. «Con frecuencia — escribe — la relación personal de Wagner con sus artistas era desenfadada y natural. En el último ensayo con piano, celebrado en el salón del hotel Sonne, Wagner se puso *cabeza abajo* para bromear». Otro rasgo que recuerda a Tolstói, me refiero a la escena en la que el anciano profeta y afligido cristiano salta sobre los hombros de Behrs, su suegro, impulsado por una desbordante alegría vital. Uno es un artista, lo mismo que los tenores y las alondras de la escena, que te llaman «maestro» es decir, *básicamente*, una criatura alegre y que busca la alegría, un creador de diversiones y fiestas... absoluta y saludable antítesis de seres sesudos y sentenciosos, gentes de una seriedad absoluta, como Nietzsche. Es aconsejable advertir que el artista, aunque more en las regiones más sublimes del arte, no es una persona grave y seria; lo que él persigue es el efecto y la forma más elevada de diversión, y que tragedia y bufonada tienen una misma raíz. Un cambio de enfoque convierte a lo uno en lo otro; la farsa es melodrama encubierto y la tragedia —en última instancia— una burla sublime. La gravedad del artista: un capítulo para reflexionar. Puede haber quien la encuentre repelente: es decir, siempre y cuando la calidad espiritual, la verdad del artista esté en tela de juicio, porque lo artístico en sí, la consabida «seriedad» de la ficción, queda fuera de toda duda, esta forma purísima y conmovedora de nobleza de ánimo. Pero ¿qué pensar de Richard Wagner, el serio, el que busca la verdad, el filósofo y el creyente? Por las ideas y doctrinas ascéticas y cristianas de su vejez, esa filosofía

eucarística de la santificación por la abstinencia de la carne —en todos los sentidos— por estas ideas y opiniones «expresadas» en *Parsifal* y por el propio *Parsifal*, queda inequívocamente desmentido, anulado y rebatido el revolucionarismo sensual de la juventud de Wagner que constituye la atmósfera, la carga ideológica de *Sigfrido*. No existe ya, no podrá existir. Ahora bien, si al artista le afectaran seriamente en el orden espiritual las verdades nuevas y sin duda definitivas de sus últimos años, las obras de la época anterior, reconocidas como erróneas, pecaminosas y corruptoras, deberían ser condenadas, negadas y quemadas por su propio creador, para evitar a la Humanidad sus nocivos efectos. Pero no es esta su intención. ¡Ni pensarlo! ¿Quién iba a destruir obras tan hermosas? Todas sus obras subsisten y siguen siendo representadas porque el artista hace honor a su biografía. Él asume las distintas actitudes fisiológicas de cada edad de la vida y las plasma en obras que son contradictorias entre sí, pero también hermosas y dignas de ser conservadas. Para el artista, asumir nuevas «verdades» supone nuevos estímulos a la creación y nuevas posibilidades de expresión, nada más. Él cree en ellas —él las toma en serio— en la medida en que ello es necesario para darles la máxima fuerza expresiva y conseguir con ellas más profunda impresión. Por lo tanto, es algo muy serio para él, serio hasta el llanto, pero no del todo, o sea, *nada en absoluto*. Su seriedad artística es «seriedad en la ficción» y de naturaleza absoluta. Su seriedad espiritual no es absoluta porque está orientada a la ficción. Entre compañeros, también el artista puede tomar a broma su solemnidad, como cuando Wagner envía a Nietzsche el libreto de *Parsifal* con esta nota: «Richard Wagner, miembro del consistorio eclesiástico». Pero Nietzsche no es un camarada artista; este guiño desenfadado no logra en modo alguno mitigar la tremenda severidad con que juzga el cristianismo romanizante de un libreto del que diría también que era un gran desafío para la música. Cuando Wagner, en un arranque de puerilidad, tiró al suelo con rabia una partitura de Brahms, aquella prueba de celos artísticos y absolutismo causó un vivo dolor a Nietzsche: «¡En aquel momento, Wagner no era grande!». Cuando Wagner se divertía con trivialidades, bromeando y contando anécdotas sajonas, Nietzsche se avergonzaba por él (y nosotros comprendemos su vergüenza ante semejante contraste, aunque algo en nosotros — que tal vez sea nuestra parte de artista— nos aconseja no llegar muy lejos en nuestra comprensión).

El descubrimiento de la filosofía de Arthur Schopenhauer es el gran acontecimiento de la vida de Wagner. Ningún otro descubrimiento intelectual anterior, como el de Feuerbach, puede compararsele en importancia, ni en lo personal ni en lo histórico: porque significa sumo consuelo, profunda autoafirmación, liberación espiritual para aquel que se reconoce en ella, y es indudable que ella da a su música la fuerza para romper sus ataduras. Wagner creía muy poco en la realidad de la amistad. Las barreras de la individuación que dividen a las almas y su propia experiencia hacían

que para él la soledad fuera imposible de superar y la plena comprensión, una quimera. Pero aquí se sentía comprendido y comprendía plenamente: «Mi amigo Schopenhauer, un regalo del cielo para mi soledad». «Pero yo tengo un amigo con el que siempre puedo contar y es mi viejo Schopenhauer, de aspecto tan adusto y sin embargo tan afectuoso. Cuando mis sentimientos se estragan, ¡qué reconfortante es abrir este libro y encontrarme de pronto a mí mismo, tan comprendido y expresado, aunque en ese lenguaje tan distinto que rápidamente convierte el sufrimiento en análisis...! Es esta una interrelación maravillosa y un intercambio de los más halagüeños, es un efecto siempre nuevo y cada vez más fuerte... Qué suerte que el anciano no sepa absolutamente nada de lo que representa para mí, de lo que yo represento para mí mismo gracias a él».

Entre creadores, este reconocimiento sólo es posible cuando se hablan lenguajes distintos. De lo contrario, puede ser una catástrofe, un caso mortal de «o él o yo». En una relación como esta, entre categorías distintas, entre la imagen y el pensamiento, no hay lugar para los celos que generan el paralelismo y la afinidad de las actitudes morales. El *Pereant qui ante nos nostra dixerunt* no tiene vigencia, como tampoco la tiene la pregunta que Goethe pone en boca del artista: «¿Entonces se vive cuando viven los demás?». Al contrario, el que el otro viva es auxilio en la necesidad, inesperado y fausto robustecimiento y explicación del propio ser. Probablemente, en toda la historia del espíritu, nunca la necesidad del hombre agobiado, del artista que busca apoyo, justificación y enseñanza por el pensamiento, ha recibido satisfacción tan espléndida como la que a Wagner deparó Schopenhauer.

*El mundo como voluntad y como representación.* ¡Cuántos recuerdos de la propia efervescencia juvenil, de la propia receptividad, melancólica y agradecida, suscita el pensar en la asociación de la obra wagneriana con este libro, ordenador y crítico del mundo, esta poesía del conocimiento y metafísica artística de instinto y espíritu, voluntad y criterio, esta maravillosa construcción filosófica ético-pesimista-musical que tan próximo parentesco temporal y humano muestra con la partitura de *Tristán!*. Acuden a la memoria las palabras con las que el mozalbete de la novela describe el descubrimiento de Schopenhauer realizado por su héroe burgués: «Le invadió un contento desconocido, profundo, una sensación de gratitud, y experimentó la incomparable satisfacción de ver cómo un cerebro poderoso y superior se apodera de la vida, de esta vida tremenda, cruel y burlona, para someterla y condenarla... La satisfacción del que sufre y que, ante la frialdad y la dureza de la vida escondía su sufrimiento, avergonzado y contrito, y de pronto, de la mano de un hombre grande y sabio, recibe la justificación trascendental y solemne para soportar el mundo, este mundo, el mejor de todos los imaginables, del que con fácil burla se ha demostrado que es el peor de todos los imaginables». Brotan nuevamente estas viejas palabras de gratitud y homenaje que reflejan una dicha imperecedera, la de ese despertar en la noche de un sueño breve y profundo, un despertar súbito, exquisitamente estremecido, con el germen de una metafísica en el corazón, que demuestra que el yo

es un engaño, que la muerte es liberación de su deficiencia, y el mundo, producto de la voluntad y suyo para siempre, mientras uno no se niegue a sí mismo en el conocimiento, y trueque el delirio por la paz. Este es el término consecuente, la doctrina de sabiduría y salvación de una filosofía de la voluntad que, por su concepción, poco tiene que ver con la filosofía de la paz y la serenidad, concepción que sólo podía aprehender una naturaleza regida por la voluntad y el instinto atormentada por el desenfreno, en la cual sin duda el afán de purificación, espiritualización y conocimiento era tan fuerte como el sombrío impulso, una concepción *mundana* y *erótica* que se centra explícitamente en el sexo como núcleo de la voluntad y considera el estado estético como el de una actitud pura y desinteresada, como la posibilidad única y transitoria de librarse de la tortura del instinto. De la voluntad, del deseo irracional, nace esta filosofía que es negación intelectual de la voluntad, y por eso Wagner, una naturaleza muy afín a la del filósofo, la asumió íntegramente y con profunda satisfacción. También su naturaleza se componía de oscuros deseos de poder y placer, y del afán de purificación y redención moral, de pasión y ansia de sosiego; un sistema filosófico que representa la mezcla más peculiar de pacifismo y heroísmo, que considera la «felicidad» una quimera y que da a entender que a lo más que se puede aspirar es a una vida *heroica*, ¿cómo no iba a entusiasmar a una naturaleza como la de Wagner y aparecérselo como hecha a su medida?

En ciertos estudios oficiales sobre Wagner, completamente serios, se mantiene que *Tristán* está exento de toda influencia de la filosofía de Schopenhauer. Ello denota una curiosa miopía. La archirromántica exaltación de la noche de esta obra mórbida, elevada, ardiente y mágica, consagrada en los misterios más nobles y más perversos del romanticismo, no tiene nada de específicamente propio de Schopenhauer, desde luego. Los acentos sensuales y ultrasensuales del *Tristán* arrancan de más lejos, de Novalis, el tísico romántico y apasionado que escribió: «La unión que se forma también para la muerte es una boda que nos da una compañera para la noche. En la muerte, el amor es más dulce; para los que aman, la muerte es una noche de bodas, un secreto de dulces misterios». Y en los *Himnos a la noche* se lamenta: «¿Tiene que llegar siempre la mañana? ¿Nunca termina el poder de la tierra? ¿Nunca arderá de modo perenne el sacrificio secreto del amor?». «Tristán» e «Isolda» se llaman «consagrados a la noche» (*Nachtgeweihte*), expresión literal de Novalis. Y lo que es aún más curioso y revelador acerca de las fuentes de *Tristán* son sus connotaciones con un libro de mala reputación, la *Lucinda* de Friedrich von Schlegel, en el que se lee: «Somos inmortales como el amor. Yo ya no puedo decir mi amor ni tu amor, los dos son iguales y uno mismo, el que se da y el que se recibe. Es matrimonio, unidad y unión eterna de nuestras almas, no puramente para lo que nosotros y los otros llamamos el mundo, sino para un mundo verdadero, indivisible, infinito y sin nombre, para nuestro ser y vida eternos». Aquí está la imagen del elixir de la muerte y el amor. «Por eso, cuando me pareciera llegado el momento, con la

misma alegría y despreocupación vaciaría contigo una copa de agua de laurel y cerezo, como si de la última copa de champaña que bebiéramos juntos se tratara, y yo te diría: “¡Apuremos de un trago el resto de nuestra vida!”». También aquí se expresa el pensamiento de la muerte por amor: «Sé que tampoco tú querrías sobrevivirme. Tú seguirías hasta la tumba al esposo y, movida por la pasión y el amor, te precipitarías al abismo de llamas al que una terrible ley condena a las mujeres indias, profanando y destruyendo, con el tosco procedimiento del mandato, el sublime y delicado valor de la inmólación voluntaria». Aquí se trata del «entusiasmo de la voluptuosidad», el cual es también una fórmula auténticamente wagneriana. Aquí se compone un canto de alabanza erótico-quietista, en prosa, al sueño, al paraíso del reposo, a la sacrosanta pasividad que en *Tristán* es arrullo de trompetas y quiebro de violines. Y fue nada más y nada menos que un descubrimiento histórico-literario el que hice de joven cuando, en el diálogo amoroso entre Lucinde y Julius subrayé la extasiada réplica: «¡Oh, eterna añoranza! Pero al fin acabará y se extinguirá el día del deseo estéril, tan fútil deslumbramiento y se hará una noche de amor eterna y serena» y al margen escribí: «Tristán». Aún hoy no sé si esta referencia, esta asociación, habrá sido advertida por alguien más, como también ignoro si los filólogos han reconocido que el título del libro de Nietzsche *La gaya ciencia* procede de la *Lucinde* de Schlegel.

El *Tristán*, caracterizado por su culto a la noche y su aversión al día, se erige como una obra romántica, profundamente ligada al pensamiento y a la sensibilidad de romanticismo, sin necesidad del padrinazgo de Schopenhauer. La noche es hogar y patria de todo el romanticismo, es siempre el contrapunto de verdad que se opone a los fútiles delirios del día, el reino de la sensibilidad contra lo racional. No se me olvida la impresión que me produjo mi primera visita a Linderhof, el palacio de Luis, el rey enfermo, ávido de belleza, en el que advertí la preponderancia otorgada a la noche, traducida por las dimensiones de las habitaciones interiores. Las dependencias de día, de este palacete, situado en las montañas, en maravilloso aislamiento, son relativamente pequeñas y sencillas, simples gabinetes. En todo el palacio, sólo vi una habitación de grandes dimensiones, decorada en oro y seda: el dormitorio, con suntuosa cama de baldaquino, flanqueada por candelabros de oro y que, en realidad, es el salón de fiestas, consagrado a la noche. Este predominio de la «mitad más hermosa del día», la noche, es un tema esencialmente romántico; el romanticismo está ligado a él por una liturgia mítica materna y lunar que, desde las culturas primitivas, se contraponen a la adoración del Sol, la religión de la luz, viril y paterna; y el *Tristán* de Wagner se halla inmerso en el embeleso de este mundo.

Pero cuando los comentaristas wagnerianos dicen de *Tristán e Isolda* que es un drama de amor, que, como tal, representa la suprema afirmación de la voluntad de vivir y, por lo tanto, nada tiene que ver con Schopenhauer; cuando insisten en que la noche que allí se canta es la noche del amor, *wo Liebeswonne uns lacht* [en la que nos sonrío el goce amoroso] y que, si alguna filosofía contiene el drama, tiene que ser la opuesta a la doctrina de la negación de la voluntad, por lo que la obra es

independiente de la física de Schopenhauer, ello denota una alarmante falta de sensibilidad para la psicología. La negación de la voluntad es el componente moral e intelectual de la filosofía de Schopenhauer que, en lo esencial, no es determinante. Es algo secundario. Su sistema es una filosofía de la voluntad, de carácter erótico, que es precisamente el espíritu que impera en *Tristán*. Las antorchas, cuya extinción, al principio del segundo acto del misterio, acentúa la orquesta con el tema de la muerte; la gozosa exclamación de los enamorados *Selbst dann bin ich die Welt* [Aun entonces soy el mundo] con el tema del deseo insinuado por la música con matices psicometafísicos, ¿no han de ser puro Schopenhauer? En *Tristán*, Wagner no es menos poeta de lo mitológico que en el *Anillo*: también en el drama amoroso se trata del mito de la Creación. En 1860 escribe a Mathilde Wesendonck, desde París: «Frecuentemente pienso con anhelo en la región del nirvana. Pero enseguida el nirvana se me vuelve otra vez *Tristán*. Usted conoce ya la teoría budista de la Creación del mundo. Un hálito empaña la limpidez del cielo» —y Wagner escribe las cuatro notas *in crescendo* con las que empieza su *Opus metaphysicum* y con las que expira, el sol-la-la-si—; «crece, se condensa y, finalmente, se alza de nuevo ante mí el mundo entero, con su masa impenetrable». Es el tono simbólico que suele describirse como tema del deseo y que, en la cosmogonía de *Tristán*, representa el principio de todas las cosas, al igual que en *Anillo*, el mi bemol mayor del tema del Rin. Es la «voluntad» de Schopenhauer, representada por lo que Schopenhauer llamó «núcleo de la voluntad», el deseo amoroso. Y esta equiparación mítica del principio dulce y triste de la Creación que empieza empañando la limpidez de la nada con el apetito sexual, es tan propio de Schopenhauer que la negación de los adeptos denota una asombrosa terquedad.

«¿Cómo podríamos morir? —pregunta Tristán en el primer borrador, el bosquejo sin versificar—. ¿Qué podrían matar en nosotros más que el amor? ¿Es que somos algo más que amor? ¿Puede acabar nuestro amor? ¿Podría yo un día no querer amar más? Si yo quisiera morir, ¿moriría el amor, puesto que eso es todo lo que *somos*?». Este pasaje muestra la clara equiparación poética de voluntad y amor. El amor representa, sencillamente, la voluntad de vivir, que no acaba en la muerte, sino que se libera de las ataduras condicionantes de la individuación. Por otra parte, tiene gran interés la forma en la que el mito del amor es captado espiritualmente en el drama, exento de todo matiz, velo o bagaje histórico-religioso. Frases como: «Vaya él al cielo o al infierno» que aparecen en el borrador son suprimidas de la obra. Ello supone, sin duda, una pérdida de colorido histórico pero, en todo caso, se circunscribe el aspecto espiritual y filosófico, y es una concesión a este. Sorprendentemente, al colorido paisajístico, étnico y cultural se suma una especialización estilística de increíble precisión. El mimetismo de Wagner nunca ha triunfado de modo más misterioso que en la escenificación de *Tristán*. Y es que no se limita al lenguaje oral, que no se acaba en los giros propios de la epopeya cortesana, sino que, en virtud de un genio intuitivo, incorpora una atmósfera anglo-normando-francesa en el complejo

letra-música, y sabe hacerlo llegar al público, con una sensibilidad que revela hasta qué extremo el alma wagneriana se inscribe en una esfera europea prenatalista. Sólo en lo filosófico y especulativo predomina el mito erótico a expensas del componente histórico y humano. Por él se excluyen cielo e infierno. No existe cristiandad, que sería el componente histórico ambiental. No existe religión alguna. No existe Dios: nadie lo nombra ni invoca. Hay exclusivamente filosofía erótica, metafísica atea, mito cosmogónico en el que el tema del deseo crea el mundo.

La saludable forma de estar enfermo de Wagner, su mórbida manera de ser heroico, no es sino un ejemplo de las contradicciones y limitaciones de su naturaleza, de su polivalencia, que se nos manifiesta ya en la unión de actitudes fundamentales aparentemente contradictorias como son la mítica y la psicológica. El concepto del *romanticismo* sigue siendo el más válido para explicar su esencia, para reducir su ser a un común denominador, pero él es tan complejo y cambiante que desafía cualquier definición.

Sólo en el romanticismo se conjugan posibilidades de popularidad y exquisitez, una depurada perversión «de medios y efectos». Sólo el romanticismo hace posible esa «óptica doble» de la que habla Nietzsche al referirse a Wagner, que abarca lo más tosco y lo más fino —inconscientemente, por supuesto, sería vano asociarlo a lo especulativo— con el resultado de que obras como *Lohengrin* encantan a espíritus como el autor de *Las flores del mal*, al tiempo que enaltecen el género popular en una especie de doble vida a lo Kundry, a un tiempo funciones dominicales y objetos de veneración de espíritus cultivados y sensibles. El romanticismo —por supuesto, aliado con la música, a la que busca desde el principio y sin la que no puede realizarse— no sabe de exclusivismos ni de «patetismo de la distancia», no dice a nadie: «esto no es para ti»; una parte de su ser despierta eco hasta en el más modesto, y no puede decirse que todo el arte grande consiga este efecto. También el arte grande puede conjugar lo infantil con lo elevado; pero la unión de las virtudes del mundo legendario con lo ruidoso y llano, el tino para dar un aire real y «popular» a lo sublime y espiritual presentándolo como orgía de los sentidos, la capacidad para disimular el elemento grotesco de la consagración y la magia campanilleante de la transustanciación, para conjugar arte y religión en una ópera de atrevido erotismo, y abrir en medio de Europa un impío santuario artístico, «Lourdes» teatral y cueva milagrosa para un mundo en sus postrimerías, beato y blando, esto sólo puede ser romántico, en la esfera artística clásica y humanística realmente noble resulta inconcebible. El reparto de *Parsifal*, ¡qué galería de personajes, qué colección de excéntricos escandalosos! Un mago castrado por su propia mano; una desesperada que se desdobra en corruptora y Magdalena penitente, con catalepsias entre uno y otro estado; un sumo sacerdote enfermo de amor que se empeña en ser redimido por un joven casto; el joven e inocente redentor propiamente dicho, de tan distinta índole, que despierta a Brunilda y es despertado a su vez, otro caso de extrema extravagancia, la colección de monstruos apiñados en la célebre carroza de Achim

von Arnim: la inquietante bruja gitana, el haragán muerto, el Golem con figura de mujer y el mariscal de campo Cornelius Nepos que es una raíz de mandrágora criada bajo un patíbulo. La comparación parece irreverente y, sin embargo, los solemnes personajes del *Parsifal* proceden de la misma esfera de la exaltación romántica que los chocarreros personajes de Arnim. Una presentación novelada los haría más fácilmente reconocibles; sólo la fuerza mitificadora y santificadora de la música disimula el parentesco, y a su patético espíritu se debe que el conjunto no aparezca como un grotesco y lastimoso bodrio de la literatura romántica, sino como un autosacramental.

La excitación provocada por los bizantinismos del arte y su mundo, el sentido para apreciar las ironías que juegan entre esencia y efecto es típicamente juvenil, y yo recuerdo muchas manifestaciones al respecto, de mis años mozos, típicas de la pasión wagneriana despertada por la crítica de Nietzsche y dictada por aquella «aversión del conocimiento» que uno aprendió de él como lo más propia de la juventud. Nietzsche dice que él toca la partitura de *Tristán* sólo con guantes. «¿Quién se atrevería a pronunciar la palabra, la palabra adecuada a los ardores de la música del *Tristán*?», exclama. Reconozco que hoy soy mucho más sensible a la comicidad de esta exclamación de solterona, de lo que lo era a los veinticinco años. Porque, ¿dónde está el atrevimiento? Sensualidad, una sensualidad tremenda, espiritualizada, elevada al misticismo, emparejada con un extremo naturalismo que no puede apaciguarse con la consumación, esta es la «palabra». Y uno se pregunta ¿de dónde le viene de repente a Nietzsche, ese «espíritu libre, libérrimo» semejante odio contra el sexo que de modo tan revelador proclama su pregunta? ¿Es que no se sale de su papel de guardián de la vida frente a la moral? ¿No asoma ahí el moralista, el hijo del pastor? Él utiliza para *Tristán* la fórmula mística de «concupiscencia infernal». Bien, y no hay más que comparar la mística de *Tristán* con la del «santo anhelo de Goethe» y su «casamiento sublime» para darse cuenta de cuán lejos está Wagner de la esfera de Goethe. Pero cuánto más atormentada está el alma de Occidente durante el siglo XIX que en la época de Goethe. Eso podemos advertirlo por el propio Nietzsche, que no es peor ejemplo que Wagner. Efectos a un tiempo estupefacientes y estimulantes como los que produce Wagner los provoca también el mar. Y frente a él a nadie se le ocurriría dedicarse al análisis psicológico. Lo que está bien para las grandes fuerzas de la naturaleza debería estarle permitido al arte grande, y Baudelaire, totalmente exento de moralina, al exaltar con ingenuo entusiasmo de artista, el “éxtasis de goce y conocimiento” que le produjera el prelude de *Lohengrin* y la “embriaguez del opio” y la “extraordinaria voluptuosidad que reina en las altas esferas”, demuestra mucho mayor coraje y libertad de espíritu que Nietzsche con su sospechosa “prudencia”. Desde luego, su definición del wagnerianismo como una leve epidemia de sensualidad “que no sabe lo que es”, es ajustada. Y es precisamente este “que no sabe lo que es” lo que puede irritar a quien pretenda esclarecer las causas de la romántica popularidad de Wagner; puede inducir a pensar “mejor no meneallo”.



La capacidad dramática de Wagner para aunar en una figura lo popular y lo espiritual se manifiesta de una forma muy hermosa en el héroe de su época revolucionaria, Sigfrido. El «arrobo» que el futuro director del teatro de Bayreuth experimentó un día al ver una representación de teatro de títeres —habla de ello en su ensayo *De cómicos y cantores*— este arrobo se hace práctico y productivo en la escenificación del *Anillo*, esa diversión popular con su héroe ingenuo. ¿A quién había de escapársele la semejanza de este Sigfrido con el muñeco que blandía la cachiporra en las ferias de pueblo? Pero, al mismo tiempo, también es hijo de la luz, mito nórdico del Sol, lo cual no le impide tener una tercera personalidad muy moderna, muy del siglo XIX, el hombre libre, rompedor de viejas tablas y renovador de una sociedad degenerada, «Bakunin», como le llama siempre Bernard Shaw con jocosos racionalismo. Sí, es Arlequín, dios de la luz y anarquista revolucionario todo en una pieza, y el teatro no puede pedir más, y este arte para la combinación es sólo expresión de la propia esencia de Wagner, ambigua en todos sus aspectos. No es poeta ni músico, sino algo distinto, algo en lo que se funden estas dos propiedades de un modo insólito; es, digamos, un Dionisos del teatro que sabe cimentar y, en cierto modo, racionalizar poéticamente insólitos procesos de expresión. Pero si, a pesar de todo, sigue siendo poeta, no lo es en un sentido moderno, cultural y literario, no por espíritu y conocimiento, sino por algo mucho más profundo y sagrado: es el alma popular, lo que en él y por él se hace poesía; él es sólo su portavoz, su herramienta, sólo el «ventrílocuo de Dios» según la ingeniosa y acertada expresión de Nietzsche. Por lo menos, esta es la interpretación correcta y ortodoxa de su poesía, y cierta tosquedad que, desde el punto de vista literario y cultural, le resulta propia, parece corroborar esta interpretación. Sin embargo, él puede decir en una carta: «No menospreciemos la fuerza de la reflexión, la obra de arte producida inconscientemente *pertenece a períodos que se hallan muy alejados del nuestro*: la obra de arte del período de la Ilustración debe producirse forzosamente con plena deliberación». Esto es una bofetada para la teoría de que su producción tenía una procedencia absolutamente mística; y realmente en ella, junto a cosas que ostentan el sello de la inspiración y del ciego y beatífico arrebató, se ven pasajes perfectamente elaborados y pensados; tanto ingenio, tanta maestría en el trenzado de la trama, tanto oficio dentro de la creación titánica y fabulosa, que resulta imposible creer en el trance y la inspiración. La extraordinaria percepción que denotan sus escritos críticos, en realidad no sirve o no es puesta a contribución del espíritu, de la «verdad», del conocimiento abstracto, sino de su obra, que él debe explicar y justificar y a la que debe abrir camino, tanto en lo interior como en lo exterior, pero no por ello deja de ser un factor a tener en cuenta. Quedaría la posibilidad de que, durante el trabajo, esta percepción y entendimiento se hiciera a un lado dejando el sitio a los arrullos del alma popular. Pero nuestra impresión de que no pudo ser así es corroborada por toda clase de testimonios, más o

menos auténticos, de sus allegados, según los cuales muchas veces la perseverancia tuvo que sustituir a la espontaneidad; a su propia manifestación de que él sólo podía dar lo mejor de sí mismo con ayuda de la reflexión; con frases como esta que se le atribuyen: «Ah, he probado y probado, meditado y meditado hasta que conseguí lo que quería».

En suma, su poesía y su arte tienen relación tanto con períodos «que se hallan alejados del nuestro» como con aquellos en los que el cerebro ha asumido ya el intelectualismo moderno; lo cual refleja esa mezcla inextricable de lo demoníaco y lo burgués que constituye su carácter, muy parecida a la de Schopenhauer que precisamente en esto se nos aparece como coetáneo suyo, con una gran afinidad personal con el exaltado extremismo de su carácter, que él atribuye a la música «hace de mí un hombre todo exclamaciones —dice— y el signo de admiración es, en el fondo, la única puntuación que necesito cuando abandono las notas musicales». Este extremismo se manifiesta en el carácter entusiasta de todos sus estados, concretamente el depresivo; aparece en su destino externo (porque el destino no es sino efecto del carácter), en su mala relación con el mundo, en su vida rota, de hombre marginado, acorralado, zarandeado, como describe él por boca de su atormentado Segismundo con el *Mich drängt' es zu Männern und Frauen...* : «He buscado el afecto de los hombres y las mujeres a todos los que encontrara, allí donde los encontrara, ya como amigo ya como amante; siempre se me despreció, sobre mí pesaba una maldición. Lo bueno que yo dijera les parecía mal; lo que a mí me parecía mal lo aplaudían los otros. Adondequiera que iba me hallaba envuelto en pependencias; adondequiera que iba me tropezaba con la ira, si perseguía el placer despertaba en el dolor». Cada una de estas palabras nace de la experiencia; no hay aquí nada que no pueda aplicarse a su propia vida, y estos hermosos versos no dicen más que lo que, en prosa, él escribió a Mathilde Wesendonck: «Puesto que, si bien se mira, el mundo a mí no me quiere» o al esposo de esta: «... que tan difícil es encontrar acomodo para mí en este mundo sin que surjan mil tropiezos. Es realmente ingrata mi situación... El mundo y yo somos como dos testarudos enzarzados en una pugna y de los dos, naturalmente, sale descalabrado el que tiene el cráneo más débil: probablemente a ello se deban mis dolores de cabeza». El humor negro, la amarga chirigota, encaja en el cuadro. A veces —hacia sus cuarenta y ocho años— habla del «humorismo disparatado» con el que en Weimar hacía reír a todos, sencillamente, porque le era imposible mantener la seriedad sin caer en la melancolía. «Es un fallo de mi carácter que se agrava más y más yo procuro defenderme lo mejor posible, pues a veces me parece que voy a romper a llorar». ¡Qué tremenda debilidad! ¡Qué excentricidad de director de orquesta! Los apasionados altibajos de su humor, el exaltado patetismo de su sombrío carácter, su convicción de estar maldito, su anhelo de paz y redención los plasma Wagner con impresionante vigor en su *Holandés* y se sirve magistralmente de estos rasgos para dar vida y color al personaje: son los grandes intervalos en los que la parte cantada del *Holandés* oscila y se mece en los que, gracias a este recurso

característico, se consigue esta impresión de intensa agitación.

No; no se trata de un burgués convencional, metódico y acomodaticio. Sin embargo, le envuelve un aire aburguesado, el aire de su época, lo mismo que a Schopenhauer, el filósofo capitalista: el pesimismo moral, el decaimiento expresado por la música, típicos del siglo XIX que le imprimen un aire de colonialismo asociándolo a formas augustas, como si la grandeza fuera atributo de la moral. Decía que le envuelve un aire burgués, y no sólo en un sentido general, sino también en otro mucho más particular. No insistiré en que Wagner fue un revolucionario del cuarenta y ocho, un luchador de la clase media y, por lo tanto, un burgués político; porque lo era a su manera particular, como artista y en interés de su arte, que era un arte revolucionario y para el que él, con el derrocamiento del régimen existente, pensaba conseguir ventajas ideales, mejores condiciones de actuación. Pero los rasgos íntimos de su personalidad, con toda su genialidad y su obsesión, resultan francamente burgueses, y así cuando, tras instalarse en su retiro de las verdes colinas de Zurich, escribe muy satisfecho a Lizst: «Todo está dispuesto según mis deseos y necesidades; cada cosa en su sitio, donde debe estar. Mi estudio está decorado con la *meticulosidad, elegancia y comodidad* que te puedes suponer; la mesa de trabajo, junto al gran ventanal...». La meticulosidad y también la elegancia burguesa del entorno que Wagner necesita para trabajar concuerdan con el aire de superioridad y docta laboriosidad artística que no excluye la parte demoníaca de su producción, sino que precisamente constituye su componente burgués: su posterior autocaracterización de «maestro» alemán y su gorra a lo Durero estaban justificadas. Sería un error permitir que la parte de fragua volcánica de su producción oscureciera el elemento artesanal germánico de esta producción: la probidad, paciencia, amor al oficio y laboriosidad que hay en ella y que es esencial en ella. Y Wagner escribe a Otto Wesendonck: «Le informo brevemente del estado de mi trabajo. Cuando lo inicié esperaba poder terminarlo con halagüeña rapidez..., pero los problemas y preocupaciones me han abrumado de tal modo que, con frecuencia y durante mucho tiempo, he sido incapaz de trabajar; pero, por otra parte, pronto he aprendido a reconocer mi propia actitud hacia mi trabajo actual (que no puede hacerse con celeridad, sino que, para que me sienta satisfecho de él) tengo que haberlo elaborado hasta su último detalle. He tenido que renunciar, pues, al trabajo esquemático y rápido, el único viable en este breve plazo». Esta es la «probidad y honradez» que Schopenhauer heredó de sus antepasados comerciantes y declaró haber trasladado a lo intelectual. Es solidez, laboriosidad burguesa, la que se refleja en sus partituras, siempre pulcras; precisamente, la de su obra apoteósica, *Tristán*, es un modelo de primorosa caligrafía.

Pero no se puede negar que la afición de Wagner por la elegancia burguesa muestra una inclinación a la degeneración, a asumir un carácter que ya nada tiene que ver con la austeridad artesanal alemana del siglo XVI ni con la gorra de Durero, sino que es reflejo del turbio y cosmopolita XIX: en una palabra, el carácter de la

*bourgeoisie*. Es imposible pasar por alto el sello no ya de clásico burgués sino de moderno *bourgeois* de su personalidad humana y artística: el gusto por la ostentación, el lujo, la riqueza, el terciopelo, la seda y la suntuosidad de la época del progreso; este es, en principio, un rasgo de la vida privada que cala profundamente en lo espiritual y lo artístico. Al fin, el arte de Wagner y el ramillete de flores secas en una urna (con plumas de pavo real) que adornaba los salones dorados y tapizados de la burguesía tienen la misma procedencia estética y es sabido que Wagner tenía la intención de encargarse de decorados a Makart, el creador del ramillete de flores secas. Wagner escribe a *Frau Ritter*: «Desde hace tiempo, vuelvo a tener la manía del lujo (quien pueda imaginar lo que yo doy a cambio tendrá que considerarme comedido): por la mañana, rodeado de estos fastos, me pongo a trabajar. Esto es ahora lo más importante y una mañana sin trabajar es un día en el infierno...». No sabe uno qué es más burgués, si el amor al lujo o el que una mañana sin *trabajar* resulte tan insoportable. Pero ahora nos acercamos al punto en el que lo burgués pasa a alambicado, extravagante y sospechoso y adquiere un sello de una morbosidad conmovedora y francamente interesante a la que puede ya aplicarse la palabra «burguesa», el terreno fantástico del *estímulo* que Wagner describe con circunspecto eufemismo en una carta a Lizst:

Sin embargo, en realidad es con verdadera desesperación como vuelvo al arte: cuando esto sucede y debo contradecir de nuevo a la realidad y debo arrojarme de nuevo a las olas de la fantasía artística para sosegarme en un mundo imaginario, por lo menos mi fantasía debe ser ayudada y mi fuerza imaginativa, apoyada. Yo no puedo vivir como un perro, no puedo acostarme en la paja y entonarme con aguardiente. Tengo que sentirme halagado si es que a mi espíritu ha de serle alcanzada la ardua y sangrienta labor de crear un mundo inexistente... Cuando acometí de nuevo el plan de los Nibelungos y su verdadera ejecución, muchas cosas tuvieron que contribuir a darme la necesaria disposición artístico-sensorial. ¡Tenía que poder llevar una vida mejor que la que había llevado últimamente!

Es notoria su «manía» por el lujo, estímulo de su fuerza imaginativa. Batas acolchadas de seda y edredones de satén, con volantes y guirnaldas de rosas bajo los que duerme, son indicios del fasto del que se rodea y por el que incurre en grandes deudas. Esplendorosas batas de raso con las que, por la mañana, se dedica a su ardua labor. Envuelto en ellas, Wagner alcanza la «disposición artístico-sensual» para invocar la antigua epopeya nórdica, el augusto simbolismo de la naturaleza, para que los rubios héroes forjen su invicta espada entre las chispas del yunque, imágenes que dilatan el pecho de la juventud alemana con sentimientos sublimes, varoniles y magníficos.

Esta contradicción no significa nada. Nadie piensa que la manzana podrida del escritorio de Schiller, cuyo tufo casi habría hecho desmayarse a Goethe, reste ni un ápice de excelsitud a su obra. Las condiciones que Wagner requería para su trabajo eran más costosas y, desde luego, uno podría imaginar indumentaria más apropiada para estimular la inspiración, monástica o militar, por ejemplo, más congruente con el arte que los batines de satén. Pero tanto en un caso como en el otro, se trata de una

muestra de inofensiva extravagancia de artista, que sólo a los pequeños burgueses puede confundir. Existe, desde luego, una diferencia. En la obra de Schiller no se advierte en ningún momento la manzana podrida cuyo olor tanto le estimulaba. Pero ¿quién podría negar que, de algún modo, en la obra de Wagner aparece el satén? Es verdad: la voluntad idealista de Schiller se afirma en el efecto de su obra, en la forma en que conquistó a la Humanidad, con más pureza y claridad que el talante ético de Wagner se manifiesta en la influencia de su obra. Su idea reformadora de la cultura estaba dirigida contra el arte como lujo, contra el lujo en el arte y abogaba por la purificación y la espiritualización del teatro de la ópera, que para él simbolizaba la esencia del arte en sí. A Rossini le llamaba despectivamente «el sensual hijo de Italia que sonríe en el opulento regazo del lujo», a la música italiana en general, una «prostituta» y a la francesa, «una coqueta de sonrisa helada». ¿Se manifiesta cumplidamente este odio artístico-moral y este antagonismo en la esencia y en los recursos de su arte, con los que este se atrajo a la sociedad burguesa de Europa y del mundo? ¿No es lo placentero, lo disipado, lo delirante, lo hipnótico, lo profusamente acolchado, en una palabra, lo lujoso de su música, lo que arrojó a sus brazos a la masa burguesa? Eichendorff, en su relato de los muchachos alegres, de los que uno arruina su vida en el placer, para caracterizar el elemento de la seducción, habla de «la onda que acaricia», de la «onda de una garganta de dulce son». Maravilloso. Sólo un romántico podría describir de modo tan sugestivo los pecados, y Wagner lo emula en *Tannhäuser* y *Parsifal*. Pero ¿no es también su orquesta «una garganta de dulce son», en la que, al igual que el galán de Eichendorff, uno se disipa y luego despierta «viejo y cansado»?

Si es así, ello se debe a lo que se ha dado en llamar la «trágica antinomia», una de las complejas contradicciones del carácter de Wagner que aquí nos ocupan. Porque son muchas; y, puesto que una buena parte de ellas afectan a la relación entre criterio y efecto, es muy importante subrayar la plena pureza e idealismo de su arte, para salir al paso de la errónea opinión de que, si el arte de Wagner cautivaba a las masas era por su mediocridad. Toda crítica, incluso la de Nietzsche, tiende a reivindicar los efectos de un arte como propósito consciente y deliberado del artista y apuntar la idea de lo especulativo de forma absolutamente falsa y errónea, como si todo artista no hiciera precisamente aquello que él es, lo que a él le parece bueno y hermoso. ¡Como si pudiera haber un arte cuyos efectos fueran el desprecio de sí mismo y no también efecto sobre su propio creador! Aunque la última palabra aplicable a un arte fuera la de «inocente», el artista siempre es inocente. Un éxito monstruoso como el «logrado» por el teatro musical wagneriano nunca se había dado en el arte grande. Cincuenta años después de la muerte del maestro, esta música envuelve el orbe entero todas las noches. En este arte del teatro y del estremecimiento de las masas existen elementos imperialistas, provocadores, despóticos, subversivos y demagógicos que hacen pensar que su verdadero agente es la ambición, una tremenda y cesariana ansia de poder. La verdad es muy distinta. «Una cosa te diré —escribe Wagner a su amada desde París

—: sólo la convicción de mi *pureza* me infunde esta fuerza. Yo me siento *limpio*. En el fondo yo sé que siempre actúo para los demás; nunca, para mí; y mis constantes padecimientos son prueba de ello». Si no es del todo sincero, por lo menos hay en sus palabras la suficiente verdad como para acallar todo escepticismo. Wagner no conoce la ambición. «Ni la grandeza, ni la gloria, ni la hegemonía popular significan nada para mí», escribe en una carta a Lizst. ¿Tampoco la hegemonía popular? Tal vez en su forma más suave y artesanal, como con tanta llaneza y exquisitez la presenta en *Los maestros cantores*, como ideal, sueño, mentalidad romántico-democrática de artistas. Sí, la popularidad de Hans Sachs, contra la cual «nada puede la escuela» ya que el pueblo lo lleva en palmas, es un sueño. Hay en *Los maestros cantores* un coqueteo con el pueblo al que se reconoce juez supremo del arte, que es antítesis del arte aristocrático y riguroso y es característico del sentimiento artístico democrático y revolucionario de Wagner, su concepto del arte como libre apelación al sentimiento popular, contrariamente al concepto del arte clásico, cortesano y depurado de antaño, que hizo decir a Voltaire: *Quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu*. Sin embargo, cuando este artista lee a Plutarco, a diferencia de Karl Moor, siente antipatía hacia los «grandes hombres» y por nada del mundo quisiera ser como ellos. «Naturalezas repelentes, mezquinas y violentas, insaciables, que nada tienen dentro y han de llenarse siempre desde fuera. ¡A mí que no me vengan con estos grandes hombres! Yo digo con Schopenhauer: “¡No es digno de admiración el que conquista el mundo, sino el que se sobrepone a él!”. Que Dios me libre de estas naturalezas poderosas, estos Napoleones, etcétera». ¿Fue Wagner un conquistador del mundo, o uno que supo sobreponearse a él? ¿A cuál de los dos hay que aplicar su fórmula: *Selbst dann bin ich die Welt* [Aun entonces yo soy el mundo], acentuada con el tema del erotismo del mundo?

De todos modos, no es lógico atribuir a Wagner ambición en el sentido más mezquino y mundano de la palabra, ya que en un principio él creaba sin la perspectiva de conseguir efectos inmediatos, sin esperanzas de estrenar, en el campo de la pura fantasía, para un escenario ideal imaginario, en cuya viabilidad no se podía pensar aún. Realmente, frases como las que escribe a Otto Wesendonck no pueden sugerir cálculo interesado ni afán egoísta de explotación. «Porque esto es lo que yo veo: yo sólo soy yo plenamente cuando estoy creando. ¡La representación propiamente dicha de mis obras corresponde a un tiempo más puro, un tiempo que debo preparar con mi sufrimiento! Mis más íntimos amigos no tienen sino asombro para mis últimos trabajos: todo el que está próximo a nuestra vida artística oficial no se siente esperanzado precisamente. Allí no encuentro más que conmisericordia y melancolía. Y tienen mucha razón. Nada me hace comprender mejor que esta actitud cómo me he apartado de la realidad inmediata». Nunca se han expresado con palabras más conmovedoras la soledad y la falta de realismo del genio. Pero nosotros, que hemos dejado atrás las últimas décadas del siglo XIX y el primer tercio del XX, con la guerra mundial y la desintegración del capitalismo; nosotros, que vemos cómo el arte

de Wagner llena los grandes teatros y triunfa en todo el mundo civilizado en perfectos montajes escénicos, ¿seremos nosotros ese «tiempo más puro» que él «debía preparar con su sufrimiento»? ¿Es la humanidad de 1880 a 1933 la adecuada para demostrar la excelencia de este arte, con los colosales éxitos que le depara?

No preguntemos. No hay más que ver cómo se reafirma su grandeza cuando trata de ir al encuentro del mundo, de adaptarse a él, ¡y no puede! Pretende hacer una ópera cómica, una sátira de *Tannhäuser*, para diversión propia y ajena, buscando con la mejor voluntad lo ameno y lo ligero, y salen *Los maestros cantores*. O bien algo italianizante, melodioso, cantable líricamente, con pocos personajes, fácil de montar —no puede fallar— y lo que le sale de las manos es el *Tristán*. No puede hacerse uno más pequeño de lo que es; no puede hacerse distinto; uno es lo que es y el arte es la verdad: la verdad del artista.

Por lo tanto, la tremenda resonancia de este arte tiene una naturaleza pura y espiritual, tanto en el aspecto personal como en el de su origen: ante todo, a causa de su nivel que no admite más reproche que el del efectismo, el «efecto *sin causa*»; en segundo lugar, porque todos sus componentes imperiales, demagógicos y avasalladores deben entenderse en un plano abstracto e ideal, referidos a condiciones que aún tienen que sufrir una revolución, y esta inocencia artística existe allí donde se manifiesta, instrumentada por diversos medios, una predisposición al entusiasmo, en forma de espíritu nacional, celebración y exaltación del germanismo, como la que hace en *Lohengrin* el rey Enrique con su canto a la espada, *Deutsches Schwert...* y, en *Los maestros cantores* el modesto personaje de Hans Sachs. No es lícito en modo alguno interpretar los gestos y locuciones nacionalistas de Wagner con la óptica de hoy, dándoles el sentido que hoy tendrían. Esto es falsearlas y prostituir las, manchar su pureza romántica.

La idea nacional de entonces, cuando Wagner la introdujo en su obra como elemento catalizador, es decir, antes de que se hubiera realizado, se encontraba en su época heroica, históricamente legítima, era su momento bueno, vital, auténtico; era poesía y espíritu, un valor del futuro. Pero es demagogia el que hoy los bajos hagan retumbar tendenciosamente en las plateas, buscando el efecto patriótico, los versos de *Deutsches Schwert* o, incluso, aquella frase final de *Los maestros cantores*: *Zerging in Dunst...* «Aunque se desvaneciera en la niebla el Sacro Imperio Romano, siempre nos quedaría el sacro arte alemán». Precisamente estos versos, los primeros que compone y que, en su forma definitiva, se encuentran ya al final del primer borrador, el de Marienbad, que data de 1845, demuestran la plena espiritualidad y apoliticismo del nacionalismo wagneriano: pregonan una anárquica indiferencia hacia lo estatal, con tal de que lo alemán perdure sólo en el plano espiritual, el «arte alemán». También es indudable que Wagner no pensaba en realidad en el arte alemán sino en su propio teatro musical, que no es plenamente alemán sino que abarca, además de Weber, Marschner y Lortzing, a Spontini y a la gran ópera. En el fondo, él podría pensar lo mismo que pensó Goethe, el máximo antipatriota, al oír el reproche de

Börne: «¿Qué quieren los alemanes, si ya me tienen a mí?».

Richard Wagner fue toda su vida más socialista y utópico de la cultura, en el sentido de una sociedad sin clases, exenta de lujo, libre de maldición del oro y fundada en el amor con la que él soñaba como público ideal para su arte, que patriota en el sentido del Estado imperialista. Él se decantaba por el conflicto entre pobres y ricos. Después, cuando se avergonzaba de su «inicuo» optimismo y confundía el hecho consumado del imperio de Bismarck con la realización de sus sueños, Wagner no perdía ocasión de minimizar y desmentir su participación en los sucesos revolucionarios de 1848. Él siguió la trayectoria de la burguesía alemana: de la revolución al desencanto, al pesimismo y a una resignada reconcentración amparada por el poder. Sin embargo, en sus escritos hay una frase que, en cierto modo, es muy poco alemana: «¡Quien se evade de la política se engaña a sí mismo!». Un espíritu tan vital y tan radical tenía que estar convencido de la universalidad del problema humano, de la imposibilidad de separar espíritu y política; él no se engañó como la burguesía alemana pensando que se podía ser un *Kulturmensch*, una criatura cultural, apolítica, aberración que ha traído la miseria a Alemania. Su actitud hacia la patria fue, hasta la fundación del Imperio y su afincamiento en Bayreuth, la del solitario, incomprendido, paria crítico y burlón. «¡Ah, cómo me entusiasma la federación de la nación germánica!», escribe desde Lucerna en 1859. «¡Por Dios que el profanador de L. Napoleón no se atreva a tocar a mi federación alemana! ¡Me mortificaría mucho que esto pudiera cambiar!». La nostalgia de Alemania que le consume durante el exilio se trueca en amarga decepción al regreso, cuando se enfrenta a la realidad. «Es una tierra maltrecha. Tiene razón el crítico cuando dice: “El alemán es ruin”». Ahora bien, estas intemperancias están inspiradas únicamente por la mala disposición de los alemanes para aceptar su obra; su carácter es pueril y subjetivo a más no poder. Alemania es buena o es mala según crea o deje de creer en él. Pero, en 1875, a la halagadora observación que se le formuló en una reunión, de que el público alemán con ningún artista se había mostrado tan propicio como con él, respondió Wagner con sarcasmo: «Oh, no vayan ustedes a creer: el sultán y el jedive de Egipto han adquirido títulos del patronato».

Honra su corazón de artista el que, a pesar de todo y a diferencia de Nietzsche, Wagner viera en la creación del Reich por las guerras de Bismarck la satisfacción de sus deseos de una identidad alemana; en el «Reich», para el que Nietzsche nunca tuvo más que denuestos, supo ver Wagner el campo idóneo para su obra cultural. El resurgimiento del imperio alemán —en clave burguesa—, fenómeno histórico de éxito arrollador, robusteció en Wagner —como dijo su amigo Heckel— la fe en el desarrollo de una cultura y un arte alemanes, es decir, en la viabilidad de su obra, la ópera sublimada. De esta confianza nació la *Kaisermarsch*, nació la oda al ejército alemán a las puertas de París, que sólo demuestra que Wagner, sin música, no es poeta; nació *Eine Kapitulation*, sátira de un mal gusto increíble dedicada a la agonía de París en 1871, en la que el autor se delata a sí mismo en todos los aspectos. Pero



de aquella confianza nació, sobre todo, su manifiesto «Sobre la representación del festival teatral *El anillo de los Nibelungos*», al que tan sólo respondió un amigo, precisamente Heckel, el comerciante de pianofortes de Mannheim. La resistencia contra los deseos y pretensiones de Wagner, las reticencias a reconocerla abiertamente, seguían siendo muy fuertes; pero en la época de la fundación del Reich se crea también la primera asociación wagneriana y se emiten los títulos del patronato para los festivales. Se inicia la época del apoyo oficial, con todos los compromisos que comporta. Wagner era lo bastante político como para unir su obra a la causa del imperio de Bismarck: vio en él un triunfo sin precedentes y a él asoció el suyo propio, y la hegemonía europea que su arte alcanzó en el terreno cultural acompañó a la hegemonía política de Bismarck. El gran estadista, con cuya obra Wagner enlazó la suya propia, no entendía de esta absolutamente nada, ni nunca se preocupó por ella y consideraba a Wagner un tío chiflado. Sin embargo, el viejo emperador que tampoco entendía nada, fue a Bayreuth y dijo: «¡Nunca creí que consiguiera usted imponerse!». La obra wagneriana se había instalado como cosa nacional, se había erigido en arte oficial del Reich y en cierta medida permaneció unida a él, a pesar de que por su carácter intrínseco e incluso por la calidad de su germanismo poco o nada tiene que ver con los imperialismos beligerantes.

Cuando de las complejas contradicciones wagnerianas se trata, no debemos olvidar los componentes de germanismo y cosmopolitismo que concurren en ellas y que las caracterizan de un modo tan singular, que invita a la reflexión. Siempre hubo, y hoy lo hay también, un arte alemán de alto rango —especialmente, en el campo de la literatura— que es tan peculiar de la Alemania tranquila y recóndita, que es tan intrínsecamente alemán, que sólo en el ámbito «patrio» puede despertar eco y estimación y que prescinde de perspectivas europeas y mundiales. Ello es una característica como otra cualquiera y nada tiene que ver con la valía. Productos de menor entidad, mercancía de consumo universal, cruzan con facilidad todas las fronteras y, dada su calidad más asequible, son bien comprendidos en todas partes; pero también hay obras que nada tienen que envidiar en calidad y dignidad a aquel arte patrio exclusivo y que se revelan ungidas con la gota del óleo democrático europeo que las proyecta al mundo y las hace comprensibles en el campo internacional.

El arte de Wagner es de esta clase; sólo que aquí no se puede hablar de una «gota» de ese óleo, sino de un chorro. Su germanismo es profundo, poderoso, indiscutible. El alumbramiento del drama por la música como se produce, por lo menos de una vez, en *Tristán e Isolda* con mágica pureza por obra del genio creador de Wagner en su plenitud, sólo podía darse en la vida alemana, y como alemanes en el más puro sentido de la palabra cabe interpretar su vigoroso ingenio, su sesgo mitológico, su cariz metafísico y, sobre todo, la íntima convicción de su identidad artística, el alto y solemne concepto del arte, concretamente, del teatro, que siente y transmite con efectividad. Pero es que, además, posee una universalidad única en

todo el arte alemán de esta categoría, y uno se siente admitido en el privilegiado mundo intelectual de su creador cuando de su apariencia empírica deduce su «voluntad» y su carácter. Antes me referí ya al libro de un autor no alemán, el sueco Wilhelm Peterson-Berger, titulado *Richard Wagner als Kulturerscheinung* [Richard Wagner como fenómeno cultural] que toca este punto con gran acierto. El autor habla del nacionalismo de Wagner, califica su arte de nacionalista alemán y observa que la música popular alemana es la única expresión artística que no abarca su síntesis. Wagner recurre a veces a los temas populares alemanes, como en *Los maestros cantores* y *Sigfrido* con fines de caracterización; pero estos no constituyen la base ni el punto de arranque de su composición, nunca son la fuente de la que brota espontáneamente su música, como brota la de Schumann, Schubert o Brahms. Dice el autor que es necesario distinguir entre arte popular y arte nacional; el primero apunta hacia el interior y el segundo, hacia el exterior. Que la música de Wagner es más nacional que popular; que tiene, sí, muchos rasgos que al extranjero puede parecer eminentemente alemanes, pero posee también —así se expresa el sueco— un *cachet* inconfundiblemente cosmopolita.

Aquí, a mi modo de ver, se percibe y expresa, con atinada precisión, la peculiaridad del germanismo de Wagner. Sí; Wagner es alemán, es nacionalista de un modo ejemplar, quizá excesivamente ejemplar. Y es que, además de ser una palmaria manifestación del carácter alemán, esta obra es también representación teatral de él, y una representación cuyo intelectualismo y efectismo rayan en lo grotesco, en la parodia, y que parece destinada a provocar entre un público curioso y estremecido la exclamación: *Ah, ça c'est bien allemand par exemple!* Este germanismo, pues, aunque auténtico y vigoroso, está retocado, tiene un aire analítico e intelectual y de ahí le viene su poder de fascinación, su innata cualidad cosmopolita y planetaria. El arte de Wagner es la exposición y la autocrítica más sensacionales del carácter alemán que pueda imaginarse; está concebido para hacer interesante el germanismo incluso a los ojos de un asno de extranjero, y la apasionada contemplación de este arte es también apasionada contemplación de ese pangermanismo que él ilumina y glorifica. Ahí radica su nacionalismo, pero este nacionalismo está impregnado también, en cierta medida, del concepto europeo del arte, lo cual excluye la posibilidad de una excesiva simplificación.

«Va usted a servir la causa de un hombre al que el futuro hará el más célebre de los maestros». Esta frase la escribió Charles Baudelaire en 1849 a un joven crítico musical entusiasta de Wagner. Esta predicción, cuya rotundidad asombra, está dictada por la admiración entusiasta y la apasionada afinidad intelectual. Es prueba del talento crítico de Nietzsche el que descubriera esta afinidad aun ignorando estas manifestaciones. «Si Baudelaire fue en su tiempo el primer propagandista de Delacroix —escribe en sus estudios sobre el “caso” Wagner—, también podría ser hoy el primer wagneriano de París. Hay mucho Wagner en Baudelaire». Hasta años después no descubre Nietzsche la carta en la que Wagner agradece al poeta francés su

homenaje, y se muestra encantado. Sí; Baudelaire, el realmente primer wagneriano de París y uno de los primeros wagnerianos auténticos, convencidos y entendidos, del mundo. Su trabajo sobre *Tannhäuser* de 1861 fue el primer artículo que se escribió con talante innovador y decidido acerca de Wagner, e históricamente se considera el más importante. Baudelaire sólo conoció en otra ocasión esa felicidad de encontrarse a sí mismo en la obra artística de otro que le deparaba la música de Wagner, y fue con motivo del descubrimiento de los escritos de Edgar Allan Poe. Ellos dos, Wagner y Poe, eran los ídolos de Baudelaire. ¡Curioso emparejamiento para el oído alemán! Esta equiparación sitúa de pronto el arte de Wagner bajo una luz, en un contexto espiritual, a los que sus patrióticos exegetas no nos tienen acostumbrados. Un mundo colorista y fantástico, enamorado de la muerte y de la belleza, creado por el romanticismo occidental en sus postrimerías, se abre ante nuestros ojos al pronunciar su nombre: el mundo del pesimismo, de exóticos estupefacientes, de la sublimación de los sentidos, un mundo que se entrega a toda clase de especulaciones estéticas, a los sueños de Hoffmann-Kreisler acerca de la correspondencia e íntima asociación entre los colores, los sonidos y los olores, a la mística transformación de los sentidos unificados... En este mundo hemos de ver y comprender a Richard Wagner: glorioso hermano y camarada de los que padecen la vida, de los que se consagran a la compasión, los que buscan el placer, los simbolistas y los adeptos del *art suggestif* que mezclan las artes con el afán *d'aller au-delà, plus outre que l'humanité*, como dijo Maurice Barrès, el último bautizado con estas aguas, el enamorado de Venecia, la ciudad de Tristán, el poeta de la sangre, de la sensibilidad y del amor, el nacionalista al fin y wagneriano de principio a fin.

*Sind es Wellen / sanfter Lüfte?  
Sind es Wogen / wonniger Düfte?  
Wie sie schwellen, / mich umrauschen,  
soll ich atmen, / soll ich lauschen?  
Soll ich schlürfen, / untertauchen,  
süss in Düften / mich verhauchen?  
In des Wonnemeeres / wogendem Schwall,  
in der Duftwellen / tönendem Schall,  
in des Weltatems / wehendem All —  
ertrinken— / versinken —  
unbewusst— / höchste Lust![\*]*

Palabra suprema de este mundo, coronación y triunfo del lenguaje, expresión de la creación artística europea, con su naturaleza místico-sensual, a la que Wagner y el joven Nietzsche dan, en la cultura alemana, estilo y relación con la tragedia, con los grandes hitos de Eurípides, Shakespeare y Beethoven. Nietzsche, a causa de la

irritación provocada por cierta ofuscación muy alemana en cuestiones psicológicas, revisaría después su actitud, arrepentido, acentuando exageradamente el europeísmo artístico de Wagner y burlándose de su germanismo forzado. Sin razón. El germanismo de Wagner era auténtico y vigoroso. Y a él, por su carácter, le estaba reservado llevar el romanticismo alemán a la cúspide con auténtica maestría.

Una última palabra acerca de Wagner como espíritu, acerca de su relación con el pasado y el futuro. Porque también aquí se observa una ambivalencia y una limitación impuestas por aparentes contradicciones de su carácter y que corresponden a la bipolaridad de germanismo y europeísmo. Existen rasgos reaccionarios en el fenómeno Wagner, contemplación y culto del pasado; véase si no su predilección por los temas místicos y las leyendas mitológicas, el nacionalismo protestante de *Los maestros cantores*, el catolizante *Parsifal*, la afición por la Edad Media, lo caballeresco y lo principesco, los milagros y la fe. No obstante, no se puede tomar al pie de la letra el lenguaje ni la forma expresiva de este arte plenamente orientado hacia la renovación, el cambio y la liberación, porque en realidad es todo lo contrario: vehículo artístico singular de algo distinto y totalmente revolucionario. A este espíritu creador, renovador y vital a pesar de su melancolía y de su obsesión por la muerte, glorificador del apocalíptico destructor del mundo nacido del amor libre; a este temerario renovador musical, que con *Tristán* tiene ya un pie en el campo átono y al que hoy se llamaría sin duda bolchevique de la cultura; a este hombre del pueblo que durante toda su vida renegó del poder, del dinero, de la violencia y de la guerra y que, a despecho de lo que pudiera pensar su época, quiso que su teatro fuera una comunidad sin clases: a él no puede invocarle ningún espíritu nostálgico del pasado, ya sea piadoso o brutal, sino únicamente aquellos que miran hacia el futuro.

Pero es ocioso pretender traer al presente a los grandes inmortales, para pedirles su opinión —suponiendo que la tuvieran— acerca de problemas de la vida actual, completamente ajenos a ellos. ¿Cómo reaccionaría Richard Wagner ante nuestras cuestiones, necesidades y tareas? Imposible despejar esta incógnita. Las opiniones, incluso en su propia época, son secundarias. ¿Cómo no han de serlo al cabo del tiempo? Lo que queda es el hombre y el producto de su lucha, su obra. Conformémonos con admirar la obra de Wagner por ser un fenómeno soberbio y representativo de la vida alemana y de Occidente, que siempre generará los más vivos estímulos para el arte y el conocimiento.

# Réplica

21-IV-1933

[Según informamos ya el 18 de abril, personalidades de la vida artística de Munich —entre ellas Richard Strauss, Hans Pfitzner y Olaf Gulbransson— lanzaron contra Thomas Mann, en una declaración pública, la grave acusación de haber ofendido a Wagner con su «Charla Conmemorativa de Richard Wagner» por «esnobismo estetizante». Nosotros señalamos inmediatamente que este reproche tenía que herir profundamente a Thomas Mann, como persona y como artista, tan ferviente admirador de Wagner. El propio escritor toma ahora la palabra].

«La pasión por la mágica obra de Wagner me ha acompañado toda mi vida desde que la descubrí y empecé a asimilarla y a penetrar en ella». Esta frase pertenece a un extenso ensayo crítico que, con el título de «Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner», título bien revelador por cierto del tono y carácter del texto, publiqué en el número de abril de la revista *Neue Rundschau*. Contiene el trabajo muchas frases como la citada, pero ello no fue óbice para que se convirtiera en objeto de una violenta protesta que, respaldada por los nombres de numerosas personalidades de Munich, ha sido difundida no sólo por el *Münchner Neuesten Nachrichten*, sino también por la radio múniquesa.

Su texto, plagado de duros ataques contra mi carácter y mentalidad, no se refiere de modo expreso y directo a este gran ensayo; ni da el título ni menciona el lugar en el que fue publicado, dificultando con ello que pueda confirmarse la validez de los reproches que se me formulan. En él se alude a conferencias que he pronunciado en diversas ciudades extranjeras, con las cuales yo habría difamado al gran maestro alemán. Para prueba, el autor extrae del artículo varias citas que, difundidas entre la masa de los radioyentes, podrían obstaculizar la comprensión de mis propósitos y levantar contra mí la indignación nacional.

Realmente, de este estudio de cincuenta y dos páginas, un resumen de mis experiencias de Wagner escrito con mi más fervorosa entrega, extraje el material para una conferencia, que hasta el momento he pronunciado cuatro veces, con motivo de la conmemoración que acabamos de celebrar. Si bien este trabajo estaba dirigido al sector literario y tenía muchos matices y acentos de carácter filosófico, había sido concebido para una ocasión festiva y, como es natural, rehuía elucubraciones psicológicas que hubieran resultado inoportunas. Leí la conferencia por primera vez el 10 de febrero, por invitación de la Sociedad Goethe de Munich, en el aula magna de la universidad, con el beneplácito de un auditorio compuesto por medio millar de

personas y sin la menor protesta. La repetí, con motivo del cincuentenario de la muerte de Wagner, en la Concert House de Amsterdam, y posteriormente, en francés, en Bruselas y París: en todas las ocasiones, fue acogida con apasionado interés por un público compuesto por entusiastas wagnerianos. Los representantes del Reich acreditados en las mencionadas capitales estuvieron presentes en cada uno de estos actos y me manifestaron su agradecimiento por el servicio que yo prestaba a Alemania. La protesta de «la ciudad wagneriana de Munich», sin embargo, como se autodenomina el colectivo de los firmantes, me demuestra lo contrario.

Yo debo a la opinión pública y a mí mismo la manifestación de que esta protesta se debe a un grave equívoco y, tanto por su contenido como por su forma de expresión, me infiere una dolorosa injusticia. Dudo mucho que alguno de los honorables e incluso relevantes hombres que estampan su nombre al pie de esta carta haya leído el ensayo «Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner», pues únicamente la total ignorancia del papel que la gigantesca obra de Richard Wagner ha desempeñado siempre en mi vida y en mi trabajo puede haberles inducido a participar en un acto tan malévolo contra un escritor alemán.

Ruego encarecidamente a los silenciosos amigos de mi trabajo en Alemania que no se dejen engañar por lo que atañe a mi fidelidad a la cultura y tradición alemanas ni a mi fidelidad a *ellos*.

# A Willi Schuh

*Lugano, 21-IV-1933  
Villa Castagnola*

Apreciado Schuh:

Permítame expresarle mi emocionada gratitud por sus magníficas y enérgicas palabras sobre el «caso Wagner» suscitado por la ciudad de Munich. Su artículo es para mí la prueba de que los autores de este lamentable desatino han obrado de mala fe, al igual que sus más o menos dirigidos seguidores. Fue para mí una satisfacción, con motivo de esta triste ocasión, descubrir en usted a un tan buen conocedor y amigo de mi trabajo y así este asunto que tan mal comenzó empieza poco a poco a proporcionarme alegrías.

Suyo afectísimo,

THOMAS MANN

# A René Schickele

*Küsnacht, 16-V-1934*

[...] Excelente su definición de la novela como obra de arte total. Es una vieja idea favorita. El concepto wagneriano era ridículamente mecánico. [...]



# A Karl Vossler

Küsnacht, 4-V-1935

Distinguido señor consejero:

Su carta y el vivo interés que tan amablemente muestra por los ensayos me han causado gran satisfacción. Sí, está en lo cierto; no tengo vocación de satírico ni de racionalista, a pesar de que esta árida esfera me depara en ocasiones estímulo y solaz. Pero reconozco que, con los años, me siento más y más apolínico, y lo dionisiaco me resulta más y más ingrato. Ahí tiene si no a R. Wagner como espíritu y como individuo. Confuso, desamparado, desconcertado, lleno de ansias e inquietudes por la vida y la muerte. En realidad, es espantoso. Demasiado *objeto* de la vida para mi gusto. La vida le oprime y extrae de él obras como gigantescas burbujas. Pero ¿ha leído usted una sola frase suya que le distinga como señor y maestro de la vida? En Goethe no puede uno pensar. Pero, precisamente en él pienso yo con agrado, porque él posee sensatez, la sensatez del espíritu sublime, y porque dijo: «No lo digas a nadie, sólo a los sabios». [...]

## A Willi Schuh

Küsnacht-Zürich, 28-VI-1936  
Schiedhaldenstrasse, 33

Apreciado Schuh:

Anoche leí de un tirón su libro sobre Richard Wagner [*Cartas de Richard Wagner a Judith Gautier*]. Hacía mucho tiempo que no caía en mis manos una obra tan interesante. El Wagner que alienta en sus páginas es mi Wagner, tanto en las curiosísimas cartas como en su magnífico prólogo, con cuyo tratamiento del tema estoy plenamente de acuerdo. Realmente, tengo la impresión de que, en cierta medida, esta publicación confirma y justifica la imagen de Wagner que yo he tratado de dar.

¿No es triste observar la depravación espiritual y también moral ocasionada por la guerra que transpiran las cartas dirigidas a Mendès en 1870? Resulta francamente bochornoso contemplar la capitulación rendida y entusiasta de semejante espíritu ante los hechos históricos de un estadista, por cierto no menos refinado a su manera. ¡Qué gran desperdicio de cultura y de espíritu son las guerras! El único consuelo es una frase de una carta escrita ocho años después: «Yo me siento como el único alemán en medio de esta población abúlica a la que se llama los alemanes». Este será siempre, sin duda, el sentir vital de los alemanes superiores.

Mil gracias por su espléndido regalo.

Afectuosamente,

THOMAS MANN

# A Stefan Zweig

*Küsnacht-Zürich, 14-XI-1937  
Schiedhaldenstrasse, 33*

Estimado Stefan Zweig:

El nuevo tomo me ha parecido soberbio, y por lo que respecta al *Renan*, yo le llamaría obra maestra de la simpatía. Me siento contento y agradecido. Durante estos últimos ocho días he trabajado como un caballo: había que preparar a toda prisa una conferencia sobre *El anillo de los Nibelungos* de Wagner, con motivo de la representación de la tetralogía completa en el teatro municipal. *On revient toujours...*

Cordialmente,

THOMAS MANN

# Richard Wagner y El anillo de los Nibelungos

Noviembre, 1937

Señoras y señores:

En la conferencia sobre Richard Wagner con la que, pronto hará cinco años, en el aula magna de la Universidad de Munich, sin sospecharlo, yo me despedía de Alemania, utilicé estas palabras: «La pasión por la mágica obra de Wagner me ha acompañado toda mi vida, desde que la descubrí y empecé a asimilarla y a penetrar en ella. Los goces y enseñanzas que yo le debo nunca los olvidaré, ni las horas de felicidad profunda, saboreadas en soledad en medio del público del teatro, horas de estremecimiento y breves momentos de beatitud, embeleso de los nervios y del intelecto, atisbos en trascendencias grandiosas y conmovedoras como sólo este arte insuperable puede deparar». Estas palabras traducen una admiración que en nada ha podido rozar siquiera el escepticismo ni cualquier interpretación hostil a que pudiera dar lugar quien las inspiró. ¡Afortunadamente! Porque la admiración es lo mejor que poseemos. Si a mí me preguntaran qué sentimiento, qué emoción de los que producen los fenómenos del mundo, del arte y de la vida me parece más hermosa, alegre, estimulante y necesaria, respondería sin vacilar: la admiración. ¿Y cómo podría ser de otro modo? ¿Qué sería del hombre, del artista, sin admiración, entusiasmo, plenitud, entrega a algo que no sea él mismo, algo más grande que él, pero siempre afín, que le conmueve poderosamente, algo a lo que ansía aproximarse, algo que él ansía que le colme de conocimiento, «algo que asimilar»? La admiración es el origen del amor, es el mismo amor, que no sería amor profundo, ni pasión, ni tendría fuerza espiritual si no dudara también de su objeto ni sufriera por él. La admiración es humilde y orgullosa a la vez, orgullosa de sí misma; conoce los Celos, conoce esa exclamación juvenil y provocativa: «¡Pero qué sabéis vosotros!». Es lo más puro y lo más fecundo a la vez. Impulsa a competir, impone la máxima exigencia y es el estímulo más poderoso y riguroso para la propia aportación espiritual, raíz de todo talento. Donde falta la admiración, donde la admiración ha muerto, ya nada más germina; todo es miseria y desolación.

Yo, señoras y señores, en esta decidida fe en la admiración como fuerza productiva, no soy sino un discípulo del incommensurable artista sobre el que hablé en Munich aquel día y vuelvo a hablar hoy. En su célebre *Carta a mis amigos Wagner* atribuye la capacidad artística al don de la admiración o, como dice él a «la fuerza de la capacidad de recepción». «La primera voluntad artística —dice— no es otra cosa que la satisfacción del involuntario impulso de imitación de aquello que de modo más directo y profundo obra en nosotros». Una frase absolutamente reveladora del que la pronuncia y de su genio personal que radica en lo teatral e imitatorio, pero también

una frase objetiva y muy acertada. Lo que determina el carácter artístico, dice él, es esto: que, contrariamente a lo que ocurre con el carácter político, que relaciona el mundo exterior consigo mismo y para su propio beneficio, sin proyectarse jamás hacia él, se abre sin reservas a las impresiones que son afines a su sensibilidad: impresiones de la vida y, sobre todo, del arte, porque, según él, lo que define al artista como tal son las impresiones puramente artísticas. Pero su fuerza se mide precisamente por la capacidad efectiva del individuo que debe colmarse de impresiones hasta rebosar para convertirse en impulso de comunicación. Para él, la fuerza artística radica en esta exuberancia, este entusiasmo; no es sino la necesidad de comunicar aquello que uno recibe en superabundancia. La fuerza, la fuerza de la vida y del amor, la capacidad de asimilación de lo afín y necesario es, según Wagner, la esencia del genio, es decir, esa fuerza receptiva que debe alcanzar su grado máximo para convertirse en fuerza creadora.

Insisto: la realidad objetiva de este reconocimiento es indiscutible. Es una afirmación tan constructiva como acertada la de que el don de la admiración, la capacidad de amar y de aprender, el poder de asimilación, transformación y perfeccionamiento personal, es la base de toda cualidad espiritual, y a nosotros, que nos hemos reunido para admirar una gran obra, para prepararnos en espíritu a su contemplación solemne, nos cumple empezar rindiendo homenaje a la admiración en sí.

El creador de esta obra fue un gran admirador no sólo en su juventud, la edad proclive al entusiasmo, sino también en su vejez, hasta su fin, como correspondía a su poderosa vitalidad. Se nos cuenta cómo, ya en los últimos años de su vida, en el palacio Vendramin de Venecia, amenizaba las veladas de sus familiares y amigos leyendo poesías o interpretando piezas musicales: Shakespeare, Calderón y Lope, autores indios y nórdicos, Bach, Mozart y Beethoven, con comentarios, elogios y apostillas entusiastas y elocuentes. Es emocionante oírle hablar del «genio todo delicadeza, luz y amor» de Mozart, al que sin duda siempre admiró profundamente, pero tal vez ahora, en su vejez, edad más contemplativa, cuando su propia obra, mucho menos celeste y más rotunda, está concluida y puesta a buen recaudo, puede rendir homenaje con pleno reconocimiento y sin reservas. Sí, parece ser que ahora, en la vejez, cuando ya no privan la lucha y la actividad creadora, una vez terminada la tarea, acaso se adopte una actitud objetiva, en la que ya no sea preciso proyectar el yo sobre todas las cosas, ni hacer comparaciones, se alcance la plena libertad y se pueda admirar libremente la obra ajena. «Hermoso es todo aquello que nos gusta desinteresadamente», dice Kant. Ahora bien, tal vez aquel a quien le fue otorgado crear gran belleza sepa mejor que nadie admirar desinteresadamente. Él no pretende ya ante todo halagarse, reafirmarse ni defenderse a sí mismo con su elogio. El viejo maestro admira a Felix Mendelssohn, al que califica de «modelo de un fino, reflexivo y mesurado sentido artístico». Es este un elogio que nunca podría aplicársele a él; es una admiración objetiva y generosa. Beethoven fue siempre el más alto y el más

grande, «no se puede hablar de él —dice Wagner, ya anciano— sin adoptar un tono de embeleso». Pero, después de la interpretación de las *Sonatas para piano*, Wagner, enardecido por estos «puros espectros del destino» prorrumpe en estas palabras: «Estas cosas sólo pueden concebirse para piano; tocarlas en público sería una insensatez». Y esto lo dice el gran genio del teatro, el que estremece a las masas, el héroe de la gran orquesta, el que siempre apeló al público, al que necesitaba para expresar su mensaje. ¿No es lo que él dice sobre las sonatas para piano el reconocimiento franco y objetivo de una intimidad y un recogimiento espiritual totalmente ajenos a su arte, la celosa defensa de una categoría en la que él no se inscribe? ¿Y no es esto pura y altruista admiración?

Junto a Beethoven sólo coloca él a Shakespeare: junto al más sublime idealismo, la suprema realidad, la terrible alegoría de la vida. Lee a los suyos las tragedias palaciegas, *Hamlet* o *Macbeth*, y el creador de *Tristán* tiene que interrumpirse a veces para enjugar una lágrima de una emoción que nace del entusiasmo artístico. «¡Lo que veía este hombre! —exclama—. ¡Lo que veía! ¡Es único! ¡Es incomparable! ¡Es un prodigio, no cabe otra explicación!». ¿Cómo ha podido el drama hablado, la «creación literaria» como antaño se solía decir y a veces con cierto tono despectivo, cómo ha podido engendrar de pronto lo incomparable, lo prodigioso? ¿Qué ha pasado con el mensaje de salvación de la obra total que sólo el arte podría realizar y que había de ser patrimonio del futuro? Pura dialéctica combativa, apasionada e imprescindible propaganda de sí mismo. Para las crónicas. De viva voz, él, que ya ha dado cumplido testimonio de su arte, rinde homenaje a los máximos creadores dramáticos a los que sin duda ve tan superiores a sí mismo como decía verlos Goethe.

¿Y el propio Goethe? También con él nos encontramos en estas veladas venecianas, también hacia él expresa una viva admiración el viejo maestro, y en un campo muy característico por cierto. El viejo artífice del mito lee con especial deleite *La noche clásica de Valpurgis* de la segunda parte del *Fausto* y la comenta ante su reducido círculo con vivo asombro y simpatía. «Es lo más original y artísticamente más completo que hizo Goethe —solía decir—. Una peculiarísima revivificación de la Antigüedad en la forma más libre, con ese humor magistral y esa vitalidad vista con tanta genialidad, con un lenguaje exquisitamente culto y artístico». No se cansaba de repetir que era un fenómeno incomparable. Es grato ver cómo en la intimidad —en sus escritos no lo hizo jamás— Wagner se inclinaba ante Goethe. Es un hecho sensacional el contacto entre estas dos personalidades tan diametralmente opuestas. Resulta tranquilizador y reconfortante descubrir por una vez juntas y en armonía a estas dos poderosas y contradictorias expresiones del germanismo: el Norte musical y el Sur plástico, los nubarrones de las tesis moralistas y el cielo luminoso de la amenidad, las antiguas leyendas y la mentalidad europea, Alemania como arrolladora efervescencia y Alemania como espíritu y civilización. Porque somos lo uno y lo otro: Goethe y Wagner, los dos son Alemania. Son los nombres supremos de dos almas que están en nuestro pecho pugnando por separarse, pugna que nosotros

debemos aprender a sentir como eternamente fecunda, fuente de vida y de riqueza interior; es la dicotomía alemana, el desdoblamiento que el alemán siente en su alma y que nosotros, aquí, con la generosa admiración del viejo Wagner por la fantasmagoría griega de Goethe, vemos converger un instante, con profunda satisfacción.

Naturalmente, no es casualidad que sea precisamente el *mito* el punto de encuentro. El viejo creador y descifrador de mitos que ya después de *El holandés errante* declaró que en adelante sólo quería contar cuentos, está encantado de encontrar a su urbanísimo oponente en este campo ancestral, en su coto personal, y no sale de su asombro ante la soltura, el aplomo, ingenio y donaire con los que este se mueve. Pero qué diferencia entre la forma en que uno y otro tratan el mito, incluso dejando aparte la diversidad de las respectivas esferas míticas, es decir, que Goethe no puebla su teatro espiritual de dragones, gigantes y enanos, sino de esfinges, grifos, ninfas, sirenas y marcianos, seres en suma, que no proceden del pasado germánico, sino del europeo y que, desde luego, a los ojos de Wagner, no son lo bastante alemanes como para ponerles música. Y también ¡qué disparidad en el talante artístico! Grandes, los dos, indudablemente. «Grande la figura, grande el recuerdo». Pero la grandeza de la visión de Goethe no tiene acentos grandilocuentes ni trágicos; él no celebra el mito, bromea con él, lo trata con una familiaridad cariñosa, lo domina hasta en sus menores y más recónditos detalles y lo pinta con un lenguaje alegre y chispeante y una precisión en la que hay más comicidad, incluso más delicada parodia que sublimidad. Es una amena diversión, con ese carácter de revista mundana que posee el *Fausto*. Nada menos wagneriano que la ironía con la que Goethe evoca el mito, y *La noche clásica de Valpurgis* muy poco o nada dijo al joven Wagner, al Wagner creativo. Su criterio artístico no lo admira hasta que la objetividad lo depura y libera.

La forma personal en que Wagner aborda el mito, es decir, su evolución de compositor de ópera tradicional a revolucionario del arte y descubridor de una nueva especie de drama a base de mito y música, capaz de elevar de forma inconmensurable el rango espiritual, la dignidad artística de la ópera imprimiéndole una gravedad auténticamente alemana, este enfoque, esta evolución, merecen ser estudiados una y otra vez, son y serán siempre trascendentales para la historia del arte y del teatro. Pero también es grande el interés humano del proceso, ya que a sus motivaciones e impulsos estéticoartísticos se suman factores ético-sociales y artísticos-morales que son los que le dan toda su grandiosidad. Es un proceso catártico, un proceso de purificación y espiritualización, que debemos valorar en lo humano tanto más alto por cuanto que tuvo que consumarse en pugna con una naturaleza dominada por fuertes y oscuros afanes de influencia, poder y voluptuosidad.

Todo el mundo sabe cómo el ímpetu de esta naturaleza artística, poderosa hasta límites peligrosos, se lanzó al principio sobre la gran ópera histórica y, en la forma convencional y familiar al público, alcanzó con *Rienzi* un éxito tan halagüeño que a

cualquier otro le hubiera decidido a seguir caminando toda su vida por este camino trillado. Lo que disuadió a Wagner fue su profunda conciencia artística, sus escrúpulos, su aversión instintiva y aún no aclarada por el papel inane y lujoso que desempeña el drama musical en la sociedad burguesa; es de modo especial su actitud hacia la música, una actitud reverente y muy alemana, en el sentido viejo y noble de la palabra, lo que le hace sentir que la gran ópera pervierte su esencia más íntima: dicho con otras palabras, le parece una lástima que sea utilizada de adorno sonoro de un espectáculo vacuo y burgués; él la siente en su interior ansiosa de expresiones dramáticas más nobles e idóneas. En *El holandés errante*, en *Tannhäuser* y en *Lohengrin* le vemos conquistar para la música, cada vez con mejor fortuna, estas más dignas asociaciones. Su dedicación a lo romántico-legendario puede equipararse a la conquista de lo puramente humano que él siente como esfera propia de la música, en lugar de lo histórico-político; pero también supone para él, al mismo tiempo, el alejamiento de un mundo burgués de decadencia cultural, de pseudointelectualismo, de imperio del dinero, de erudición estéril y de materialismo hastiado, para acercarse a un ámbito popular y folclórico que se le aparece más y más como un futuro redentor y purificador en lo social y lo artístico.

Wagner vivió la cultura moderna, la cultura de la sociedad burguesa, a través y en el marco del mundo de la ópera de su tiempo. La posición del arte o de lo que él consideraba el arte, en este mundo moderno, le servía de criterio para valorar la cultura burguesa en general. ¿Qué tiene, pues, de extraño, que llegara a odiarla y despreciarla? Él veía el arte utilizado como un placer de lujo y al artista, reducido a esclavo de la plutocracia; veía frivolidad y rutina donde debían imperar la gravedad y la vocación abnegada; veía con indignación derrochar grandes medios, no en la búsqueda del efecto sublime, sino en lo que él más aborrecía como artista: el efectismo; y, puesto que no veía sufrir a nadie lo que sufría él por todas estas cosas, concluyó que las condiciones políticas y sociales que las producían eran deleznable, y que se imponía transformarlas por medio de la revolución.

Y Wagner se hizo revolucionario. Se hizo revolucionario por artista, porque esperaba que el cambio de todas las cosas traería mejores condiciones para el arte, para su arte, el drama popular mítico-musical. Él siempre negó ser un hombre político propiamente dicho y nunca disimuló su oposición a los afanes de los partidos políticos. Si se sumó a la revolución de 1848 fue más por un vago sentimiento de simpatía en abstracto que por apoyar sus objetivos concretos, pues sus propias ilusiones iban mucho más allá, *más allá incluso de la era burguesa en sí*. Porque una obra como *El anillo de los Nibelungos*, que Wagner concibió después de *Lohengrin* está pensada y dirigida contra toda la cultura y toda la ilustración burguesas que predominaban desde el Renacimiento y que con su mezcla de arcaísmo y futurismo apela a un mundo populista y sin clases. Las resistencias que encontró, la indignación que suscitó se dirigían menos contra lo revolucionario de su forma que contra su ruptura con las reglas de un género artístico, la ópera, de la que ostensiblemente se



derivaba. Pero se derivaba también de otras muchas cosas. El alemán admirador de Goethe, que se sabía de memoria el *Fausto* lanzó una enconada y despectiva protesta, una protesta respetable, que surgía de la unión todavía vigente con el mundo del clasicismo y humanismo alemán, del cual esta obra renegaba. El burgués de la cultura alemana se reía de toda esa iconografía fantástica y de esos versos altisonantes que le parecían una extravagancia bárbara, y, de haber existido el término, hubiera calificado a Wagner de «bolchevique de la cultura», y no sin razón. El éxito colosal, planetario podríamos llamarlo, que la burguesía internacional deparó a este arte, en virtud de ciertos estímulos sensoriales, nerviosos e intelectuales que le ofrecía, es una paradoja tragicómica y no debe hacernos olvidar que estas obras estaban dedicadas a otro público muy distinto ni que, en el aspecto socio-moral apuntan mucho más allá del orden burgués y capitalista, a un mundo exento de ansias de poder y libre del dominio del dinero, un mundo basado en la justicia y el amor fraterno.

El mito es para Wagner el lenguaje del *pueblo* que aún conserva las facultades creativas y poéticas, por eso él lo ama y se le entrega plenamente como artista. El mito es para él sencillez, naturalidad, nobleza, pureza..., en suma, todo lo que él llama lo «puramente humano» y que, al mismo tiempo, es lo único musical. Mito y música, esto es el drama, esto es el arte en sí, porque sólo lo puramente humano le parece viable artísticamente. Cuán poco apto para el arte, o para lo que él entiende por arte, es lo histórico convencional y lo circunstancial —a diferencia de lo humano puro y eterno—, lo comprende él cuando, ya durante la composición del *Lohengrin*, se encuentra ante la elección de dos temas: *Federico Barbarroja* y *La muerte de Sigfrido*. Se inicia una larga zozobra, con muchas cavilaciones teóricas, para decidir entre uno y otro. Cómo el mito del antiguo héroe vence sobre el emperador histórico lo cuenta el propio Wagner en la carta a sus amigos escrita después en Suiza, que es el documento más revelador que debemos a la afición epistolar de este gran artista. En él explica que el tema de Barbarroja que le atraía por ser representativo del pasado alemán, sólo hubiera podido tratarlo en forma de drama recitado, precisamente por su carácter político histórico, renunciando totalmente a la música, que, no obstante, él necesitaba para dar complemento y realce a su composición poética. En la época de *Rienzi*, cuando Wagner era todavía compositor de ópera, hubiera podido pensar en poner música a un drama sobre Federico. Pero ya no era compositor de ópera y no podía volver a aquella etapa, por cuanto que él con total ingenuidad, siempre equiparó su destino artístico personal al del arte en sí, y estaba convencido de que, tanto la ópera como el drama hablado, una vez él los hubo dejado atrás, estaban superados y debían desaparecer, y que lo nuevo, lo que él traía, el espectáculo mítico de música y teatro era el arte del futuro. Pero para esto sólo podía utilizarse un tema exento de todo convencionalismo, puramente humano y desligado de la historia, y qué satisfacción experimentaba Wagner al ver que, según penetraba en el tema por el que se decidió, la leyenda de Sigfrido, podía descartar más y más las trabas históricas liberando al personaje de las capas en las que se le había envuelto con el tiempo, y

podía recuperarlo con la forma purísima con la que nació en el relato popular original. Este extraño revolucionario era tan radical con respecto al pasado como en las cosas del futuro. No le bastaba la leyenda: había de ser el mito primigenio. El canto medieval de los nibelungos..., eso era ya modernismo, deformación, costumbre, historia; no era, ni con mucho, lo bastante original ni lo bastante musical para la clase de obra que él pretendía crear. Había que retroceder a las fuentes primitivas, a la época pregermánico-escandinava del mito, ninguna otra podía ser lo bastante antigua para satisfacer su sentido futurista. Él no sabía aún que, incluso dentro de su misma obra, tampoco podría detenerse en un comienzo más o menos histórico y empezar el relato, por así decir, in medias res; que también él experimentaría la necesidad de retroceder hasta el origen y principio de todas las cosas, a la célula germinal, al primer mi bemol del preludio; que se le impondría la tarea de construir una cosmogonía musical, un cosmos mítico e infundirle una profunda «bios» orgánica: el espectacular poema del principio y del fin del mundo en clave musical. Pero algo sabía ya, y es que, en su irrefrenable afán de búsqueda de los orígenes, había encontrado al hombre, al héroe que ansiaba, el héroe al que él, al igual que Brunilda amaba ya antes de que naciera, su Sigfrido, una figura que satisfacía y colmaba tanto su pasión por el pasado como su ilusión por el futuro, porque estaba fuera del tiempo: la criatura —utilizo sus propias palabras— «en la plenitud de sus dones naturales, el espíritu antropomorfo de la fuerza eterna y fecunda, el autor de auténticas gestas, en la plenitud del más soberano vigor y la más absoluta dulzura».

A esta mítica figura luminosa a la que nada condiciona ni coarta, a esta criatura indefensa, solitaria e independiente, a este hombre que resplandece en la libertad, a este héroe inocente y valeroso, ejecutor del destino, que con la sublimidad de su muerte provoca el crepúsculo de fuerzas viejas y caducas y redime al mundo elevándolo a un nuevo nivel de conocimiento y moralidad, a él lo hace Wagner héroe del drama consagrado a la música que él compuso —no en rima moderna, sino en el lenguaje aliterativo de su fuente nórdica— y tituló *La muerte de Sigfrido*.

Pero no pudo representarlo en su tierra. Wagner se vio envuelto en la sublevación de Dresde de 1849 y, de la noche a la mañana, se convirtió en refugiado político; un triste refugiado político obligado a residir en el extranjero. Pero no fue el exilio en Suiza, donde pronto encontró los amigos que nunca tuvo en Alemania, gracias a cuya protección fue creciendo su obra hasta *Parsifal*, la causa de su tristeza, sino Alemania. Porque Wagner tuvo que sufrir a causa de la revolución fallida, como sufriría después por el triunfo de Prusia sobre Austria y el auge de la hegemonía prusiana en Alemania. Todos los acontecimientos políticos que vivió Alemania hasta 1870 —y quién sabe si no más allá— eran contrarios a sus deseos que, sin duda, tampoco eran muy ortodoxos. Pero el acomodo a los hechos no es una actitud muy gloriosa ante la historia, ni esta es tan formidable que tenga uno que compadecer a las pequeñas naciones que poco o nada participan en ella, ni glorificar las ambiciones de

los hombres insignes sólo porque la historia las haya defraudado. Quizá, quién sabe, hubiera sido mejor para Alemania y para Europa que la historia de Alemania se hubiera configurado según los deseos de Wagner, es decir, bajo el signo de la libertad, deseos que él compartía con muchos alemanes ilustres y cuyo fracaso hizo emigrar a Suiza al autor de *La muerte de Sigfrido*.

No lo lamentamos. En ningún sitio, ni siquiera en su propia tierra, hubiera podido desarrollar su obra mejor que aquí, y no faltan documentos que atestigüen que él así lo comprendía y daba gracias por ello. «Dejadme terminar mi trabajo en paz — escribe a Otto Wesendonck en el otoño de 1859—. Dejadme crear las obras que concebí allá, en la apacible y magnífica Suiza, con la mirada vuelta hacia las altas montañas coronadas de oro: son prodigios que en ningún otro lugar habría podido concebir». Prodigios: es hermoso observar cuán a menudo utiliza Wagner esta expresión en sus caros momentos de felicidad, sencillamente, porque es la pura verdad. Ninguna otra definición se ajusta mejor a estas singulares manifestaciones del arte, y en ninguna otra muestra de la producción artística encaja mejor, dejando aparte alguna que otra obra arquitectónica, desde luego, como un par de catedrales góticas. Hay que señalar también que nunca sentiríamos la tentación de calificar de «prodigios» otros incomparables tesoros de la cultura y del espíritu, como *Hamlet* por ejemplo, *Ifigenia* o la *Novena Sinfonía*. Pero la partitura de *Tristán* concretamente por su inconcebible y casi vejatoria afinidad con *Los maestros cantores* —y, ambas, como pura expansión tras el minucioso y monumental edificio del *Anillo*— eso es un prodigio. Es una erupción única de talento y genio, la obra profunda y cautivadora de un mago tan inspirado como sabio.

Haber dado asilo a este hombre extraordinario es algo que honra a Suiza, y una representación conjunta de *El anillo de los Nibelungos* como la que se propone ofrecer el teatro municipal de Zurich es buena ocasión para conmemorar las relaciones de la obra con esta ciudad, relaciones de las que ninguna otra puede vanagloriarse. Si es pura casualidad, es una casualidad significativa y afortunada. Sí; es justo y natural que esta atrevida obra del espíritu alemán que debía conquistar el mundo naciera en la atmósfera de libertad y tolerancia de esta ciudad, una ciudad del mundo, si no por aspecto sí por situación y vocación, que siempre estuvo abierta a todas las vanguardias europeas, y es de esperar que siga estándolo. Aquí vivió Wagner en los años cincuenta del siglo pasado, durante los que se realizó la composición poética y buena parte de la parte musical; aquí, en la «Sala de abajo» del anexo del hotel de Baur, en cuatro noches consecutivas, del 16 al 19 de febrero de 1853, ante un auditorio invitado, el autor ofreció la primera lectura de los dramas; aquí están fechadas muchas cartas que dan cuenta del progreso de la obra, de los escollos, de los entusiastas esfuerzos, de las exaltadas ilusiones, como esta, fechada en marzo de 1854 y dirigida a su sobrina Clara Brockhaus: «Desde noviembre he empezado y terminado *El oro del Rin*. Ahora sólo tengo que trabajar en la instrumentación. En el verano compondré *La valquiria*; la primavera próxima le

tocará al joven Sigfrido, y al verano del otro año confío haber terminado también *La muerte de Sigfrido...*». Se equivocaba. Dónde y cuándo se terminó *El crepúsculo de los dioses* lo indica la placa conmemorativa de la casa de Tribschen. El autor del *Anillo* era un artista muy exigente y descontentadizo que, como manifiesta en otra carta «sólo hallaba placer en su trabajo mientras podía realizar hasta el más pequeño detalle (y su gigantesca obra está cuajada de estos “pequeños detalles”) a *base de buenas ideas*». Y esto no es tan rápido. Pero ahora Zurich, al representar de nuevo el *Anillo* en toda su magnificencia, puede decir lo que el Duque de Goethe acerca del verso de *Tasso*: «Y en cierto modo lo llamo mío».

También de Zurich o, para ser exactos, de Albisbrunn, es la extensa carta escrita a Lizst el 20 de noviembre de 1851, durante una excursión, en la que Wagner expone por primera vez a su amigo y protector el plan de su magna obra. «Entérate por la presente —empieza en tono solemne— de la verdadera historia de los planes artísticos en los que me hallo empeñado desde hace algún tiempo, y el derrotero que necesariamente han tenido que tomar». Y le refiere esta historia extraordinaria y, para él feliz y desconcertante, que hay que seguir paso a paso, para darse cuenta de lo poco que en un principio sabe de su obra el artista, lo mal que conoce la testarudez de aquello en lo que se mete, sin idea de lo que la obra quiere ser en realidad, de lo que debe ser, por ser obra *suya*, y ante la cual él piensa muchas veces: «Yo no quería *eso*, pero ahora tengo que quererlo, y que Dios me ayude». La pálida ambición del yo no está al principio de la gran obra, no es su fuente. La ambición no es del artista, es de la obra, que es la que quiere ser más grande de lo que aquel creía poder esperar o temer, y que le impone su voluntad. Wagner no se había metido en la cabeza componer una epopeya de cuatro funciones con la que asombrar al mundo. Que eso era lo que debía hacer lo supo con horrorizada y sin duda también orgullosa alegría por su propia obra. Había compuesto *Lohengrin* y ahora se proponía componer *La muerte de Sigfrido*; ya tenía el libreto hecho, o a medio hacer, y se disponía a terminarlo con la música, pero no podía. Y es que aún no estaba maduro. Aquello no se podía poner en escena así sin más ante el público que él había soñado, uno tenía el deber de prepararlo mejor. ¿Cómo? Con otro drama. Este estaba recargado de antecedentes. En realidad, no era sino el capítulo final de todo un mito que le precedía y que había de exponer, ya introduciéndolo en forma de narración ya dándolo por sabido. La primera posibilidad era muy incómoda; la segunda presuponía una exigencia a la imaginación. Y Wagner aborrecía las exigencias. Él nunca las impondría. Para él, el mundo empezaba con la obra, y nadie tenía que saber nada de antemano para entenderla. Tal vez intuía que precisamente aquí y en este caso el mundo tendría que empezar desde el principio, pero no lo reconocía. Lo que de momento reconocía era sólo que un exceso de exigencias y presuposiciones sobre la facultad imaginativa del espectador son contrarias al carácter simple y primitivo del mito en el que se perfilaba su obra, y que antes debía escribir un *Joven Sigfrido* en el que debía presentarse la historia anterior de una forma clara y simple.

Escribió la pieza del bosque y la encontró deliciosa. Inmediatamente, se dispuso a ponerle música, y la composición le salía con facilidad. Pero, de pronto, se le ocurrió que tenía que hacer algo por su salud, y se fue a un balneario. Era la huida hacia la enfermedad, el abandono de la obra. Sentía vivos deseos de trabajar y, al mismo tiempo, le faltaba un auténtico afán todavía. Algo fallaba, y este algo no era su salud, delicada sin duda, pero que en otras circunstancias no le habría impedido trabajar, sino su conciencia. Tenía que reconocerlo, *El joven Sigfrido* tampoco era suficiente, tampoco se podía empezar por él. Muchos, demasiados antecedentes, todo lo que determinaba la acción y configuraba los personajes de los dos dramas anteriores, seguía fuera del contexto y dependía de la imaginación. Y esto no lo admitía la obra, por más que quisiera admitirlo el artista que en el fondo es una criatura pusilánime que siempre desea que pase de él el cáliz. Pero este cáliz había que apurarlo hasta la hez. La idea de lo pasado, lo acontecido, podía ser efectiva, podía ser incluso emotiva y conmovedora, eso corría de su cuenta. Pero aquel pasado tenía que haber sido presente; era preciso poder recordarlo realmente por haberlo presenciado y que, para evocarlo, bastara su música. Todo aquello de Segismundo y Siglinda y la aflicción de Wotan, y Brunilda que le desafía al actuar según la verdadera voluntad de él, todo tenía que haber pasado en el escenario en una primera representación, por dura y pesada que fuera la tarea, y por años de vida que le costara. Había que escribir *La valquiria*. Y, al comprenderlo así, comprendió también que no bastarían tres noches, que había que escribir una cuarta obra preliminar, en la que se expusiera ante la simple imaginación del pueblo hasta el último —es decir, el primer— antecedente: el robo del oro y la maldición de Alberico, la maldición del amor y la maldición del oro, y el primer destello de la espada en la mente de Wotan. En el principio era el Rin.

Esto escribía el nostálgico a Lizst, y le pedía que no fuera a creer que aquella extravagante idea era fruto de un cálculo caprichoso. Muy al contrario, se le había impuesto como necesaria consecuencia de la esencia del argumento que ahora le embargaba y que le exigía su ejecución completa. «Tienes que comprender que no fue la pura reflexión sino el arrebató lo que me inspiró mi nuevo plan». Nada más verosímil, a la vista de lo que sucedió durante las dos décadas siguientes: un *non plus ultra* de inagotable talento y una riqueza de contenido arrolladora. El entusiasmo que produce, la sensación de fastuosidad que con tanta frecuencia nos invade y que sólo es comparable con los sentimientos que nos inspira la naturaleza, una alta cumbre iluminada por el sol poniente o el mar embravecido, nos permite deducir el entusiasmo que inspiró semejante concepción. Qué papel desempeñó y desempeña sin duda la idea de este entusiasmo, el del creador y el del espectador; si precisamente aquí puede definirse claramente lo que es reflexión y lo que es entusiasmo, reflexión y *sentimiento*, eso es otra cuestión, y para aclararla, creo yo, no es preciso apoyarse necesariamente en las manifestaciones hechas por Wagner. Para él, el sentimiento lo era todo y la razón, nada; su arte se rige enteramente por aquel, sin dejar intervenir a esta. Existen casos en los que el artista no acierta a comprenderse a sí mismo, pero tal

vez Wagner sí se comprendía cuando escribió: «No hay que menospreciar la fuerza de la reflexión, la obra de arte producida inconscientemente pertenece a períodos que se encuentran muy lejos del nuestro; la obra de arte de las épocas más brillantes de la civilización forzosamente ha de estar muy meditada». Estas son sus palabras. Y, realmente, en su producción —y especialmente en la creación del *Anillo*— junto a cosas que ostentan en la frente el sello de la inspiración y del ciego y beatífico arrebató, encontramos otras que han sido conseguidas a base de inteligencia y oficio; mucha labor minuciosa de enano junto a los trabajos de coloso, por lo que resulta imposible creer en el trance y la pura inspiración. Es precisamente esa mezcla singular de modernismo e intelectualidad sumos por un lado y elementos de costumbrismo mítico y ancestral por el otro que caracterizan su genio, lo que da origen a su fascinación sin par. Porque ni en Wagner ni en su obra se puede delimitar claramente dónde acaba la reflexión y dónde empieza el arrebató. Y ahí se refleja especialmente su actitud hacia la *música*, eminentemente espiritual e intelectual y que determinó de forma decisiva la evolución del plan del *Nibelungo* de drama simple a tetralogía mítica.

Pero en su extensa carta a Lizst no se habla de esto. Y sin embargo, parece indudable que no fue el drama en sí, sino la música la «culpable» de lo que le ocurrió a Wagner con este tema. ¿Por qué no pudo empezar a desarrollar la acción de *La muerte de Sigfrido*, y tuvo que retroceder hasta el principio de todas las cosas? ¿Porque la historia preliminar no tenía cabida en el drama? Pero el drama en sí no es incompatible con la historia preliminar. Todo lo contrario: con frecuencia se complace en desarrollarla, según lo que se ha dado en llamar el método analítico. El teatro clásico y el teatro francés practicaban este método, al igual que Ibsen, que en este aspecto era fiel al drama de corte clásico. Si el instrumento artístico de Wagner hubiera sido únicamente la palabra, él hubiera podido hacer como ellos. Pero él no era sólo poeta, sino también músico, y no lo uno aparte y además de lo otro, sino ambas cosas a la vez, en original concierto: Wagner era un músico poeta y un poeta músico; su actitud hacia la poesía era la del músico, de manera que su lenguaje era proyectado hacia un estadio primitivo por la música. Sin la música, sus dramas no eran más que medias composiciones. Por otra parte, su relación con la música no era puramente musical, sino también poética, de manera que el componente espiritual, el simbolismo de la música, su poder de sugestión y de evocación, contribuían a configurar esta relación. Y fue precisamente su faceta poeticomusical lo que le indujo al progresivo abandono de las formas convencionales de la ópera y le inspiró su nueva técnica de entrelazado por medio de los temas musicales, nueva por cuanto que nunca había sido utilizada con tanta extensión, abarcando todo el drama. Ello empezó con *El holandés errante*, cuyo tema principal era la balada de Senta del segundo acto: la representación poética del drama, cuya temática envuelve toda la obra en su compacto tejido. Este proceso poeticomusical fue desarrollado y depurado en *Tannhäuser* y *Lohengrin*, mediante un arte cada vez más avezado en la variación del

tema, más sofisticado que la simple reminiscencia, de la que se habían servido ya otros compositores (recuérdese el conmovedor ritornelo del vals de la fiesta popular en la última escena de la *Margarita* de Gounod), sólo que aquí, en el caso del mito del nibelungo, esta técnica hábil e ingeniosa alcanza efectos de una magnificencia inusitada. Ahora bien, esta técnica requiere unos requisitos que hicieron cavilar y dudar a Wagner cuando se disponía a lanzarse a componer *La muerte de Sigfrido* porque comprendía que él no los había cumplido. Él podía lanzarse a escribir el drama propiamente dicho, dando por sabida la epopeya preliminar. Pero no podía *entrar* en la música, puesto que también ella debía tener su historia preliminar, tan antigua como la del drama y esta no podía comunicarse, el drama no podía nutrirse de ella, no podía vivir musicalmente de sus recuerdos, y no se podía consumir ese triunfo supremo y estremecedor de la nueva técnica de entrelazado y comunicación, si esa música preliminar no había sonado ya antes realmente en algún momento, unida al momento dramático. Indudablemente, para el fúnebre cortejo del «más noble héroe del mundo» se podía componer una música estremecedora, inspirada en el trágico momento, aislada y sin puntos de referencia. Pero ¿no sería eso hacer lo que los antiguos compositores de ópera, que se dedicaban a escribir números que sólo valían para *una* escena, sin relación con el resto ni con la intención poética? ¿Qué ocurriría si él ampliaba su método de entrelazar los temas, de manera que, en lugar de abarcar un solo drama, se hiciera extensivo a toda una serie de dramas épicos, que relataran la historia desde el principio? Ello daría un festival de asociaciones, todo un mundo de alusiones profundas y melancólicas, una emoción tan viva comunicada con tanta solemnidad que nadie podría reprimir las lágrimas de entusiasmo, el mismo entusiasmo que sentía él sólo con imaginarlo y que describía a Lizst. Entonces el lamento por Sigfrido, la llamada marcha de la muerte, sería algo más que una *pompe funèbre* operística, por impresionante que sonara. Sería una apoteosis arrolladora de sugestivas evocaciones. El acento anhelante del niño que pregunta por su madre; el tema heroico de la estirpe, creado por un dios sojuzgado que ansía obrar como hombre libre; el tema amoroso de sus incestuosos padres maravillosamente evocado; la espada que, poderosa, surge de su vaina; el gran toque de ataque, escuchado anteriormente, como anunciación, de labios de la Valquiria; el sonido de la trompeta que se prolonga con egregia cadencia; la dulce música del amor del héroe por aquella a la que despertara; el viejo lamento de las ninfas del Rin por el oro robado y el tono lúgubre de la maldición de Alberico: todos estos recordatorios sublimes, sentimentales y fatalistas desfilarían entre temblores de la tierra y fragor de truenos junto al cadáver transportado en andas, y esto no era más que un ejemplo de toda la fastuosidad espiritual y el entusiasmo mítico que se desplegarían cuando el drama se convirtiera en epopeya escénica. ¡Retroceder al origen, el origen de todas las cosas y de su música! Porque las profundidades del Rin, con su áureo tesoro, en el que las ninfas se recrean jugando, representan la inocencia, el principio del mundo, virgen todavía de la codicia y la maldición, y, al unísono con él, da principio la música. No

sólo música mítica: el mito de la música en sí lo pondría él, el músico poeta, una filosofía mítica y un poema de la creación de la música, su síntesis en un denso mundo de símbolos surgido del tritono en mi bemol mayor de la profunda corriente del Rin.

Así fue concebida esta obra colosal, una obra sin par, como podemos calificarla sin temor a la exageración ni a la infidelidad hacia creaciones artísticas de otra esfera, acaso más pura. Porque es una obra *sui generis*, una obra que aparentemente se aparta de lo moderno y, sin embargo, es moderna por lo depurado, lo meditado y elaborado de sus medios. Pero también es primitiva por su patetismo y su talante romántico-revolucionario; poema universal cuajado de música y de profecía, en el que obran los elementos primeros del destino, dialogan la noche y el día, y se enfrentan, en simbólica historia fantástica, los míticos arquetipos de la Humanidad, los personajes nobles, rubios y amables y los que están poseídos del odio, el rencor y la rebeldía. El contrincante de Sigfrido es Hagen, un personaje que aventaja en lo tenebroso a todas las creaciones, anteriores o contemporáneas, tanto al Hagen de la canción del nibelungo como al Hebbels. La fuerza creativa de Wagner en el ámbito teatral y poético triunfa, con una claridad tal vez inigualada, con el personaje de Hagen, y en esta caracterización la palabra desempeña un papel muy importante así, cuando le preguntan por qué no se ha sumado al juramento de su hermano, él mismo se retrata burlón:

*Mein Blut verdürb' euch den Trank!  
Nicht fließt mir's echt  
und edel wie euch;  
störrisch und kalt  
stockt's in mir;  
nicht will's die Wange mir röten.  
Drum bleib' ich fern  
vom feurigen Bund.<sup>[\*]</sup>*

Es toda una imagen, la máscara de un personaje mítico pintada con pocas palabras. Hagen, hablando en sueños, en diálogo nocturnal con Alberico; Hagen, guardando solitario el recinto sagrado, mientras los jóvenes libres y alegres van a quitarle el anillo que otorga el dominio del mundo; y, por último, Hagen, el pregonero crudamente humorístico de la infausta boda de Gunther... El teatro no conoce escenas de mayor fuerza demoníaca.

Siempre me pareció un absurdo poner en duda la fuerza poética de Wagner. ¿Qué puede haber más poético ni más hermoso que la relación de Wotan con Sigfrido, el afecto paternalmente burlón y reflexivo del dios hacia su destructor, la cariñosa abdicación del viejo poder en favor de la eterna juventud? Los maravillosos sonidos



que aquí encuentra el músico los debe al poeta. Pero ¿qué no debe este al músico? ¿Acaso no parece que no se entiende a sí mismo sino después de recurrir a su segundo lenguaje, el que para él es región de un saber subliminal, ignorado donde impera la palabra? El intento de Mime por enseñar el miedo a Sigfrido, su torpe descripción del horror y del espanto, está subrayada con la música de la llamada, ligeramente deformada y también con el tema un tanto disfrazado, de Brunilda dormida. Por lo tanto, con la descripción que del miedo hace el enano suena aquello que en el mundo del *Anillo* es símbolo de lo más pavoroso, lo terrible y espantoso por excelencia, lo que protege la peña: el fuego que Sigfrido no temerá sino que, sin aprender lo que es el miedo, atravesará. Sin embargo, al mismo tiempo, late, oscuramente insinuado en la música, lo que realmente ha de enseñarle lo que es el miedo: el recuerdo de la durmiente, de la que él nada sabe pero a la que ha de despertar. El espectador es transportado al final de la parte que vio la víspera y comprende que en el fondo del alma de Sigfrido, tan ignorante de las cosas del miedo, se insinúa una intuición de qué es lo que hay que temer: el amor, que el muy tonto tampoco ha aprendido, pero que aprenderá, con el miedo, porque son una misma cosa, según nos enseña la música. Antes, debajo del tilo, él se representa en sueños a su madre, su madre, una mujer mortal. El tema del amor femenino, el tema de *Weibes Wonne und Wert*, el deleite y el valor de la mujer, de la narración de Loge, de la escena segunda de *El oro del Rin* nos lo recuerda ahora la orquesta. Y, una vez más, este complejo espiritual en el que se confunden la imagen de la madre y el amor de la mujer se expresa en palabras cuando Sigfrido libera a la valquiria de la fuente y descubre: *Das ist kein Mann!* [¡No es un hombre!]. *Feurige Angst fasst meine Augen, mir schwankt und schwindelt der Sinn! Wen ruf' ich zum Heil, dass er mir helfe? Mutter! Mutter! Gedenke mein!* [¡El miedo me quema los ojos, se me va la cabeza! ¿A quién puedo pedir auxilio? ¡Madre! ¡Madre! ¡Acuérdate de mí!].

Nada más wagneriano que esta mezcla de mito primitivo y moderna psicología, mejor dicho, psicoanálisis. Es el naturalismo del siglo XIX, santificado por el mito. Y es que Wagner no es sólo un pintor insuperable de la naturaleza externa, de la tormenta y el temporal, del murmullo de las hojas y el cabrilleo de las olas, de la danza del fuego y el arcoíris, sino también un gran conocedor de la naturaleza interna, del eterno corazón del hombre: en la roca de la doncella hace anidar el miedo que abrasa y se comunica al hombre inocente que, impulsado por su balbuceante deseo, a la vista de la temida y deseada, pide auxilio a la mujer santa de la que él procede, la madre. En el mundo de Wagner sólo hay poesía primitiva, la primera y más simple, preconventional y presocial, sólo esta le parece apta para el arte. Su obra es la aportación alemana al arte monumental del siglo XIX, que en otras naciones aparece bajo la forma de la gran novela social: Dickens, Thackeray, Tolstói, Dostoievski, Balzac, Zola... Sus obras, con una misma inclinación hacia la grandeza moralista, son el mundo *européico* literario del XIX, lanzado a la crítica social. La aportación alemana, la forma bajo la que esta grandeza se manifiesta en Alemania, se

desentiende de lo social; porque lo social no es ni musical ni artísticamente viable. Sólo es artísticamente viable lo mítico, lo puro, lo humano, la poesía integral de la naturaleza y el corazón, desligada de la historia y del tiempo; es, sí, la evasión de lo social, el medio purificador de su corrupción; y, de ese fondo, el espíritu alemán crea tal vez lo más elevado y vigoroso que puede ofrecer el siglo. Su poesía primitiva asocial es su propio mito, su naturaleza nacional, típica y básica que la distingue de otros espíritus y tipos nacionales. Entre Zola y Wagner, por ejemplo, entre el naturalismo simbólico de las novelas de Rougon-Macquart y el arte de Wagner, existe una gran coincidencia en lo temporal, y no me refiero únicamente al motivo conductor. Pero la diferencia nacional típica y esencial está entre el espíritu social de la obra francesa y el carácter mítico y poético de la alemana. Tal vez la consabida y compleja pregunta de «¿Qué es lo alemán?» halle su respuesta más clara y concluyente en la apreciación de esta diferencia. El espíritu alemán es esencialmente indiferente a lo social y lo político; en lo más profundo (y la creación artística brota de lo más profundo; hay que reconocerlo), esta esfera le es extraña. Esto no debe en modo alguno valorarse sólo negativamente, aunque, si se quiere, se puede hablar de un vacío, de una carencia, y es cierto que en tiempos en los que predomina el problema social, en los que la idea de la nivelación social y económica, de un orden económico más justo es sentida por todos los espíritus realistas como la tarea más vital y de más urgente ejecución, que en estas circunstancias esta carencia, en ocasiones, causa de fecundas realizaciones, no resulta muy halagüeña y provoca un desfase con la tónica general. Frente a los problemas temporales, conduce a intentar unas soluciones que no son más que inhibiciones y están marcadas con el sello de sucedáneos míticos de lo auténticamente social. No es difícil reconocer este sucedáneo mítico en el actual experimento estatal y social alemán. Traducido de la terminología política a la psicológica, esto significa: «No quiero saber nada de lo social; lo mío es la fábula popular». Sólo que, trasladada a la esfera política, la fábula se convierte en engaño.

Al principio me refería a un abuso que se comete con el gran fenómeno Wagner y estaba seguro de que, más tarde o más temprano, tendría que volver sobre ello; y es que me parece imposible hablar hoy de Wagner y rehuir la denuncia de este abuso. Wagner, profeta artístico de un presente político que pretende mirarse en él: bien, más de un profeta ha dado la espalda horrorizado a la realización de sus vaticinios y ha preferido buscar su tumba en el extranjero a ser enterrado en la escena de tales realizaciones. Pero profanaría lo mejor que hay en nosotros, la admiración, admitir que en este caso pueda hablarse siquiera de realización, aunque no sea más que en caricatura. Pueblo, y espada, y mito, y sagas heroicas nórdicas..., en labios de según quién, estas palabras representan un robo perpetrado en el léxico artístico de Wagner. El creador del *Anillo*, con todo su arte embargado de pasado y de futuro, no se habría desmarcado de la época de la ilustración burguesa, para trocarla por un totalitarismo estatal verdugo del espíritu. Para él, el espíritu alemán lo era todo, el Estado alemán,

nada. Así lo proclama ya con el lema de *Los maestros cantores*: «Desvanézcase en la niebla el Sacro Imperio Románico, mientras nos quede el sagrado arte alemán». En esta gran obra que ahora volveremos a ver, Wagner revela la maldición del oro y conduce el ansia de poder al arrepentimiento interior, de manera que esta sólo pueda amar a su destructor. Su verdadera profecía no es *Gut noch Gold noch herrischer Prunk, nicht trüber Verträge trügenger Bund* [No es bueno el oro ni el fasto del poder, alianza engañosa, de turbios compromisos], es la melodía celestial que al final de *El crepúsculo de los dioses* se eleva del baluarte en llamas de los poderes de la tierra y anuncia con sus notas lo mismo que la frase final del otro poema alemán de la vida y del mundo:

*Das Ewig-Weibliche  
Zieht uns hinan.*<sup>[\*]</sup>

## De «Schopenhauer»

(1938)

Para Richard Wagner, a quien un poeta, Georg Herwegh, indujo a leerle [a Schopenhauer], la doctrina del filósofo fue «un auténtico don del cielo», el factor más benéfico, el descubrimiento más revelador y estimulante de su vida, nada más y nada menos que una revelación. [...]

De este modo, muchas veces los artistas se convierten en «traidores» de una filosofía, y de otra manera «comprendió» Wagner a Schopenhauer al poner prácticamente bajo la protección de la metafísica de Schopenhauer su misterio erótico *Tristán e Isolda*. Lo que más impresionaba a Wagner de Schopenhauer y en lo que él se reconocía era la explicación del mundo por la «voluntad», el impulso, el concepto erótico del mundo (el sexo como «núcleo de la voluntad») que determina la música del *Tristán* y su cosmogonía del deseo. Hay quienes niegan que el *Tristán* esté influido por la filosofía de Schopenhauer, con razón, por lo que atañe a la «negación de la voluntad»: porque se trata de una composición amorosa, y en el amor, en el sexo, se afirma la voluntad con mayor fuerza. Pero precisamente por su carácter de misterio teatral amoroso la obra está marcada por Schopenhauer hasta lo más profundo. Está impregnada, por así decirlo, de la dulzura erótica, de la esencia embriagadora de la filosofía de Schopenhauer, pero se desentiende de su sabiduría.

## A Karl Kerényi

Princeton, 6-XII-1938

[...] Lo mitológico en Goethe, especialmente en *La noche clásica de Valpurgis*, siempre ha significado para mí el puente entre él y Wagner, que tenía especial predilección por esta parte de *Fausto* del que, en Venecia, en sus últimos años, leía fragmentos en voz alta a su familia y amigos, a menudo entre exclamaciones de admiración. [...]

## **De Anna Karenina**

Esto [la opinión de que el comienzo de la «honorable y cuestionable» vocación profética de Tolstói coincide con la llegada a la senectud] es el mismo error que se da repetidamente en la opinión popular de que Wagner se hiciera piadoso de repente y escribiera *Parsifal*, cuando, en realidad, se trata de una evolución de portentosa e irremisible congruencia cuya dirección se anuncia ya claramente en el *Holandés* y en el *Tannhäuser*.

## Al director de *Common Sense*<sup>[\*]</sup>

Enero, 1940

Muy señor mío:

Le estoy muy agradecido por su amabilidad en enviarme el número de noviembre de su revista, con el artículo «Hitler y Richard Wagner» que firma Peter Viereck. Puesto que yo soy un admirador declarado del arte de Richard Wagner, supone usted que he de discrepar de muchas de las aseveraciones que se hacen en este ensayo y que incluso podría tener el propósito de protestar. No tengo más remedio que defraudarle. Nada de eso. Leí el trabajo del señor Viereck casi con total aprobación y lo considero extraordinariamente meritorio. Que yo sepa, por primera vez en Norteamérica, la complicada y dolorosa interrelación que indiscutiblemente existe entre la esfera wagneriana y la calamidad nacionalsocialista es analizada de forma aguda e inexorable, y ha de poner fin a mucho inocente sentimentalismo. El estupor, la confusión y la desilusión que ello provocará probablemente en muchas mentes bien intencionadas no son distintos de los efectos que suele causar el primer impacto del conocimiento en general. Pero hay que aceptarlos por el servicio que prestan a la verdad.

Comprendo la risa amarga que invadió a su suscriptor en aquel elegante concierto de Wagner, al oír que el presentador hacía con toda suficiencia una distinción entre la Alemania de Hitler y la Alemania de Wagner. Esta última, la Alemania de la libertad creadora, la tolerancia racial y la democracia. Lo de libertad creadora, pase. Realmente, esas obras de arte sensualmente intelectuales, de un musicodramaturgo, de un genio del arte teatral eran, sí, plenamente libres. A despecho de las burlas y la oposición, emprendieron su andadura triunfal en un mundo dominado todavía por los ideales clásicos del humanismo. Es indudable que, de haber existido el término en tiempos de Wagner, le hubieran llamado «bolchevique de la cultura».

Ahora bien, ¿tolerancia racial? ¿Democracia? El panorama es aquí desolador. Nietzsche aún no había roto abiertamente con Wagner. En realidad, tal vez se creía todavía discípulo de Wagner cuando escribió: «*Los maestros cantores*, un lanzazo contra la civilización. Alemanes contra franceses». Con ello, simplemente, se hace constar un hecho, no se toma partido. Pero es una especie de transición, de una apreciación puramente crítica al repudio de la Alemania de Wagner. Ayuda a explicar la circunstancia de que *Los maestros cantores* fuera a convertirse en la ópera favorita de Herr Hitler.

Si a dos personas les gusta una misma cosa, y una de las dos es inferior, ¿ha de ser inferior también el objeto de su agrado? Hay que leer el

incomparable trabajo en prosa que Nietzsche dedicó al prelude de *Los maestros cantores*, hay que leer *Ecce Homo*. Baudelaire fue uno de los primeros wagnerianos. Otro de sus favoritos, además, del creador de *Los maestros cantores*, era Edgar Allan Poe. Esta yuxtaposición es desconcertante, casi incomprensible para los oídos alemanes (si se considera que «alemán» es sinónimo de completa falta de percepción psicológica). De todos modos, indica quién y qué era Wagner en realidad, independientemente de su condición de «maestro artesano alemán» y de su talante «contrario a la civilización». Él era un artista creativo europeo que conocía hasta el último resorte de su oficio. Había absorbido todas las artes de seducción románticas para consuelo, deleite y encantamiento de almas mundanas atormentadas. No fue casualidad que sus obras causaran una sensación mundial, como nunca consiguiera un alemán de talla. El creador de los espectáculos dramáticos más impresionantes que ha ofrecido Occidente en la época moderna era un director escénico de antiguas leyendas, sagaz y espectacular. Su afán y su entusiasmo le hicieron recurrir a todos los elementos emocionales de su siglo, tanto los de mocratarrevolucionarios como los nacionalistas. Más adelante, y en menor escala, D'Annunzio imitaría este método.

Nietzsche habla de la «óptica doble» que regía el enorme talento de Wagner: su ambición de conquistar a los más sofisticados y a los más simples. Lo consiguió, con el resultado de que cada sector de sus admiradores se siente molesto por la presencia del otro. Otra consecuencia de la ambiciosa ambivalencia inherente en esta creación es la consiguiente ambigüedad de toda la crítica más solvente. Esta crítica tendrá siempre un elemento de discordia y de apasionada ironía. Será una curiosa mezcla de abandono y desconfianza, que recuerda el amor a la «vida» del filósofo, que Nietzsche definió como el amor por una mujer que «nos llena de dudas».

Wagner es uno de los fenómenos más complejos de la historia del arte y del espíritu, y uno de los más fascinantes, porque plantea el desafío más profundo al conocimiento. Yo estoy un poco perplejo porque el señor Viereck, en su excelente artículo, da la impresión de que yo no había reaccionado ante la gravedad de este fenómeno, como si yo hubiera contribuido a fomentar el simplismo de que Wagner es un inconfundible representante de la «buena» Alemania, en contraposición con la «mala» Alemania de *Herr* Hitler. Cita una conferencia mía sobre los ensayos de Wagner acerca de la filosofía del arte, y la cita de forma inexacta o, cuando menos, incompleta. Yo calificaba los ensayos de Wagner de asombrosamente precisos para ser de un artista, aunque afectos de autopropaganda y bastante alejados de la gran ensayística. La discreción me impidió hacer comentarios acerca del estilo de estos «ensayos», un estilo que, considerado puramente como prosa e independientemente del contenido, posee sin duda un fuerte elemento nacionalsocialista. Aquella fue,



a fin de cuentas, una charla conmemorativa que me encargaron unas sociedades extranjeras de Amsterdam y París con motivo del cincuentenario de la muerte de Wagner.

Lo que el señor Viereck no sabe, o ha olvidado, es que fue precisamente aquella charla, dada en 1933, lo que determinó mi emigración o, para ser exactos, lo que hizo que yo no regresara a Alemania. Su tibio entusiasmo consiguió poner furiosos a los nazis. Estos bichos reaccionan a las cuestiones de matiz como los toros al trapo rojo. Sin embargo, son precisamente estos matices el elemento más indispensable en cualquier discusión acerca de Wagner.

¿Me permite decir que si algo echo de menos en la reveladora semblanza de Wagner que hace el señor Viereck es, precisamente, esa atención al matiz? Me refiero a los matices del amor, de una apasionada familiaridad personal con este arte que, en resumidas cuentas, es admirable y egregio. Wagner sentía una ingenua admiración por sus propias obras, a las que llamaba «milagros» (*Wunderwerke*). Y, a la postre, esta es la palabra justa. No hay término que describa mejor estas manifestaciones sin par; ni hay en toda la historia de la creación artística obra que sea más digna de él, lo cual no significa que nosotros veamos necesariamente en este término el superlativo absoluto. Nunca se nos habría ocurrido calificar de «milagros» otros preciosos e indispensables bienes de la cultura, como *Hamlet*, *Ifigenia* o, incluso, la *Novena Sinfonía*. Pero la partitura de *Tristán* es un milagro, especialmente, por su cargante afinidad con *Los maestros cantores* que es casi un desafío para el poder de detección. Y es todavía un milagro mayor cuando tomamos una y otra obra por lo que son en realidad, un simple respiro en la ejecución de la minuciosa y colosal estructura del *Anillo*. La obra de Wagner es una verdadera erupción de talento y de genio, la obra profundamente grave y encantadora a la vez de un mago sensual, embriagado de su propia sabiduría.

Es un caso único, un caso que ha sido objeto de severa crítica intelectual (así hay que reconocerlo una y otra vez) esta combinación de poeta y músico en la que una y otra cualidad pierden forzosamente su carácter puro para convertirse en algo diferente de lo que son habitualmente, en grande o pequeña escala. Wagner era un poeta músico y un músico poeta. Su relación con la poesía dramática era la del compositor; su música retrotraía su lenguaje a un estado primitivo, de manera que, sin su música, sus dramas no son más que poesía a medias; tampoco, su relación con la música era puramente musical; era literaria o poética hasta el extremo de que el contenido espiritual y simbólico de su música, su encanto sugestivo y su magia interpretativa determinaban esta relación de forma decisiva.

Y de esta heterodoxa mezcla de talentos, desarrollada hasta la grandeza absoluta, nació *El anillo de los Nibelungos*. Es una obra única. Parece

totalmente desligada del modernismo, y sin embargo, por el refinamiento, conocimiento y deliberada actualidad de su técnica es en extremo moderna. Por otra parte, por su grandilocuencia y su exaltación romántica y revolucionaria, es primitiva, un poema universal entretejido con música y carácter profético. En él actúa la esencia primitiva de la vida; el día y la noche dialogan; los prototipos míticos del hombre —los nobles, alegres y rubios, y los que se hallan sumidos en el odio, el sufrimiento y la rebelión— se enfrentan en una trama profunda, de cuento de hadas.

Lo tremendo de todo esto es cierto radicalismo épico por el que nunca perderé mi entusiasmo. Es el radicalismo del *comienzo*, de la vuelta a la fuente primitiva y original de todas las cosas, la célula germinal, el primer mi bemol mayor del preludio de la obertura. Es la obsesión de crear una cosmogonía musical, más aún, un cosmos musical, dotándolo de vida propia y significativa, el brillante espectáculo del principio y del fin del mundo.

Con frecuencia, esta mezcla de música y drama ha sido tachada de impura, de obra de un charlatán. Admito la acusación de charlatán. Hay casos en los que puede admitirse cualquier cosa, y aun así siempre queda algo abrumador. El paralelismo entre la música y el mundo creativo de las cosas sitúa el nacimiento épico del mundo en coincidencia con el nacimiento de la música. La mitología de la música está entrelazada con la mitología del mundo. Una filosofía mítica, un poema musical de la Creación, surge ante nuestros sentidos y se abre en un mundo de símbolos fastuosamente ensamblado que brotan del trítono en mi bemol mayor de la profunda corriente del Rin.

Estamos tratando de una obra que es intensamente alemana. Esta conclusión resulta inquietante cuando recordamos las relaciones puestas de manifiesto por el señor Viereck. Se presta a unas asociaciones que hoy estamos vivamente interesados en repudiar. Pero la verdad es que semejante obra sólo podía brotar del espíritu alemán. Quizás —aunque no es seguro— contribuyera la sangre judía. Ciertas características de este arte —su sensualidad y su intelectualismo— parecen abonar tal suposición. Pero, ante todo, es alemán. Es la aportación alemana a la creación artística del siglo XIX en la tradición monumental, aportación que en otros países tomó la forma de la gran novela social. Dickens, Thackeray, Tolstói, Dostoievski, Balzac, Zola... Sus obras, cargadas del mismo afán de *grandeur* moralizante, constituyen el siglo XIX europeo, constituyen el mundo de la crítica literaria y social. La aportación alemana, la forma que esta grandeza asumió en Alemania, ni tiene elemento social ni desea tener nada que ver con él. La sociedad no es musical; ni siquiera es capaz del arte creativo. Las raíces de la creatividad se hunden en la pura humanidad de la edad mítica, en la protopoesía intemporal y no histórica de la naturaleza y del corazón humano.

Esto es lo que desea el espíritu alemán. Este era su instinto mucho antes de que se produjera una decisión consciente. Tanto por la época como por el carácter, *El anillo de los Nibelungos* tiene mucho en común con la serie de Rougon-Macquart. La distinción nacional esencial y característica es la existente entre el instinto social de la obra francesa y el espíritu poético, mítico y primitivo de la alemana. Tal vez con la apreciación de esta diferencia encuentre su respuesta más concisa la consabida y compleja pregunta de: «¿Qué es lo alemán?». Esencialmente, el espíritu alemán carece de interés social y político. En el fondo, esta esfera es ajena a él. Pero sus logros no permiten valorar semejante hecho de forma puramente negativa. De todos modos, existe plena justificación para hablar a este respecto de un vacío, de un defecto, de una carencia. Y en una época tan eminentemente social y política como esta, esta carencia, en ocasiones tan fecunda, puede asumir un carácter fatídico, más aún, desastroso. Frente a los problemas de la época puede conducir a realizar unos esfuerzos en la búsqueda de soluciones que no son más que pobres evasiones, simples sucedáneos míticos de auténticas soluciones sociales. Pero esto nos hace desembocar en el nacionalsocialismo.

El nacionalsocialismo quiere decir: «A mí no me importa la cuestión social; lo que yo quiero es el cuento popular». Desde luego, esta formulación es la más suave, la más intelectual. El hecho de que en realidad el nacionalsocialismo sea también una abyecta barbarie se debe a ese otro hecho de que, en el campo de la política, los cuentos de hadas se convierten en *mentiras*.

El nacionalsocialismo, con toda su inefable vileza empírica, es la trágica consecuencia de la mítica inocencia política del espíritu alemán. Como puede usted comprobar, yo voy un poco más allá que el señor Viereck. Yo encuentro el elemento nazi no sólo en la cuestionable literatura de Wagner; lo encuentro también en su «música», en su obra, cuestionable también, si bien en un sentido más elevado, aunque esa obra la he amado yo tanto que aún hoy me estremezco cada vez que llegan a mis oídos unos compases de la música de ese mundo. El entusiasmo que provoca, el sentido de *grandeur* que con tanta frecuencia nos invade en su presencia, sólo puede compararse con los sentimientos que nos inspira la naturaleza en sus manifestaciones más nobles, el sol poniente en la cumbre de una montaña o el mar embravecido. A pesar de todo, no debemos olvidar que esta obra, creada y dirigida contra la civilización, contra toda la cultura y la sociedad que predominaban desde el Renacimiento, emerge de la época burguesa humanista del mismo modo que el hitlerismo. Con su liturgia y su aliteración, su hondo arraigo en el suelo por un lado y su mirada vuelta hacia el futuro por el otro, con su apelación a una sociedad sin clases y su revolucionarismo mitocorreccionario, con todo ello, es la precursora ideal del movimiento «metapolítico» que hoy siembra el

terror en el mundo. Este es el movimiento que hay que derrotar, si ha de surgir un orden nuevo en Europa.

No nos engañemos. El nacionalsocialismo tiene que ser derrotado. Desgraciadamente, en la práctica ello significa: Alemania tiene que ser derrotada. Estas palabras tienen un sentido muy concreto, y un sentido espiritual también. Porque no hay más que *una* Alemania, no dos, una buena y la otra mala. Y Hitler, con toda su barbarie, no es fruto de la casualidad. Él nunca habría sido posible sin ciertos condicionantes psicológicos más profundos que la inflación, el paro, la especulación capitalista y la intriga política. Sin embargo, es cierto que las naciones no siempre muestran la misma cara, que la forma en la que aparecen sus cualidades constantes dependen del tiempo y de las circunstancias. Hoy Alemania presenta un aspecto horripilante. Está atormentando al mundo no porque sea «mala», sino porque, al mismo tiempo, es «buena»; un hecho del que el humorismo anglosajón se ha percatado perfectamente, como lo demuestran las palabras del estimable Harold Nicolson: «El carácter alemán es una de las evoluciones más estupendas e inconvenientes de la naturaleza humana».

Alemania debe ser derrotada. Esto significa que debe ser obligada a reactivar todos los elementos sociales constructivos del acervo de sus tradiciones de siglos pasados. Tiene que hacerlo a fin de encajar en la Confederación Europea, la comunidad de naciones que Europa requiere ahora. Este federalismo exigirá de *todas* las naciones sacrificios de soberanía nacional y egoísmos. Esta guerra se está librando en interés de Alemania. Desde luego, sería mucho pedir que Alemania lo comprendiera así en este momento. Pero esta guerra se está librando para establecer un estado de cosas que libere a Alemania de la maldición de la política de fuerza, mucho más funesta para ella que para cualquier otra nación. Se está librando por una Europa pacificada y despolitizada que es la única que puede generar un ambiente que conduzca a la grandeza y felicidad de Alemania. Este ambiente devolverá la inocencia política a las obras de Alemania y la tranquilidad de conciencia a los que las admiren. Ya no tendrán que suspirar: es grandioso, es espléndido, pero es «contrario a la civilización».

Le saluda su afectísimo,

THOMAS MANN

# A Agnes E. Meyer

*Pacific Palisades, California*  
*1550 San Remo Drive*  
*18-II-1942*

[...] El ensayo sobre el *Anillo* es bastante inferior al escrito publicado en *Common Sense*. Es una conferencia pronunciada en la Universidad de Zurich en 1937. Como puede observar, mi forma de expresión sobre Wagner nada tiene que ver con la cronología ni con los acontecimientos. Siempre fue «ambivalente» y sigue siéndolo, y acerca de él puedo escribir hoy esto y mañana lo otro. [...]

## A Agnes E. Meyer

*Pacific Palisades, California*  
5-V-1942

[...] Bermann y Landshoff han publicado un libro muy hermoso: las cartas de Verdi con un prólogo de Werfel muy sentido. En suma, una magnífica figura, infinitamente más noble que su formidable oponente R. Wagner. Me conmovió vivamente la carta que escribió a Ricordi bajo la impresión de la muerte de Wagner: «¡Triste, triste, triste!». Y luego habla del «potente» influjo de su obra en la historia del arte, corrigiendo y subrayando el calificativo *potentissima*. ¡Maravilloso! Y, no obstante, él había tenido que sufrir mucho por causa de aquel genio extranjero y sabía que Wagner le menospreciaba. [...]

## A Agnes E. Meyer

1550 San Remo Drive  
Pacific Palisades, California  
27-VIII-1943

[...] Fuimos invitados a casa de los Schoenberg, y durante la velada hablé mucho de música con él. Es sorprendente cuánta comprensión y cariño conservan estos nuevos compositores por el antiguo mundo de la armonía e incluso del romanticismo. Al hablar de Wagner la conversación se avivó, y a mí me pareció muy bien que él condenara «die Längen», pero que considerara totalmente inadmisibles manifestaciones como las que se ha permitido Weingartner. ¡Y qué típico que *no pueda sufrir* Venecia! [...]

## Mis discos favoritos

30-X-1948

[*Thomas Mann fue uno de los primeros y más entusiastas aficionados al fonógrafo, ya en una época en la que los discos sonaban «lejanos y pequeñitos, como un cuadro visto con los gemelos al revés», para citarle a él mismo en La montaña mágica. Es, pues, un privilegio, exponer su selección como la primera de una serie de listas de preferencias de distintas personalidades relevantes. Debemos mencionar por cierto la salvedad que hace Mann, de que en una lista de doce títulos no tienen cabida todos los que él considera indispensables, dicho sea para no herir susceptibilidades*].

Franck: *Sinfonía en re menor*. Orquesta Sinfónica de San Francisco, dirigida por Pierre Monteux.

Mendelssohn: *Concierto en mi menor*. Nathan Milstein, violín, y la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Bruno Walter.

Mozart y otros: recital de Lotte Lehmann.

Berlioz: *Harold in Italy*. William Primrose, violín, con la Sinfónica de Boston dirigida por Serge Koussevitsky.

Beethoven: *Tercera Sinfonía en mi bemol (Heroica)*. Orquesta Sinfónica de Nueva York dirigida por Bruno Walter.

Wagner: *Parsifal*, acto tercero. Lotte Lehmann, soprano; Lauritz Melchior, tenor; Emanuel List, bajo, y la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Bruno Walter.

Berg: Fragmento de *Wozzeck*. Charlotte Boerner, soprano, y la Orquesta Sinfónica Janssen, dirigida por Werner Janssen.

Strauss, Johann: *Dos Oberturas y Dos Valses*. Varias orquestas europeas, dirigidas por Bruno Walter y George Szell.

Schubert: *El hijo de las musas (Goethe)* y *El Viajero (Schmidt von Lübeck)*. Gerhard Hüsch, barítono, y Hans Udo Müller, piano.

Schumann: *Romanza (Geibel)* y *El rey de los elfos (Goethe)*, de Schubert. Heinrich Schlusnus, barítono, y Franz Rupp, piano.

Roosevelt: «Oración por la nación en el “Día D”, 6 de junio de 1944». Franklin



D. Roosevelt, grabado en directo.

## De *Los orígenes del Doctor Faustus*

1949

Adorno me dio a leer su inteligente trabajo sobre Wagner, cuyo matiz crítico y reservas, que no acaban de decantarse hacia lo negativo, revelan cierto parentesco con mi propio ensayo «Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner». Fue sin duda esta lectura lo que una noche me indujo a poner unas grabaciones de *El sueño de Elsa* con el mágico aditamento de las trompetas al sonar las palabras *In lichter Waffen Scheine — ein Ritter nahte da* [Con tenue brillo de armas / se acercaba un caballero] y la escena final del *Oro del Rin*, pletórica de hermosuras y aciertos: la primicia de la idea de la espada, el espléndido tratamiento del tema del Walhalla, la genial y reveladora divagación de Loge con su *Glänzt nicht mehr euch Mädchen das Gold* [Ya no brilla, para vosotras, niñas, el oro], y, ante todo, el enternecedor terceto de las ninfas del Rin *Traulich und treu ist's nur in der Tiefe* [Sólo hay confianza y fidelidad en las profundidades]. «El universo de tritonos del *Anillo* —dice el Diario [de T. M.] — es, en realidad, mi patria musical». Pero agrega: «Y, sin embargo, no me canso de escuchar los acordes del *Tristán* al piano». [...]

En casa de los Schoenberg estaba también Hanns Eisler, cuya chispeante conversación me ha encantado siempre. Especialmente, cuando trata de Wagner y de la extraña ambivalencia de su relación con el gran demagogo, cuando «le descubre las mañas» y agitando el dedo grita: «¡Ah, viejo bribón!». Es para morirse de risa. Recuerdo la noche en que, a instancias mías, él y Schoenberg estuvieron registrando, al piano, la armonía de *Parsifal* en busca de disonancias sin resolver. Encontraron justo una: en el pasaje de «Anfortas» del último acto. Siguió una discusión de las formas arcaicas de la variación acerca de las que yo, por buenas razones, me había interesado, y Schoenberg me regaló un autógrafo en lápiz con notas y cifras sobre ello. [...]

Pasamos la velada con Chaplin, Dieterle, Feuchtwanger y Hanns Eisler en casa del filósofo doctor Weil que está casado con una norteamericana, y una vez más me enzarcé con Eisler en una de esas discusiones sobre Wagner entusiastas y perversas que tanto me divierten. Yo acababa de recibir de Bayreuth una carta con varios documentos anexos enviada por el doctor Franz Beidler, nieto de Wagner, quien por cierto tiene un parecido impresionante con su abuelo, que me tuvo ocupado varios días. A Beidler, que dejó Alemania en 1933, lo conocía yo de Berlín y de Munich, y en Zurich él y su esposa habían venido varias veces a nuestra casa. En un par de

ocasiones, nos leyeron pasajes de un libro que acababan de comenzar y que, según tengo entendido, aún no han terminado, acerca de su abuela Cosima, un libro bastante adverso, desde luego. Ahora, el alcalde de Bayreuth, ansioso por dar brillo a su ciudad, se ha dirigido a él con motivo de la reorganización del teatro de Wagner y la reanudación del Festival «con espíritu democrático»; a él, que siempre manifestó firme oposición al Bayreuth de Hitler y al régimen de su tía, para ofrecerle la supervisión del festival. Tras larga disquisición epistolar, le invitaba a celebrar una entrevista *in situ*. Creo yo que la principal ventaja del viaje para Beidler consistió en la ocasión que le brindó de acceder al archivo de Wahnfried, que hasta entonces había estado cerrado para él, con perjuicio para el libro. Pero hubo también largas negociaciones sobre los planes del alcalde, la lista de invitados, la formación de un patronato y, ante todo, dado que esta propuesta era casi condición *sine qua non* para prestar su colaboración, Beidler quería conseguir para mí la presidencia de honor, la cual me ofrecía en su carta con toda seriedad y cordialidad. La impresión fue extraordinaria, fantástica y, en cierto sentido, emocionante. Por mil razones, tanto espirituales como políticas y materiales, la idea tenía que parecerme utópica, poco realista y peligrosa, tanto por prematura como por obsoleta, superada por el tiempo y por la historia; no me encontraba en disposición de tomarla en serio. En serio tomé sólo los pensamientos, sentimientos y recuerdos que suscitó en mí, recuerdos de mi vinculación de toda la vida con el mundo wagneriano, fomentada y ahondada en los primeros tiempos por la arrebatada crítica de Nietzsche; recuerdos de la tremenda y trascendental influencia que la ambigua magia de este arte ejerció en mi juventud. Espantosamente escarnecido por el papel que se le ha hecho desempeñar en el Estado nacionalsocialista, ahora se le quiere restituir su pureza (pero ¿es que fue puro alguna vez?) y, ahora, se me ofrece a mí un puesto representativo en el mito de mi juventud. No diré que fuera una tentación, pero sí que fue un sueño, y, desde luego, hubiera terminado mucho antes las cincuenta últimas páginas del *Fausto* de no haberme distraído este fuego fatuo que durante varios días parpadeó ante mis ojos y la carta que tuve que escribir a Beidler declinando el honor.

# A Emil Preetorius

*Pacific Palisades, California  
6-XII-1949*

Querido Pree:

El escrito sobre Wagner que usted me anunciaba en su carta tardó más de lo que yo deseaba. Mi profunda y persistente vinculación al tema quedó patente en el afán con el que —a pesar de lo mucho que tengo que leer— abrí el libro y no lo solté hasta haberlo terminado. Me ocurre pocas veces que lea un libro de un tirón; me canso con facilidad, pero con este tema y esta exposición, inteligente, grata y apasionante, que denota un profundo conocimiento, imposible pensar en dejarlo. Y es que hasta el léxico te arrastra, porque constantemente va elevándose: en un principio, el problema parece enfocado sólo desde la óptica del escenógrafo moderno, y la frase de que, precisamente desde esta óptica, «la actualidad de la obra wagneriana, la posibilidad de su vigencia permanente, se convierte en una cuestión muy especial *sumamente compleja* y difícil de responder» es, sin duda, la más importante de todo el trabajo. Pero luego el libro crece y se amplía hasta abarcar planteamientos nuevos y se convierte en una explicación perspicaz e inspirada del colosal fenómeno. Y todo ello, sin que uno pueda olvidar que tiene ante sí a un orador versado en lo estético y en lo filosófico, y si, en algunos momentos, se hace ampuloso, grandilocuente y excesivamente «alemán» no es culpa suya, sino que el tema lo exige.

¡Ay, ese tema! Me gustaría que pudiéramos discurrir verbalmente sobre él, con té y cigarrillos, *tres horas*. Nos entenderíamos muy bien, porque compartimos el entusiasmo y, también, las venas de escepticismo. En su ensayo, se fía demasiado de Wagner. Involuntaria y necesariamente, deja fuera mucho de lo que era horripilante en él, y glorifica su éxito mundial de un modo que raya en lo impropio. ¿Cree usted seriamente —¡y qué ha de creer!—, cree seriamente que ese paseo triunfal por todo el mundo burgués haya que atribuirlo al afán de «sumergirse de nuevo en el abismo reunificador y la noche santa», y no, más bien, a esa combinación de barbarie y refinamiento, tan alemana, con la que también Bismarck sometió a Europa, más un erotismo como aún no se había exhibido en sociedad? ¿Puede usted oír todavía con claridad la música del Venusberg en el sitio de París? Realmente, tiene cosas repelentes. Y, por otra parte, ¿soporta usted el ingenio teatral de Hans Sachs, el ganso, Evchen se casa, el «judío en el espino», Beckmesser? No obstante, la pantomima, hasta la canción, es, sencillamente, brillante; el prelude del acto, soberbio, y el quinteto, una pieza maravillosa. Desde luego, una prueba de capacidad, de talento, de expresividad. Pero,

también, un amaneramiento, una pretensión, una autoalabanza y autoescenificación demenciales [...] inenarrable e insufrible. ¿Y por qué precisamente esta obra que, además de ser una síntesis personalísima, tiene todo lo necesario para ser formativa del pueblo y redentora del mundo? Los dioses sabrán. Hay en la fanfarronada de Wagner, en su eterno perorar, en su afán por monopolizar la atención, por gritar más que nadie, una tremenda inmodestia que prefigura a Hitler. Sí, hay mucho «Hitler» en Wagner, y eso usted no lo dice, desde luego no podía decirlo. ¿Cómo iba a asociar la obra a la que sirve con Hitler? Bastante la han asociado ya.

Ahora me parece que el segundo acto de *Tristán*, con sus embelesos metafísicos, es más para jóvenes que andan desconcertados con su sexualidad. Pero cuando, hace poco, escuché el *primero*, con todo su realismo dramático, quedé entusiasmado. El canto de *Isolda del Kahn, der klein und schwach* [Barca que pequeña y frágil...], la fuerte escena de los dos que empieza por: *Begehrt, Herrin, was Ihr wünscht* [Pedid, señora, lo que deseáis], y dominada por el tema de la introducción *Wusstest du nicht, was ich begehre* [No supieras tú lo que yo pido] tiene una fuerza expresiva que, sencillamente, lo supera *todo*. Y eso que aquí, por el contexto épico, el lenguaje aún se mantiene dentro de unos límites estilísticos puros. De todos modos, el *Tristán* completo ya no podría soportarlo. *Lohengrin*, por el contrario, sí. Su preludio es tal vez lo más maravilloso que él ha compuesto y lo que más quiero yo, por esa belleza azul plata; es un amor de juventud, auténtico, fiel, que se renueva a cada contacto. Aún conservo un viejo disco de la «sublime Delia» (que, lamentablemente, hace poco tuvo que suspender aquí su recital con Walter por una indisposición) en el papel de Elsa, *Einsam in trüben Tagen* [Sola en días sombríos] y, a la entrada de las trompetas cuando dice: *In lichter Waffenscheine — ein Ritter nahte da* [Con leve fulgor de armas se acercaba un jinete], me siento tan entusiasmado como si tuviera dieciocho años. Es la cumbre del romanticismo.

Me gustaría mucho ver *Lohengrin* con su escenografía. Pero ¿no ha hecho nunca *Parsifal*? Esta obra de vejez, muy subestimada, es en realidad la más interesante. Su música es la más portentosa (la consagración del acto tercero) y la figura de Kundry es, sin duda, su mejor creación. Él lo sabía.

Ya no suelo escribir cartas tan largas, amigo mío. Pero es que, cuando de Wagner se trata, vuelvo a la juventud. ¡Muchas gracias por la distracción y la renovada emoción que me ha deparado su libro!

También recibí en su día y leí con emoción su hermoso, hermosísimo trabajo en la muerte de Wolfskehl. Aquel hombre singular cobró vida de nuevo gracias a su cálido y cariñoso homenaje.

¡Adiós y mucho éxito en el mundo!

Suyo afmo.,



# Cartas de Richard Wagner

Enero 1951

Esta bien seleccionada colección de cartas, en su mayor parte inéditas hasta hoy, del autor del *Tristán* que datan de distintos períodos de su vida, no es sólo un auténtico regalo del cielo para la filología wagneriana, sino algo a lo que acudiría o debería acudir todo el que haya experimentado el hechizo de las obras de Wagner y se interese por una de las personalidades artísticas más fascinantes, complejas y avasalladoras de todos los tiempos.

Voy a referir brevemente cómo se gestó este libro de más de seiscientas cincuenta páginas. Una inglesa, la señora Mary Burrell, esposa del honorable Willoughby Burrell, apasionada admiradora del arte del maestro alemán, vivamente disgustada por todos los relatos de la vida terrena del artista aparecidos hasta entonces, decidió, varios años después de la muerte del maestro, escribir la exacta, auténtica y veraz biografía de Wagner, apoyándose en documentos a cuya recopilación estaba dispuesta a dedicar mucho tiempo y dinero, toda su energía y toda su perspicacia. Empezó por recorrer el Continente, en busca de todas aquellas personas que hubieran tenido relación con Wagner, o de sus descendientes, y se puso en contacto con ellas, a fin de comprar y reunir todos los testimonios de su vida diseminados por el mundo, en especial, cartas, pero también esbozos literarios y musicales, manuscritos completos, partituras, retratos, programas de conciertos, certificados de nacimiento y de matrimonio, contratos, pasaportes y demás. Lo que más le interesaba era hacer acopio de todo aquel material que anteriormente hubiera sido falseado, o que inadvertida o deliberadamente se hubiera dejado inédito. Hay que señalar que este afán nacía de una profunda desconfianza hacia la versión oficial de la vida de su héroe, hacia Bayreuth, hacia Wahnfried, hacia Cosima, desconfianza compartida por muchos que preferían mantener sus secretos fuera del alcance de partes interesadas de «Grialsburg» del Main, y desconfianza que, sinceramente, comprendo mejor que el editor de este libro, que no quiere enterarse de que «Cosima hubiera amañado a su conveniencia los documentos sobre Wagner».

En mi opinión, el sentir de la excelente señora Burrell era muy acertado. Aunque ella también era mujer, o precisamente por ello, sabía lo poco fiable que es la administración del legado de los hombres geniales cuando cae en manos de una mujer. Arbitrariedad, o falta de escrúpulos de la que, desde los manejos de Elizabeth Firster-Nietzsche, sabemos nosotros más que ella. Algo parecido a lo que ocurrió en el archivo de Nietzsche sucedió también, básicamente e introducido por el espíritu femenino, en Bayreuth. No puedo juzgar si realmente las diferencias entre la edición pública de la autobiografía de Wagner y la redacción original, de la que la señora Burrell encontró un ejemplar reservado en una imprenta italiana, son realmente

«insignificantes». Quizá lo sean. Pero la detallada explicación que este libro, plenamente sincero, nos da de la manipulación que sufrieron las cartas de Wagner a su amigo Uhlig de Dresde bajo el lápiz azul de Cosima, para la mayor gloria de Bayreuth, es ya bastante indignante. La hija del violinista Uhlig envió a Bayreuth los originales de las cartas, pero, con muy buen acuerdo, guardó copias, cuya destrucción Cosima trató de conseguir. A pesar de todo, las cartas se conservaron y fueron a parar a las manos de nuestra investigadora. Así, hoy podemos leer cosas que, tras los buenos oficios de Wahnfried, nunca hubieran llegado a nuestro conocimiento; como, por ejemplo, una muy peculiar carta a Uhlig, en la que se manifiestan claramente los ímpetus revolucionarios que determinaron la intervención de Wagner en los sucesos de 1848, concretamente, su convencimiento de que «el establo de Augias» de nuestra civilización mercantilista no podía limpiarse con medios políticos, sino que tenía que ser literalmente pasto de las llamas, a fin de purificar el ambiente para que el verdadero arte (su arte), exento de motivaciones comerciales, tuviera viabilidad. Esto puede ser exaltada insensatez de artista, pero escamotear semejante documento es corrupción arribista y nada más.

Pero no son ya estos falseamientos y ocultaciones lo que más pesa en nuestro ánimo cuando sentimos que la antipatía de la señora Burrell hacia Cosima está plenamente justificada. No hay más que leer en nuestro libro las palabras que la hija de Ferdinand Haine, el viejo amigo de Wagner de la época en que este trabajaba para la ópera de Dresde, escribió en 1895, al cabo de cincuenta años a la hija de la señora Burrell: «Después de conocer a su encantadora madre y su noble empeño, nunca me avendría a hacer causa común con la viuda de Wagner. Cuán distinta su forma de organizar los festivales de Bayreuth, con toda esa prosopopeya, a como Richard los hubiera imaginado siquiera...». No hay más que leer estas palabras, decía, para advertir en toda su magnitud la malsana influencia que «la mujer», bajo la forma de la hija de Lizst ejerció en «el hombre» en su aspecto más corruptible: en Wagner, el artista, y en la administración de su obra, una influencia que no tiene poco en común con la «bazofia» de las *Bayreuther Blätter* como las llamaba Nietzsche, y que acabó por reducir el teatro de los festivales a un teatro de corte de Hitler. Creo que sobre esta historia nos enteraremos de muchas cosas por la biografía que Franz Beidler, el nieto de Wagner, hijo de Isolda, está escribiendo en Zurich.

Una vez reunido un gran fondo de información, la señora Burrell se dispuso a escribir su gran biografía. Pero ella valía más para la documentación que para la literatura. Al parecer, su libro, hasta donde ella llegó —no muy lejos por cierto— deja bastante que desear; además, se empeñó en presentar las cartas íntegra y textualmente, con todos sus defectos. La tarea era superior a sus fuerzas. Cuando falleció, en 1898, iba por los veintiún años de Wagner —este, joven maestro de música de provincia, acababa de conocer a Minna Planer— y no había podido utilizar todo el material inédito. Aquel fragmento biográfico fue publicado por sus herederos. Las cartas recopiladas permanecieron muchos años intactas e inaccesibles. No fueron



catalogadas hasta 1929, en que, someramente por lo menos, fue posible enterarse del contenido. La colección fue puesta en venta en 1931 y una americana, la señora Mary Louise Curtis, hoy la señora Efrem Zimbalist, la regaló al Curtis Institute of Music. Ochocientas cuarenta piezas, cartas en su mayor parte, a las que la señora Zimbalist sumó veinticinco de su propiedad. Es esta masa documental lo que por primera vez se expone al público en este libro merced a la hábil y clara ordenación cronológica y por capítulos que el señor Burk, el editor, ha dado a tan ingente material, con sus comentarios certeros y sagaces, ponderados y estupendamente escritos y unos entrefiletos que enlazan los textos que hacen de este libro, en su conjunto, la verdadera biografía de Wagner que la señora Burrell soñó y no consiguió realizar.

El mérito principal de esta wagneriana entusiasta fue el de saber tocar el corazón de Natalie Bilz-Planer, hija natural de Minna Planer, la primera esposa de Wagner, a la que esta presentaba como hermana. La causa de la mutua confianza que se estableció entre las dos mujeres fue su común antipatía hacia Cosima, y gracias a ella, con dinero y buenas palabras, la señora Burrell pudo adquirir, pieza por pieza, la extensa colección de Minna, fallecida en 1866, a su heredera, al cabo de veinticuatro años: nada menos que ciento veintiocho cartas de Wagner a Minna que constituyen lo que podríamos llamar la *pièce de résistance* del presente libro. Aquí en la correspondencia cruzada entre Richard y Minna, tenemos toda la amarga historia de este matrimonio, desde la primera palabra de amor hasta su definitiva separación. Son cartas muy reveladoras: vemos, ante todo, que el vínculo que unía a Wagner con esta mujer era mucho más fuerte y tenía raíces más profundas y duraderas de lo que imagina la gente. Es evidente que él la amó con una pasión mucho más intensa que la que le inspiraron todas las que después ocuparon su corazón: Jessie Laussot, Mathilde Wesendonck, Cosima von Bülow, en las que ella, lógicamente, tenía que ver a unas endemoniadas seductoras, cuando la verdad era, sencillamente, que ellas comprendían mucho mejor el genio artístico de Wagner. Él nunca olvidó los años en que ella permaneció fielmente a su lado, es decir de 1839 a 1842, en París, e, incluso después de haberle enviado la carta de divorcio, la ayudó económicamente como un hombre de bien, y así lo reconoció ella poco antes de su muerte. Vemos también que la joven, hermosa y sensible actriz, que había conocido ya amargas experiencias (fue seducida a los quince años) no obró irreflexivamente al unir su vida a la de un hombre que, probablemente, ya debía de llevar escrita en la frente una brava, tempestuosa y excéntrica vocación, la de oponerse a todos los convencionalismos del mundo. Ella era mujer sensata, reservada y reflexiva. Pero el magnetismo de su pretendiente era muy poderoso, y dejarse arrastrar por él fue su «pecado». Vemos aquí un destino de mujer que no difiere del de la condesa Tolstói, que se hubiera dado por satisfecha con que su Leoncito hubiera seguido escribiendo novelas bonitas, en lugar de ponerse a predicar el cristianismo más primitivo y a condenar a los ricos, a los militares, a los curas y a toda la civilización. En cuanto a Minna, ella quería que su Richard siguiera la carrera de compositor de ópera triunfador, carrera que tan

afortunadamente empezara con *Rienzi* y *Tannhäuser*. *Lohengrin* aún podía pasar; pero cuando él, a consecuencia de su malhadada intervención en política, perdió su excelente plaza de director de orquesta en Dresde y se extravió en descabellados planes, en fantásticas y colosales empresas, evidentemente irrealizables e inaceptables para la escena operística existente, entonces «ya no pudo seguir a su lado». Lo que hizo fracasar el matrimonio, lo que alejó de ella a su aventurero marido fue su falta de confianza, lo último que podía perdonar Wagner, hombre de una fe inaudita e inquebrantable en sí mismo y en su misión, que exigía esa misma fe de todos los demás y que veía una prueba de la degeneración del mundo precisamente en la negativa de ese mundo a creer en él y procurarle los «medios de subsistencia» que él necesitaba para terminar su obra y que, ante todo, tenían que ser la expresión de esa fe.

*Mr. Burk* tiene palabras muy acertadas y elocuentes para describir la relación de Wagner con el mundo que tan desgraciada hacía a la pobre Minna. Por ejemplo, cuando escribe: «Casi siempre, en el curso de la vida de Wagner, y muy especialmente en aquella época (hacia 1850), el principal problema del artista era encontrar medios de subsistencia en un mundo pedante “de filisteos” que no se interesaba por él, a fin de cumplir su destino creador y, de este modo, conquistar el mundo. Él se había fijado un objetivo que hubiera desanimado a cualquier otro. Había que conseguir dinero, pero sin atarse a una rutina, componer partituras de colosal concepción y tremendas dificultades, resolver interminables problemas prácticos de ejecución con artistas a los que él tenía que enseñar, en un teatro, que él debía construir, ante un público que tenía de la ópera ideas totalmente distintas de las suyas. Cuán larga y terrible fue esta lucha sólo puede comprenderlo quien contemple la vida cotidiana de Wagner desde cerca. No veremos siempre a un hombre agradable, pero sí a un artista de increíble fuerza persuasiva y coraje».

No se puede decir mejor, con más percepción ni más ecuanimidad. Wagner no era un hombre «agradable», desde luego. Era una carga y una provocación intolerables para el entorno. Wagner, el genio grandilocuente, el revolucionario ansioso de lujo, el vanidoso, el ególatra, el eterno monologante, el perorador, el propagandista e intérprete de sí mismo que no se cansaba de dar lecciones al mundo, el chalado de los disfraces, «barbero y charlatán», como lo llamó Gottfried Keller que, naturalmente, no sentía la menor afición por la paradoja wagneriana de renuncia al mundo y deseo de conquista del mundo, por la archirromántica explotación de la morbosa contraposición de sensualidad y pureza de su obra. Volvemos a tener ante los ojos a este Wagner, y en él hay mucho que repele, demasiado «Hitler», realmente, demasiado nazismo latente y manifiesto, como para merecer una absoluta confianza, una veneración sin reservas, un amor que no tenga que avergonzarse de sí mismo. ¡Y con todo...! Quién no habría de sentirse conmovido y súbitamente convencido al leer la carta que en febrero de 1862 escribió a Minna desde Biebrich: «Vendrá un día en el que, al contemplar una vida como la mía, la gente verá con bochorno con qué

desconsideración se me pone a merced del desasosiego y la inseguridad y qué *milagro* es que, en estas circunstancias, haya creado semejantes obras, unas obras como la de ahora». Fue, sí, un milagro y el mundo ha sufrido un afrentoso correctivo, este mundo desmemoriado que, cuando hoy se deleita con sus obras, ni se acuerda ya de que hubo un tiempo en el que le parecían absurdas e imposibles.

«La de ahora» era *Los maestros cantores*. Uno no puede menos que admirarse de que el plan de la obra fuera trazado durante las atormentadas semanas en las que Wagner, en Viena, luchaba y luchaba en vano para que le representaran *Tristán*. ¿Alguna vez se ha concebido una obra de arte en semejante estado de ánimo? Allí tenía él aquel colosal fragmento del *Anillo* que, probablemente, nunca podría representarse. Allí estaba *Tristán e Isolda*, inspirada en la época de Mathilde Wesendonck, que no podía ser representada, ni siquiera en la capital austríaca, que siempre se mostró más bien propicia y en la que Wagner pudo escuchar por primera vez su *Lohengrin*, al cabo de trece años de haberlo terminado. Era una obra de juventud lo que él escuchaba entonces, y lo hecho después parecía condenado a permanecer ignorado. ¿Estaba muy amargado? Lo estaba. Pero, al regresar de Karlsruhe a Viena, paró cuatro días —nada menos que cuatro días— en Nuremberg y allí, al parecer nada más ver la ciudad, una nube se hizo estrella, un vago sueño se convirtió en idea concreta: algo vigorosamente alemán, de un revolucionarismo protestante, popular, atrevido y simple, latía en su fantasía desde hacía tiempo; algo que en realidad debía tratar de *Las bodas de Lutero* se plasmó ahora en *Los maestros cantores de Nuremberg*, y todas las tribulaciones, contratiempos y discusiones que le estaba costando *Tristán* de tan vital importancia, quedaron en la mera superficie; debajo, en la verdad y el silencio, toda su fuerza creadora y todos sus anhelos confluían en lo nuevo, en lo que debía ser una gloriosa erupción de alegría alemana, de libertad y orgullo artesanal alemán en majestuoso do mayor.

Ni la depresión, ni los contratiempos, ni la penuria, ni la desesperación son obstáculos para las grandes inspiraciones. En algunos casos, son su caldo de cultivo. La vitalidad tenaz no es innata, el genio la hace surgir, y el que tiene una misión no se desmorona. Este hombre había sido un niño enclenque y enfermizo, y, de mayor, siempre fue propenso a urticarias, dispepsia, insomnio y toda clase de neurastenias. A los treinta años se encuentra en un estado en el que «muchas veces tiene que sentarse a llorar un cuarto de hora» y teme morir antes de terminar *Tannhäuser*; a los treinta y cinco, se considera demasiado viejo para acometer la realización del plan de los nibelungos, siempre está fatigado, a cada momento se siente «acabado»; a los cuarenta, «todos los días piensa en la muerte», y, casi a los setenta, corona, con *Parsifal*, una obra que es un verdadero cosmos, un cuadro magno y minucioso de mágica intelectualidad. Digan lo que quieran, es una vida de creación maravillosa, asombrosa, eternamente fascinante.

En nuestra colección no figura una carta como la gran misiva de 1851 dirigida a Lizst, en la que se expone y desarrolla con toda solemnidad el plan de *Los*

*Nibelungos*, pero sí hay una que es casi tan reveladora, que nos da una clara visión de la peculiarísima forma de producir de Wagner. Está fechada en Dresde el 30 de enero de 1844 y dirigida a Karl Gaillard, Berlín. Wagner, que a la sazón contaba treinta y un años, escribe:

No me hago ilusiones acerca de mis dotes de poeta y confieso que fue por necesidad, porque no me ofrecían buenos libretos, por lo que me puse a escribirlos yo mismo. Pero ahora me sería imposible poner música a un libreto ajeno, y por la siguiente razón: yo no elijo un tema, lo pongo en verso y luego me dedico a buscar una música adecuada; en este caso, yo tendría que enfrentarme al inconveniente de tener que entusiasmarme dos veces, lo cual es imposible. Mi forma de producir es muy distinta: en primer lugar, no hay tema que pueda atraerme como tal tema si no puedo sentirlo tanto en su forma poética como en su forma musical al mismo tiempo. Antes de ponerme a escribir un verso o a esbozar el plan de una escena, ya tengo que estar lleno del aroma musical de mi creación, oír en mi cabeza todos los tonos y todos los temas característicos, de manera que cuando los versos están escritos y las escenas, coordinadas, para mí la ópera en sí ya está terminada también, y el tratamiento musical detallado es una labor reposada y tranquila, a la que precedió el momento de la creación propiamente dicho.

Y Wagner agrega que sólo puede utilizar aquellos temas que se prestan a su tratamiento musical.

Pero aquí debería estar el punto en el que ópera y drama se separan totalmente... Si la misión del poeta dramático de hoy es purificar e infundir contenido espiritual a los intereses materiales de nuestro tiempo encarándolos desde el punto de vista moral, incumbe al «poeta» y compositor de ópera evocar toda la sagrada poesía de las leyendas e historias del pasado con su propio aroma... Para mi próxima ópera he elegido la hermosa y original leyenda de Tannhäuser...

¡Tan joven, y tener ya una idea tan clara y definitiva de su arte único y personal! Y agrega, además, que de esta manera, a su manera, la ópera podía elevarse a un nivel más alto de aquel en el que la había colocado la elección de temas poco musicales (poco románticos quiere decir)...

Pero ya basta. Sólo una palabra acerca de la gestación de la idea de los festivales que se trasluce curiosamente en estas cartas. Su origen es totalmente revolucionario y su germen está contenido en la arrebatada carta a Uhlig ya mencionada, en la que hace referencia a la necesidad de hacer arder toda la civilización burguesa con su teatro comercializado. Después de esta cura de fuego, tal vez aquí y allí algún entusiasta (como él) congregara a los supervivientes de este mundo mediocre y les preguntara: «¿A quién le apetece ayudarme a presentar un drama?». Sólo se ofrecerían personas de intención pura, puesto que entonces ya no sería posible hacer dinero con ello. Y se reunirían en un gran edificio de madera levantado a toda prisa, para demostrar al público lo que es el arte. La idea de un teatro de festivales dedicado al pueblo (en oposición al aborrecido «teatro de la corte») alienta en él con tenacidad y surge una y otra vez. En Dresde, en la época de *Lohengrin* a cuyo estreno, despectivo, prefiere no acudir, traza, en charlas con los amigos, utópicos proyectos del teatro ideal y popular del futuro. El edificio debería estar situado en un lugar

elevado, un templo del arte que pudiera verse desde lejos, al que, de todos los puntos del país acudirían las gentes, para elevar su espíritu con la belleza más pura y sublime. Sólo se ofrecería lo mejor, con la presentación más digna. La nación en sí debería ser la organizadora del festival, que al público no debería costar nada. Todos los participantes contribuirían voluntaria y gratuitamente con su tiempo y su talento a la gran causa, etcétera. Y Wagner, con su chispeante dialecto sajón, refuta las escépticas objeciones de los amigos. Aquí, el teatro del pueblo y del festival, tiene ya carácter de institución permanente. Más adelante, cuando ya está embarcado en la empresa del *Anillo* la idea retrocede a la etapa de la improvisación. Wagner escribe desde Zurich que, a pesar de todo, está decidido a poner música a su *Sigfrido* (se trata todavía de *La muerte de Sigfrido*), pero no menos decidido a impedir que se represente en un teatro corriente. No; él tiene otros planes, unos planes osados, para cuya realización, por cierto, necesita nada menos que diez mil táleros. Él desea edificar un teatro, en el Rin, en Suiza o donde sea, y llamar a los mejores cantantes, a los mejores músicos y a todo el que haga falta. Toda la escenografía debería realizarse especialmente para esta ocasión especial, a fin de que él pudiera tener la seguridad de que la presentación era perfecta. Entonces él enviaría invitaciones a todos los amigos de su arte, y de este modo, su teatro se llenaría de un público receptivo. Daría tres representaciones en una semana, sin cobrar entrada, naturalmente, y, después, *el teatro sería derribado* y todo habría terminado.

¿Fantasías? ¿Sueños? Pues se harían realidad. En fin, si no del todo, por lo menos, existiría Bayreuth, con entradas a veinte marcos, con reyes y emperadores y millonarios de todo el mundo y horrendos escritores wagnerianos, con mercantilismo y especulación inmobiliaria en toda la ciudad, y brillantes recepciones y *garden-parties* con fuegos artificiales en la villa Wahnfried no exenta de megalomanía y arrogancia pontificiocultural. La utopía del arribismo. Y Nietzsche huyó...

# A Friedrich Schramm, intendente del teatro municipal de Basilea

Bad Gastein  
25-VIII-1951

Estimado señor director:

Cuántas declaraciones acerca de Wagner, a Wagner, por y contra Wagner habré hecho..., parece el cuento de nunca acabar. «Wagner, un nunca acabar», así titularon una carta que hace dos años envié a un amigo de Munich en relación con un artículo sobre Wagner publicado por él y que fue reproducido hace poco en el *Schweizerischen Musikzeitung*. En él se trataba de *Los maestros cantores* la obra hermana del *Tristán*, animada de una alegría increíble, el sobredimensionado divertimento de una repentina alegría de vivir surgida de la más exaltada necrofilia, en vibrante do mayor. Alma de genio que pomposamente se apropia la sencillez y picardía alemanas, con el que la ópera de Basilea inaugura este año su festival.

No deben interpretarse mal las mordacidades que en las mencionadas manifestaciones epistolares me permitía en relación con *Los maestros cantores* precisamente. Son expresión de una entusiasta ambivalencia que marca mi relación con Wagner y que podría llamarse justamente apasionamiento. Para este apasionamiento, que sigue siendo joven, cualquier expresión es buena: la crítica y escéptica y la elogiosa y exaltada. Las condenas o aparentes condenas de mis palabras a Preetorius no me impiden en absoluto hacer la presentación de su nuevo montaje de *Los maestros cantores de Nuremberg*, me gustaría poder hacerla mejor y más extensa, pero la hidroterapia es agotadora y aquí me está prohibido todo trabajo. Así, pues, a espaldas del doctor, este saludo: su elección es buena y magnífica, porque *Los maestros cantores* son una obra excelente, una verdadera fiesta, un poema en el que la prudencia y la osadía, lo digno y lo revolucionario, tradición y futuro, se hermanan con soberbio y gozoso entusiasmo en una forma estimulante para el arte. En unos momentos que en lo personal eran sombríos y deprimentes, más aún, desesperanzados, nació de una explosión jubilosa de vigor y fe, y siempre inspirará júbilo, también ahora, incluso ahora, precisamente ahora, incluso entre ustedes.

Acepte mi enhorabuena.

THOMAS MANN

## Nota de la editora

Esta recopilación no pretende ser exhaustiva. Esencialmente, sin embargo, contiene todo lo escrito por Thomas Mann sobre Richard Wagner. Evidentemente, no se ha recogido aquí todo aquello que acerca de la música de Wagner figura en la obra narrativa de T. M. (*Los Buddenbrook*, *Tristán*, *Sangre de Welsas*). Además de ser estilísticamente incongruentes, tales fragmentos, fuera de contexto, poca utilidad tendrían para el lector.

En ocasiones, al hablar de Wagner, T. M. se repite. Y no sólo en aquellas ocasiones en las que tales manifestaciones se producen en distinto tiempo y lugar, sino que dejó intactos estos pasajes y formulaciones incluso cuando los ensayos estaban reunidos en un mismo tomo (véase, por ejemplo, «Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner», «Richard Wagner y El anillo de los Nibelungos» en *Aristócratas del intelecto*). Por mucho que, en el curso de las décadas, se transformara su imagen de Wagner, algunos rasgos fundamentales permanecieron inmutables, y de estos no podía prescindir. Por lo tanto, en la presente edición se ha renunciado también a podar tales pasajes.

Otra cosa básicamente son los extractos, que representan una *selección* y no abarcan lo que después, en forma más madura retorna. Por el contrario, aquellas opiniones que T. M. revisó, apreciaciones que expuso el joven y que aun el autor de las «Reflexiones de un apolítico» trató de utilizar políticamente, para superarlas después, como todo el romanticismo de la muerte: todo este vaivén y vuelta al punto de partida en su ambivalente relación con el fenómeno Wagner se encuentra reunido aquí.

Algunos pasajes de *Anticipaciones* de los extractos y las más considerables podas que por apartarse del tema Wagner eran totalmente incongruentes, se han marcado con tres puntos entre corchetes [...].

Las cartas que —enteras o en parte— se incluyen, han sido extraídas del tomo de cartas ya publicado (1889-1936) y de los que van a publicarse próximamente (1937-1947 y 1948-1955).

El índice bibliográfico incluye los datos siguientes: primeras ediciones con los títulos utilizados en su tiempo y las ediciones más asequibles (Edición Obras Completas realizada en Estocolmo en 1960) con los títulos definitivos.

ERIKA MANN

## Índice bibliográfico

- Anna Karenina*. Lev N. Tolstói, *Anna Karenina*, Random House, Nueva York, 1939 («Introductory Essay», inglés). *Adel des Geistes*, Bermann-Fischer, Estocolmo, 1945. Obras Completas, 1960, tomo IX.
- Auseinandersetzung mit Richard Wagner*. «Der Merker», Viena, año 2, 4.º trimestre, julio-septiembre 1911. Obras Completas, 1960, tomo X («über die Kunst Richard Wagners»).
- Betrachtungen eines Unpolitischen*. S. Fischer, Berlín, 1918. S. Fischer, Frankfurt del Main, 1956. Obras Completas, 1960, tomo XII. «Brief an einen Opern-Spielleiter». *Die Lesestunde* (revista de la Asociación Alemana de Lectores), Berlín, año 4, número 22, 16-XI-1927. Obras Completas, 1960, tomo X («Wie stehen wir heute zu Richard Wagner?»).
- Brief an Emil Preetorius*. *Süddeutsche Zeitung*, Munich, número 81, 6/7-IV-1950. «Altes und Neues», S. Fischer, Frankfurt del Main, 1953, así como Obras Completas, 1960, tomo X «Wagner und kein Ende».
- Brief an den Intendanten des Stadttheaters Basel, Friedrich Schramm*. «Theater-Zeitung des Stadttheaters Basel», ed. I, 17-IX-1951. «Nachlese», S. Fischer, Frankfurt del Main 1956 y Obras Completas, 1960, tomo X («Meistersinger»).  
*Brief an Paul Steegemann*. «Altes und Neues», S. Fischer, Frankfurt del Main, 1953 y Obras Completas, 1960, tomo X («Brief an einem Verleger»).
- Briefe Richard Wagners*. *Neue Schweizer Rundschau*, Zurich, N. F., año 18, ed. 9 (enero 1951). «Altes und Neues», S. Fischer, Frankfurt del Main, 1953. Obras Completas, 1960, tomo X.
- Die Entstehung des Doktor Faustus*. Bermann-Fischer/Querido Verlag, Amsterdam, 1949. Obras Completas, 1960, tomo XI.
- Erwiderung*. *Vossische Zeitung*, Berlín, número 110, 21-IV-1933. Obras Completas, 1960, tomo XI. German Letter (VI). *The Dial*, Nueva York, vol. 79, número 4 (octubre, 1925).
- Ibsen und Wagner*. *Vossische Zeitung*, Berlín, número 133, 18-III-1928. Obras Completas, 1960, tomo X.
- Leiden und Grösse Richard Wagners*. *Die Neue Rundschau*, Berlín, año 44, ed. 4 (abril, 1933). «Adel des Geistes», Bermann-Fischer, Estocolmo, 1945. Obras Completas, 1960, tomo X.
- My Favourite Records*. *Saturday Review of Literature*, vol. 31, número



44, 30-X-1948.

*Notizen. Der Tag*, Berlín, 24-XII-1905.

*Richard Wagner un «Der Ring der Nibelungen»*, «Mass und Wert», Zurich, año 1, ed. 3 (enero-febrero 1938). «Adel des Geistes», Bermann-Fischer, Estocolmo, 1945. Obras Completas, 1960, tomo IX.

*Schopenhauer*. Bermann-Fischer, Estocolmo, 1938 (serie «Ausblicke»). «Adel des Geistes», Bermann-Fischer, Estocolmo, 1945. Obras Completas, 1960, tomo IX.

*To the Editor of Common Sense. Common Sense*, Nueva York, tomo IX, enero 1940 («In Defense of Wagner»).

*Versuch über das Theater*. «Nord und Süd», año 32, ed. 370 (enero) y 371 (febrero), 1908. Obras Completas, 1960, tomo X.

*Wagner und unsere Zeit*. «Skizzen», agosto 1931. «Die Musik», año 25, número 5 (febrero, 1933).

*Was verdanken Sie der kosmopolitischen Ideal. Die Literarische Welt*, Berlín, año 1, número 1-3, 9, 16 y 23-X-1925. Obras Completas, 1960, tomo X («Kosmopolitismus»).



THOMAS MANN (1875-1955), genial ensayista y narrador alemán, nació en Lübeck (Alemania) en el seno de una familia de la alta burguesía. En 1891 se trasladó a Munich tras la muerte de su padre y no tardó en iniciar una intensa actividad literaria, dirigida sobre todo a revistas, hasta que a los veinticinco años publicó su primera novela, *Los Buddenbrook* (1901), que le otorgó una fama mundial inmediata. Sus siguientes obras —*Tonio Kröger* (1903), *Alteza real* (1909) y *La muerte en Venecia* (1912)— reflejan el intento del escritor por aprehender el mundo a través de valores estéticos. En los albores de la Primera Guerra Mundial publicó *Señor y perro* (1918) y *Reflexiones de un apolítico* (1918), obra que causó consternación en los círculos intelectuales al enarbolar la bandera del imperialismo alemán y atizar el odio contra Francia. Sin embargo, los movimientos revolucionarios de la Europa de posguerra le hicieron cambiar hacia posiciones socialdemócratas. Reflejo de esta etapa de transición es la novela *La montaña mágica* (1924), obra cumbre de la literatura universal. Más adelante publicó *Mario y el mago* (1929) y el ensayo «Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner» (1933, contenido en el presente volumen), que jalona la trayectoria de su propia vida, la cual, desde ese mismo año, se convierte en un eterno exilio entre Zurich y California. Convertido ya en un ferviente defensor de la democracia en sus ensayos, en su obra narrativa —*José y sus hermanos* (1933-43), *Carlota en Weimar* (1939), *Doctor Faustus* (1947) o *Confesiones del estafador Félix Krull* (1954)— recurrió al mito para tratar los problemas del mundo moderno y defender los principios humanistas ante el peligro de una nueva barbarie. En 1929 la Academia Sueca le concedió el Premio Nobel de Literatura.

# Notas

[\*] En inglés en el original. (N. de la T.) <<

[\*] El sombrío fuego que aquí siento arder, / ¿he de llamarlo amor, triste de mí? / ¡Ah, no! Lo que anhelo es la salvación / aunque tenga que deparármela semejante ángel.  
(*N. de la T.*). <<

[\*] ¿Son olas de suave brisa? / ¿Son ondas de placentero aroma? / ¡Cómo crecen y me envuelven! / ¿Puedo respirar, puedo escuchar? /¿Puedo sorber, sumergirme, / arroparme en dulces efluvios? / En la marea de los goces, / en el eco musical del oleaje perfumado, / en el trémulo aliento cósmico, / ahogarme, sumergirme, / inconsciente — ¡Placer supremo! (*N. de la T.*). <<

[\*] ¡Mi sangre os agriará la copa! / No es pura y noble / como la vuestra; arisca y fría / se me para en las venas; / no me sube a la cara. / Por eso permanezco alejado / de la fervorosa alianza. (*N. de la T.*) <<

[\*] Lo femenino y eterno / tira de nosotros. (*N. de la T.*). <<



[\*] Traducida del inglés. (N. de la T.) <<