

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 79 AÑO 2011

TEMA 3.4: TANNHÄUSER

TÍTULO: **TANNHÄUSER Y EL COMBATE DE LOS POETAS-CANTORES EN WARTBURG. GRAN ÓPERA ROMÁNTICA DE R. WAGNER**

AUTOR: *Franz Liszt*

Como al hablar de *Lohengrin*, nos fue imposible el no mencionar en varias ocasiones otra ópera del mismo autor, igualmente remarcable e importante, *Tannhäuser*, y que esta solamente ha sido representada en dos escenarios de Alemania; pensamos que las personas que habrán encontrado algún interés en seguir la trama poética y musical de *Lohengrin*, podrían desear conocer también las de *Tannhäuser*, no menos bellas estas dos. Creemos por lo tanto completar el cuadro que intentamos presentar; al reproducir aquí algunas líneas que ya habíamos publicado en el *Journal des Débats*, en 1849.

-----

## I.

Hace cuatro años que R. Wagner, maestro de capilla del Rey de Sajonia, hizo representar por primera vez, en Dresde, su ópera: *Tannhäuser y el Combate de los Poetas-Cantores en Wartburg*. El genio de este compositor, maestro de variadas formas, le permite escribir a él mismo el libreto de sus óperas, y de ser a la vez el poeta de su música y el músico de su poesía, preciosa ventaja para la armoniosa unidad de sus concepciones dramáticas. Así como en un momento en el que no contentos del sentimiento prodigado en sus cuadros por parte de los maestros de la primera escuela, se le pide a la pintura la realidad del dibujo, del color, y de la perspectiva, hoy se exige de la ópera un conjunto de cualidades cada vez más completo, y la estructura de su libreto llama cada vez más la atención. El de *Tannhäuser* ha sido escrito con un gran sentimiento poético, y forma ya por sí solo un drama emocionante, lleno de los más finos matices del corazón y de la pasión. El plan de éste es original y audaz; en él se encuentran bellos versos, versos que acusan y revelan como si fueran súbitos resplandores, los impulsos violentos y sublimes. Su música es del todo nueva y reclama una revisión especial; también la representación de esta obra requiere una or-

questa experimentada, buenos cantantes, excelentes coros, y un voluminoso despliegue de fuerzas escénicas. No obstante se ha exagerado de estas exigencias, y no es sin razón que ningún otro teatro no se haya puesto en el deber de rendirlo hasta ahora. Las dificultades que presenta serían fácilmente abordables para aquellas de primer orden, y el resultado obtenido con la tentativa que acaba de ser hecha lo prueba de manera suficiente.

Se trata de una pequeña capital poco populosa, poco animada, pero que conserva con piedad las tradiciones que allí han dejado los grandes genios, de los cuales esta ha sido su residencia, y varias generaciones de notables y distinguidos príncipes; esta pequeña capital en la cual es fácil de reconocer Weimar, continuadora de su hospitalidad por las bellas y grandes cosas, fue la primera en inaugurar el entusiasmo de Alemania por esta bella obra. Fue representada allí por primera vez, el día de la fiesta de S.A.I. y R. (1) La Señora Gran Duquesa, que se celebra cada año con una sincera alegría, inspirada en los grandes favores que se prodigan en todas las formas alrededor de ella, su constante vigilancia por los intereses del bienestar de este país, su inagotable caridad, su sabia bondad, su alta y delicada comprensión de todas las superioridades, y la real acogida que ella sabe hacer para toda grandeza del alma y de la inteligencia.

La acción de *Tannhäuser* sucede en el Castillo de Wartburg (cerca de Eisenach), el cual pertenece a los Estados del Gran Duque de Weimar, y que ha sido restaurado ahora con un gusto perfecto por el Gran Duque Heredero. Este castillo fue muy famoso durante la Edad Media. Los Landgraves de Turingia otorgaron en él una brillante protección para los poetas de su época, y las virtudes milagrosas de Santa Elisabeth que reinó allí fueron hace poco recordadas a los fieles, a través de la piadosa y poética erudición del Señor de Montalembert. En la noche de la cual hablamos, el pensamiento del auditorio remontando los siglos, encontraba que sus soberanos habían permanecido noblemente ligados a esas antiguas tradiciones de respeto y de amor por las artes, las cuales en cambio, les aportaban como tributo las más dulces de las glorias. Las memorias de Wieland, de Herder, de Goethe, de Schiller, de Jean-Paul, de Hummel, hacían levantar los ojos del público de reconocimiento hacia ese palco, en el que se encontraban reunidos alrededor de la Señora Gran Duquesa, los Príncipes y las Princesas hechos para entender lo que hay de grandeza al apreciar el Genio, y en favorecer su libre desarrollo. Sobre todo sus dos hijas, las Señoras Prince-

sas de Prusia, desde su juventud, han sacado de esta atmosfera, la noble gracia que las distingue; y el bello perfil de la Señora Princesa Guillermina resplandecía con todo el brillo de la aureola que ya le ha otorgado el reconocimiento de más de un poeta, para el cual su clarividencia y su alabanza han sido la más bella de las coronas.

El tema de la ópera ha sido sacado de las antiguas leyendas de estas comarcas. Reuniendo y entrelazando hechos dispersos en diversas crónicas, el autor ha tejido un episodio lleno de elementos poéticos, fantásticos y dramáticos. En el siglo treceavo, mientras que el paganismo aún sin apagar dejaba ver sus huellas en las creencias supersticiosas, uniéndose unas veces con el culto cristiano y otras veces con los nombres de la mitología griega, que desde los sabios llegaban a través de nociones confusas hasta el pueblo. Sucedió entonces que una Diosa *Holda* que en otro tiempo había sido el prototipo de la belleza, y que había presidido a la primavera, a las flores y a las alegrías de la naturaleza, se confundió poco a poco en la imaginación popular con la Venus helénica, y terminó representando el arrastre de la voluptuosidad y la atracción de los placeres sensuales. El personaje mítico, que se ha llamado *Dama Venus*, se suponía que tenía residencias escondidas en el interior de las montañas. Una de las principales debía encontrarse en Hörselberg, en las cercanías del castillo de Wartburg. Allí, ella tenía corte plenaria en un palacio mágico, rodeada de sus ninfas, de sus náyades, de sus sirenas, cuyos cantos eran escuchados a lo lejos, por parte de los miserables que eran presa de los deseos impuros, y que entonces, conducidos por aquellas voces fatales, llegaban a través de caminos desconocidos a esta gruta en la cual el Infierno se disfrazaba bajo decepcionantes encantos, para arrastrar en una eterna perdición a aquellos que se libraban a sus condenables seducciones.

Tannhäuser, caballero y poeta, en uno de sus combates en el que se disputaba la palma del arte, había conseguido una estridente victoria, y la Princesa Elisabeth de Turingia amó a aquel para quien la admiración no le parecía más que un frío homenaje. Poco tiempo después, él había desaparecido sin que nadie pudiera explicar su ausencia. Un día en el que el Landgrave regresaba de la caza, acompañado de los poetas que habían sido sus rivales, y que formaban la luminosa pléyade de aquella época, lo encontraron no lejos del castillo, arrodillado en el gran camino y uniendo una ferviente oración al canto de los peregrinos que atravesaban el valle para ir a Roma. Tan pronto como lo reconocieron, le hicieron preguntas, él solo respondió con pena y reserva. “Él vuelve de lejos”, dice él, “de comarcas en las cuales no encontró ni paz ni

reposo”, y lleno de tristeza y de abatimiento, rehúsa unirse a ellos y prefiere continuar su camino solitario. Wolfram Von Eschenbach, uno de los poetas que dejó mayor renombre en aquel tiempo, se empeña en retenerlo, y le habla de Elisabeth, quien silenciosa, pálida y tomada por la melancolía, ya no escucha más a los bardos, no volvió a las fiestas, y se consume en una lenta pena desde que este se alejó de ella. Tannhäuser repite este nombre con el acento de alegrías inesperadas, y vencido al fin en su singular resistencia, grita: “¡Hacia ella!... ¡hacia ella!” *Zu ihr! Zu ihr!*

Ante este regreso inesperado, la Princesa vuelve a renacer a la vida. Su tierna afectación por ella, inspira en el Landgrave la idea de un nuevo combate de poetas en el cual él la proclama como reina. Convencido de que Tannhäuser será de nuevo el vencedor, promete de no rehusar ningún premio que desee aquel que triunfara aquel día, y escoge el Amor como tema de sus cantos. Es Wolfram quien los comienza, él también apasionado por Elisabeth, apasionado de ese amor profundo que se deleita en el sacrificio y aspira a la felicidad de aquel que se ama, ya sea a expensas de la suya propia: él que había traído al amante ingrato ante aquella de la cual no tenía que esperar otra declaración más que la de estos versos de la balada de Schiller:

“Caballero, una fraternal amistad  
Este corazón os la profesado.  
¡No le exijáis ninguna otra cosa,  
Ya que esto me sería de un gran dolor!  
Sin trastorno os veo acercar  
O bien os alejar;  
Y las lágrimas silenciosas de vuestros ojos,  
Yo no sabría entenderlas”. (2)

Pero como el caballero Toggenburg, aun cuando no era amado, él seguía amando, y esta abnegación que hunde el alma con la sobreexcitación de su energía latente, se traiciona en su canto lleno de una muda adoración por el sentimiento, que en su lamentable simplicidad se contenta de existir.

Tannhäuser se levanta para decir, “que él entiende y admira esta forma de sentimiento, pero que esta postración de esperanzas y de deseos no es más que un resultado sufriente, doloroso, enfermizo, de las luchas de nuestra existencia: que en la plenitud

de sus facultades, el hombre quiere poseer lo que le atrae, y disfrutar de todos los goces de los cuales se siente capaz: que esta fuente de lo Bello ante la cual Wolfram se prosterna en un respetuoso distanciamiento, puede ser acercada con fervor, ya que esta es tan inagotable como la sed es inextinguible, y que el amor para desplegar su entero poder, debe marchar con toda su fuerza y con toda su libertad”.

Walther de Vogelweide, yendo más allá sobre la delicadeza del renunciamiento de Wolfram, identifica el amor con la virtud, y mientras que este no hacía más que abstenerse de perturbar con una culposa temeridad la límpida transparencia de la fuente mística, Walther declara que uno nunca sabría acercar sus labios a la pureza immaculada, sin mancillar su esencia.

Tannhäuser se indigna de tan huecas idolatrías, de tan artificiales convenciones, desmentidas por cada latido de su corazón. Él reprocha a Walther una tan sombría concepción del Amor; él lo compromete “a remitir a las estrellas de los Cielos, que nosotros no estamos destinados a nunca alcanzar sus ascéticas contemplaciones, y a no confundirlas con la necesidad que sentimos de apropiarnos con lo que vive de nuestra vida, se anima con nuestro aliento, y se estremece con nuestros estremecimientos”.

Biterolf lo interrumpe vivamente, y con una rudeza guerrera, desdeñosa, y quizás envidiosa, lo provoca a otro combate. “Él siempre” añade este “¡ha roto lanzas por el honor de las mujeres, pero si este honor no es entendido por el bardo extranjero, la apología de los placeres vulgares, le parece como indigna del combate que él propone!” La gente aplaude ante esta brusquedad caballeresca, como habían aplaudido a todos los adversarios de Tannhäuser, quien responde con desprecio: “¡que en efecto, todo lo que la ruda y grosera naturaleza de Biterolf nunca podría sentir ternura, fantasía, ni alegría, no valiendo casi la pena de disputarse en un recinto cerrado!”

El tumulto sobreviene. El choque del acero sucede a los acordes de la lira. Wolfram se esfuerza en restablecer la paz, en desterrar cualquier escena perturbadora de esta sala, de esta presencia sagrada; él invoca las más altas inspiraciones del Amor para honrar dignamente, “a esta divina emanación del Cielo, que solo nos hace subir allí”.

Tannhäuser exasperado por el sarcasmo, la ira, la hostilidad de la cual es objeto, lo escucha apenas, y entona entonces con exaltación un canto de alabanza a la Diosa pagana. “¡Cómo os compadezco!” exclama al final “¡vosotros que habláis de amor, y

no sabéis nada de la voluptuosidad y de su cruel delirio! ¡Id! ¡Id! ¡Cuánto antes a probarla al monte de Venus!...”

¡Un grito de horror sale de todos los pechos! Las nobles damas huyen, asustadas por este nombre ofensivo para su pudor. Todos los hombres desenvainan inmediatamente sus espadas y se precipitan hacia el audaz criminal, cuya larga desaparición se explica en el instante. Pero Elisabeth, para quien esta cruel revelación la había abatido en un comienzo, se lanza delante de él ante esta visión cubriéndolo con su cuerpo, como si se tratara de un resplandeciente escudo, “¡sin temer el ser alcanzada por las puntas de sus numerosas espadas, su alma acababa de ser traspasada por otra espada, la del dolor!...” Ella rechaza su ira ciega, y cuando ellos se sorprenden de que ella tuviese el valor de defender a aquel que la había traicionado, entonces exclama: “¡Eh! ¡Qué importancia tiene aquí lo que sea de mí! Sino de él...” ¡Ella reclama para él los derechos de arrepentimiento, los favores de la sangre divina, el llamado a la celeste misericordia que puede perdonar más de lo que el hombre puede pecar! Ella, la casta virgen “en la cual él acababa de marchitar tan despreocupadamente toda alegría, ella que lo había amado tanto y a quien él acaba de herir de muerte, ella los abjura, a ellos a quienes él nunca había hecho nada malo, de respetar:

*El augusto infortunio, que su alma devora,*

¡Y por el cual ellos no saben si la gracia no ha reservado el maravilloso secreto que da la *fuera de la fe!*” ¡Y la valiente joven termina por conquistar la vida de su amante! ¿Cuál furia de los Cielos o de los hombres habría podido resistir ante la persuasiva virtud de estas súplicas de amor? Emocionados, tocados, impedidos, todos se detienen, y Tannhäuser fulminado por este amor cuyo ardor hace surgir la esperanza en el abismo de la desesperación, se precipita en unirse a los peregrinos que iban a Roma, con el fin de buscar la absolución para su terrible perdición.

¡Durante largos días y largas noches la Princesa de Turingia esperó el momento de su retorno, orando, llorando, aguardando! Una tarde en ese mismo valle, en el que él había sido encontrado por el Landgrave, y mientras ella se encontraba de rodillas a los pies de una Madona, los peregrinos con los cuales él había partido, regresaban por aquel camino para retornar a sus hogares. Anhelante, se levantó para ver si él estaba con ellos. ¡Ella no lo encontró!... Ella cae prosternada ante la Santa Patrona, Consoladora de los afligidos, y en una de esas oraciones que se llevan el alma en su vuelo, le pide a Dios “la muerte para ella y la salvación para él”, cuando esta se levanta

ta para subir la colina del castillo, Wolfram en vano, le pide acompañarla. Permaneciendo sola sobre la tierra, tan sólo la soledad le era entrañable, y permanece por siempre inconsolable.

Sin embargo, el desafortunado e ilustre culpable regresa. ¡Pero quién reconocería bajo los hábitos desgarrados de este peregrino con los ojos azorados, con un caminar tambaleante, al brillante vencedor de tantos rivales! Es con dificultad que Wolfram reconoce sus rasgos tan cambiados por una lívida palidez. Él lo interroga, impaciente de conocer su suerte. Tannhäuser sólo le responde preguntándole con ironía por el camino de la gruta maldita. Invadido por el horror, Wolfram no abandona sin embargo a aquel que amaba Elisabeth; él no se desanima y continua con sus preguntas, y el demacrado peregrino, con la amargura y la aniquilación de su corazón, le hace el relato de este viaje, durante el cual transportado por un solo sentimiento, él quiso concentrar sobre sí mismo todos los sufrimientos humanos para subsanar el dolor de su santa amante,... “¡Mientras que las zarzas y las espinas de los caminos, le parecían como un plumón demasiado mullido para sus magullados pies; mientras que él no preservaba sus miembros ni de la nieve de los glaciares, ni de los ardores del sol, y que, cerrando los ojos a todas las bellezas de este mundo, él bajaba los párpados al atravesar los esplendores de Italia, para no dejarse sorprender por la más mínima alegría! Él había así llegado a Roma más macerado que los más austeros, más arrepentido que los más humildes. Él había confesado su crimen... pero aquel que tiene el poder para unir o desunir lo afecta con esta frase: *Cualquiera que ha sido una vez quemado por las llamas del Infierno, ya nunca jamás puede escapar a su enlazamiento. ¡Sería más fácil que la madera de la santa cruz reverdeciera por el efecto de una savia milagrosa, que el alma que se ha entregado a las siniestras blasfemias de Venus renaciera ante la Luz de los Justos!*” ¡Este peregrinaje contado cómo fue, el cuadro de este trayecto en el que tanto amor había hecho surgir tal arrepentimiento y suscitado tantas esperanzas, forma una de las más desgarradoras páginas que jamás hayan sido escritas!

Las Crónicas que citan el oráculo del Obispo añaden que el Caballero, rechazado con esta inexorable severidad, habiendo regresado a su patria para retomar los excesos de los cuales no querían salvarlo; una mañana, el poco caritativo prelado vio florecer su cruz de almendro, como prueba de que la madera muerta reviviría si fuese necesario, pero que un corazón contrito no había sido rechazado.

Tannhäuser desesperado por esta implacable interrupción, no consiguiendo ser afectado por sus oídos cerrados a la piedad, busca, para volver a sumergirse, la cueva de Venus. Él quiere encontrar los caminos secretos... ¡y el canto de las sirenas y la voz de la Diosa se hacen escuchar! Él se precipita hacia ellas con la desesperación del anatema. Wolfram lo retiene, se aferra a él, pero sólo logra romper el detestable encanto al pronunciar el nombre de Elisabeth. Una vez más este nombre ejerce su mágico y saludable control. De inmediato, la visión impura desaparece. Las melodías de una tan decepcionante suavidad se desvanecen, y Tannhäuser repite nuevamente este nombre con el mismo amor y la misma esperanza. En ese preciso instante, se puede ver acercarse la procesión fúnebre que lleva a su última morada, a aquella que habría querido no vivir y no morir más que por él. Él cae ante este féretro en el cual descansa una víctima que había sufrido una *Pasión*, con el fin de que las suyas fuesen redimidas. Él cae, muere. ¡Ha sido salvado!...

-----

## II.

La obertura de esta ópera extraordinaria, es una obra no menos admirable en sí misma. Ella resume el pensamiento del drama. El canto de los peregrinos y el canto de las sirenas se encuentran allí como dos términos que al final encuentran su ecuación. Al comienzo el motivo religioso aparece tranquilo, profundo, con lentas palpitations, como el instinto de lo más bello, de lo más grande de nuestros sentimientos, pero este es sumergido poco a poco por las insinuantes modulaciones de voz, llenas de exasperantes languideces, de adormecedoras delicias, aunque febriles y agitadas: ¡provocadora mezcla de voluptuosidad y de inquietud! La voz de Tannhäuser, la de Venus, se elevan por encima de esos oleajes espumosos y efervescentes, que suben incesantemente. El llamado de las sirenas y de las bacantes se hace cada vez más imperioso. La agitación alcanza su punto máximo; esta no deja ninguna cuerda silenciosa; ella hace resonar cada fibra de nuestro ser. ¡Las notas vibrantes y palpitantes, unas veces gimientes otras veces comandando en una alternativa desordenada, hasta que la inmensa aspiración del infinito, el tema religioso, vuelve gradualmente, se aprovecha de todos esos sonidos, de todos esos timbres, los funda en una suprema armonía, y despliega en toda su vasta envergadura las alas de un himno triunfal!

Esta gran obertura forma toda una sinfonía tan completa, que uno puede considerarla como un fragmento independiente de la ópera que este precede. Los dos pensamientos principales que allí se desarrollan, antes de reunirse en su inmenso confluente, expresan su entero pentagrama, uno con furia, el otro con un tan irresistible ascendente, que éste termina por absorber el espacio, desplegando en él su invencible invasión. Estos motivos son tan característicos, que ellos llevan en sí mismos todo el sentido afectivo exigido de los pensamientos musicales, confiados a la sola instrumentación. Ellos peinan tan vivamente las emociones que estos interpretan, que, para comprender su naturaleza, no es necesario un texto explicativo, es inútil conocer las palabras que se le adaptan más adelante. Pretender que estas son necesarias para la inteligencia de esta sinfonía, sería imitar aquellas de las cuales Shakespeare dice, que ellas quieren: “blanquear el lis, pintar la violeta, dorar el oro...” y por lo menos parecerse a algunos autores chinos, que, con el fin de señalar a los lectores las intenciones de su estilo, creen que es útil de anotar en las márgenes de los libros: *pensamiento profundo... metáfora... alusión...* etc., etc. cada vez que se tropieza con sus obras. En Europa, escritores y músicos pueden augurar mejor de la sagacidad del público, de la elocuencia de su arte, y de la claridad de su dicción. Ahora bien, sería experimentar escrúpulos análogos a los de los letrados del Imperio Celeste, al rehusarse a separar a veces la obertura de *Tannhäuser* de su ópera, por temor de que esta permanezca incomprendida o sin interés. El calor de su colorido refleja tan sensiblemente las pasiones que la animan como para dejar el más mínimo lugar a semejante inquietud.

Las figuras rítmicas y armónicas distribuidas entre las violas, los agudos violines, (divididos en varios atriles), y los instrumentos de viento, (*pianissimo*) acentuados con ligeros golpes de tímboles, divididos en periodos discontinuos y en grupos de notas montantes que forman una espiral esténica, perdiéndose y encontrándose en enlazamientos inextricables, soltándose en un tejido casi ininterrumpido de trémolos y de trinos, frecuente y vivamente modulados, hacen percibir las fascinaciones de las sirenas con un nuevo efecto, de una sonoridad tan lánguidamente amorosa, que el rico repertorio de músicas de este género ya existentes aún no ofrecía, esto nos parece una imagen tan audaz, un tan sobrecogedor reflejo, de las incitantes atracciones de la sensualidad, de sus vertiginosos arrastres, de sus prismáticos deslumbramientos. ¡Se deslizan aquí notas que silban al oído, como algunas vistas tornasolan la mirada: lar-

gas, penetrantes, enternecedoras... pérfidas! Bajo el terciopelo de su artificial dulzura se pueden captar entonaciones despóticas, se puede sentir temblar la ira. Aquí y allá, los *mordientes* de violín se escapan del arco como destellos fosfóricos. El regreso de los tímboles nos imprime un estremecimiento, como el eco lejano de una orgía que se ha hecho salvaje. Hay acordes frenéticamente embriagadores, que nos recuerdan que las Cleopatras no encontraban sus fiestas deslucidas por la crueldad, que ellas no se rehusaban en unir a los espasmos del amor el de los sanguinarios espectáculos, que ellas sabían asociar los bárbaros placeres a las desazonadas emociones que procura la Belleza. La presencia de ménades, y sus rondas fogosas en la gruta de Venus, confirman a continuación esta impresión; es al hacerla nacer, que este despliegue de Voluptuosidad, llega así a su última potencia, distinguiéndose originalmente de todas las composiciones musicales que han intentado muy a menudo el representarla. Una vez conducidos por estas deliciosas y alterantes preocupaciones, uno sobrepasa la esfera de las vulgares tentaciones. Wagner no se contentó para nada con motivos fáciles y libres, como la mayoría de aquellos en los que la elocuencia costea los gustos y las inclinaciones que aparecen en las escenas de Rubens y de Téniers, cuando él quiso mostrar las atrayentes y tiránicas seducciones, de la Madre y de la Reina de los amores. Él supo descubrir la indefinible sutilidad de sonidos atenuados que reinan en la corte de Citereo; hasta la cual no penetra más que un pequeño número, iniciado por las mismas Gracias, y conducido por un cortejo que al presentar la copa de los placeres, permite encontrar extrañas, fatales, pero no groseras embriagueces. Le era necesario a un genio alemán, algo de la universal intuición que Shakespeare ha mostrado, para convencerse así de la sangre de alguna manera de la antigüedad, e inspirarse de una excitación tan extraña a las apagadas efervescencias del Norte.

La Pasión carnal, es representada aquí con los vehementes goces, las delicias refinadas, que las naturalezas obtusas, frías y pesadas no sabrían incluso ni imaginar, pero que sí pueden soñar, buscar y perseguir, las naturalezas enérgicas que desean algo más que las sensaciones banales: elevadas organizaciones y a veces delicadas, que lanzan a los vientos de todos los azares, la savia exuberante de su vida demasiado llena, y permiten desbordar sin traba alguna sus torrenciales pasiones, en tanto que estas no han encontrado un lecho lo suficientemente amplio y profundo como para contener sus raudales gruñidores, tumultuosos, y nunca adormecidos. Se puede

admirar justamente en la producción de Wagner, que el vigor del toque no destruye nunca su suavidad. Era difícil de mantenerle estos dos caracteres, y sin embargo sólo su reunión podía darle los furiosos y lánguidos transportes, de los cuales le sucede al hombre de querer arrancarles su secreto, a los deseos sin ternura.

En medio de esta armonía que aletarga por la cantidad de sonidos finos, desligados, firmes, imperceptibles y ardientes, como las ataduras y los lagos de la voluptuosidad; en medio de esta armonía que desborda y se derrama en centelleos, como un resplandecimiento cada vez más cegador, un interés dramático nos despierta casi en sobresalto, cuando el sentimiento que era vago, se individualiza en dos frases melódicas, de las cuales una de ellas nos golpea como un grito de deleite, un grito de triunfo mezclado con desafío, y la otra nos arrulla como el llamado articulado de una voz seductora que sucede a mudos besos.

Con el fin de dominar majestuosamente, los abismos tan radiantes de voluptuosidad y de placeres, el músico debía elevarse a una altura poco ordinaria. El tema religioso ya digerido una primera vez con ese susurro de notas que rozan al oído como alientos abrazados, cosquillean la punta de los dedos, trastornan el cerebro, exasperan los nervios como promesas fabulosas y encantamientos incomprensibles, y debiendo surgir aún ante este delirio alucinado, este estremecimiento voluptuoso, corría el riesgo de parecer frío, monótono, seco, árido, tan frío como una negación frente a una felicidad; de no ser más que una especie de resorte usado, de antagonismo común, de contraste brusco pero poco concluyente. No fue así. El motivo santo no se levanta como un rudo maestro, imponiendo duramente silencio a los libertinos susurros que hormigean en este antro de terribles gozos. No permanece ni sombrío ni aislado en su presencia. Este llega límpido y dulce, para apoderarse de todas las cuerdas, cuya resonancia es un tan encantador inicio; él se las apropia una a una, aunque estas se le resisten con un empeño desesperado. Pero siempre calmado y plácido, él extiende su dominio, a pesar de esta resistencia, transformando, asimilando los elementos contrarios. ¡Las masas de tonos ardientes se desatan en fragmentos, que forman unas discordancias aún más penosas, hasta que estos se vuelven repulsivos como los perfumes en descomposición, y que los veíamos con felicidad fundirse en la augusta magnificencia del Cántico, que inunda con su pompa y con su esplendor todo el lujo atractivo que había precedido, resplandeciendo a medida que se despliega como

una capa de sol licuado, como una inmensa corriente que arrastra toda nuestra alma, todo nuestro ser en un Océano de Gloria!

No ignoramos que el relato de las impresiones producidas por algunas obras de arte, no basta, ni mucho menos, a la crítica que las juzga, las ordena y las categoriza; y en esto estamos lejos de invalidar sus fallos, sabiendo los inconvenientes que hay en juzgarlas más bien según los pensamientos de lo que estas siguieren que de lo que realmente ellas expresan. Es un escollo ante el cual una parte del público ilustrado no escapa mucho, lo que explica como este llega rápidamente a alabar las obras mediocres y a tener en poca cuenta otras que son de gran valor pero que ofrecen más profundidad que superficie, y que exigen para ser entendidas muy perfectos conocimientos, una más completa apropiación de las diversas formas del arte. En nuestros días, el público abarca un gran número de espíritus cultos, que no se limitan a probar un placer indefinido, un estremecimiento dulce y acompasado, se deleitan al interpretar con los pensamientos y las imágenes análogas, los sentimientos de cualquier música. Completarlo o desnaturalizarlo, se convierte por ello en algo igualmente fácil para las imaginaciones vivas y sensibles. A menos que estas no sean guiadas y retenidas por un saber sólido y una sano acuerdo de las primeras nociones del arte, la precisión o el error de su concepción no es más que el efecto del azar. Cuando en lugar de valorar la perfección de la forma y la excelencia de los procedimientos de los cuales un compositor es capaz, al mismo tiempo que la elevación o la gracia de los sentimientos reconstituidos por este, uno se contenta de gozar de las ideas que éste suscita con la elección de su sujeto o su propósito, es fácil el dejarse conducir a los juicios los más infundados. Por eso, no nos permitiríamos de hablar a nombre de nuestras admiraciones particulares, de nuestras preferencias personales, de nuestras simpatías íntimas. Nosotros no negamos el derecho de concebirlas por fuera de las reglas que sirven a la crítica, ya que el artista no deja de ser hombre, y de esta manera, sigue siendo parte del público que lleva la primera emoción. Confesamos, que consideraríamos su destino como duro y pesimista, si él debiera renunciar a dejarse cautivar antes de criticar, a ser encantado antes de haber pesado su aprobación en gramos y escrúpulos, a soñar también sus propios sueños ante las tentativas de las jóvenes imaginaciones, y a estar agradecido luego de los pretextos de sus sueños. Olvidar como se es sorprendido, inopinadamente invadido por una atracción que uno no ha para nada analizado, como se comunican los estremecimientos infundados de la masa, sería

incluso quizás un nefasto resultado para aquel quien no puede convertirse en extraño más que en su propio detrimento, tan obligado como está a mejor darse cuenta más tarde de sus impresiones, que aquella masa no lo hace. Pero nosotros sabemos que esas admiraciones contagiadas no deben salir del campo de la psicología individual, y que sustentar el público sería ocioso, ya que es supererogatorio el preconizar las obras aplaudidas con justicia, y que al éxito de las obras mediocres que convienen a su gusto momentáneo, no se oponen más que paliativos; se actúa contra el síntoma pero no contra el mal; hastiado de una forma, el público adopta otra, de igual o incluso de menor valor.

Si nos extendemos largamente a propósito de la nueva ópera de Wagner, es porque tenemos la convicción de que esta obra encierra un principio de vitalidad y de esplendor, que un día le será generalmente reconocido. Las innovaciones que ella contiene son extraídas de la verdadera fuerza del arte, y se justifican todas como conquistas del ingenio. Así, por no hablar más que de la obertura, señalaremos que no se podría pretender de un poema sinfónico, que este fuera escrito de una manera más conforme a las reglas del corte clásico, que tuviese una más perfecta lógica en la exposición, el desarrollo, y el desenlace de los propósitos. Su ordenamiento es tan claro, tan preciso, incluso más rico que el de los mejores modelos en este género.

Los primeros dieciséis compases platean la primera mitad del tema religioso, en *mi-mayor* (3), dando cadencia a su dominante, en el registro inferior de los clarinetes, trompas y fagots. La segunda parte (4) es admirablemente modulada por los violoncellos a los cuales se unen los violines, en el noveno compás. Todo el tema es luego repetido por los cobres *fortissimo*, en el mismo tono, con un ritmo más movido, en tresillos corcheas, constantemente acompañado de una figura diatónica descendente, en tresillos semicorcheas. Durante los dieciséis compases siguientes, la segunda parte del tema se termina con los instrumentos de viento, con el mismo ritmo de tresillos *mezzoforte*, *diminuendo* y *piano*; pero la figura en tresillos semicorcheas sólo se reproduce en cada segundo compás, efectuando así una disminución del ritmo correspondiente a la disminución de la sonoridad. La reproducción integral, solamente amortiguada por los once primeros compases, forma el final de esta introducción, con una transposición del acorde de séptima disminuido.

El Allegro comienza por indicar el motivo provocador y voluptuoso al cual se sobrepone inmediatamente, un miembro de frase rítmica que le sirve de corolario, se desarro-

lla en todo el resto de la obertura, y sólo desaparece en la reanudación *finale* del tema religioso. El motivo en primer lugar indicado, no se despliega en entero más que después de una trentena de compases, ocupados por las figuras que ya hemos mencionado, al hablar del carácter dado por Wagner a la fascinación de las sirenas (5). Este motivo es compartido por debajo de un trémolo de violín, entre los altos y los clarinetes, y se vierte, (después de haberse completamente desarrollado), en una frase de transición, en el cual el crescendo sirve como un conducto eléctrico, a una melodía con francas interrupciones, hecha para la dominante, (*si-mayor*) y (6) en *fortissimo* para toda la orquesta. Esta dura más de veinte compases y es coronada con la explosión de la frase corolaria, graduada por tres acordes ascendentes (7), cuya disonancia báquica aturde el oído y los sentidos. Las figuras anteriores son retomadas luego en *pianissimo*, hasta la aparición de una melopea en *sol-mayor* (8), confiada en primer lugar al clarinete, seguida por un violín en el registro de los sonidos armónicos los más elevados, continuados por el arabesco caprichoso del motivo voluptuoso que ejecuta el alto, y que, envolviéndose como de una penumbra en el trémolo de violines se desvanece en *fa sostenido*. Esta da paso a la frase de transición que había conducido la melodía en *si*, frase de bramido lamentable y que, en esta ocasión con el pedal de *fa sostenido*, desemboca con una progresión cromática al retorno de esta misma melodía, sobre la tónica.

La Coda resume los principales contornos del inicio del Allegro, y llega a su más alto grado de frenesí, con un descenso cromático con el pedal de *si*, operado por la última repetición de la frase corolaria. Es en dicho momento cuando reviene con el acorde disonante que hemos notado desde la entrada del movimiento vivo en cuatro tiempos, (*mi, sol, la sostenido, do sostenido*, pero en esta ocasión con el pedal de *si*), la figura en semicorcheas ya escuchada con el tema religioso, y que ahora con una aceleración de velocidad, sube con diversas inversiones de este acorde, sin intersticio, ni pausa alguna, para volver a caer en un *decrescendo*, con una progresión cromática descendente, y la cadencia sobre el tono de *mi*. Luego de lo cual, el tema religioso reaparece él mismo enteramente, con aumentación, (dos compases de cuatro tiempos, contra uno de tres cuartos), y se encuentra conducido por las ondas de esta figura singularmente apasionada, que rueda incesantemente como un río de fuego. Después de sesenta compases de este ritmo, el tema recomienza de nuevo, aumenta de nuevo, (tres compases de cuatro tiempos contra uno de tres cuartos), y entona un *for-*

*tissimo* con todos los cobres y los instrumentos de viento. La perorata se encuentra entonces en perfecta relación simétrica con el exordio. Sin embargo, con una proyección del tema tan gigantesca, que nosotros aún no poseíamos ningún ejemplo en una obra análoga, así como por la aceleración inhabitual del ritmo de acompañamiento, la perorata centuplica el efecto del exordio, y alcanza con esta imponente manifestación la grandeza de un pensamiento y la fuerza de un arte, con la cual las obras maestras demandan la admiración durante siglos.

Aunque hayamos señalado que el autor de *Tannhäuser* ha dado a las pasiones representadas por el nombre de Venus, un carácter tan conforme a ese querido nombre de la bella Grecia, nosotros repetiremos de nuevo que no hay necesidad de conocer la ópera, las aventuras del Caballero Tannhäuser, y el mito de la *Dama Venus*, tan extrañamente introducido en plena Edad Media, para captar en esta obertura el drama musical. Esta no es solamente una especie de vasto preludio que prepara el alma ante las emociones del espectáculo siguiente, prólogo obligatorio, prólogo solemne pero corto, que se limita a fijar el espíritu del auditorio, en la región de los sentimientos a través de la cual este será cautivado. Esta no se parece en nada a esos fragmentos de orquesta, que, sin encerrar ni un solo motivo de la ópera que ellos anuncian, o ya sea sólo reproduciendo unos cuantos, no forman en general más que una parte integrante de un todo, tanto para maravillar al espectador en lugar de la escena, en medio de montañas y de contemplaciones religiosas que aquellas inspiran, en una naturaleza alpestre en la cual uno creería poder respirar el tomillo y el serpol, o para hacer brillar un siniestro resplandor, sin el cual el cuadro no alcanzaría toda su verdad, a escuchar un gemido profético más que en el seno de pasajeras alegrías, manteniendo el alma en suspenso a través de su recuerdo. Esta obertura es un poema sobre el mismo tema que su ópera, pero tan completa como esta. Con las mismas ideas, Wagner ha creado dos obras diferentes, y cada una de ellas siendo inteligible, perfecta e independiente la una de la otra, mientras que estas fueran desunidas no correrían para nada el riesgo de perder su significado. Ellas están unidas por la identidad de su sentimiento y de su expresión, pero debido a esta identidad precisamente, ellas no se llaman ni se reclaman para explicarse mutuamente. Si se tuviese que citar un hecho y una experiencia que apoyase nuestra afirmación, diríamos que nosotros hemos hecho ejecutar esta obertura, que la hemos visto y admirado con entusiasmo, cuando ninguno de los que la ejecutaban, ni del público que la aplaudía, aún no te-

nían conocimiento ya fuera del tema o de la partitura de la ópera. También estamos seguros de que en nuestros días, ya no hay nada que temer para que pasara cuanto tiempo haya sido necesario para que los Cuartetos de Mozart no fueran más destrozados por los ejecutantes tratándolos como inejecutables, y para que las obras maestras de Beethoven no fueran más tratadas como innovación barroca, antes de que esta Obertura haga parte del catalogo de piezas que las grandes instituciones musicales no podrían dejar de reproducir.

Nosotros creemos ver una confirmación de nuestra opinión, que Wagner a pesar de sus propias teorías, ha estado más conducido a componer una bella obra sinfónica, que preocupado de ajustar un prólogo a su drama, en la infracción hecha a las reglas de la perspectiva acústica –que se nos perdone esta expresión–, con el desarrollo tan amplio del motivo que debe ser inmediatamente retomado al levantarse el telón. Las leyes de la progresión indispensable para los efectos escénicos serían ciertamente lesionadas (¿ya que cuál *rinforzando* quedaría para agregar al *crescendo*, que el canto de las sirenas alcanza, mucho antes de que la representación no haya comenzado?) si el espectáculo, la danza, y la voz humana, no vinieran a sobresanar esta dificultad; prestar con su prestigio, su auxilio y su arte, un estimulante a la curiosidad, realzar el arrebatado apasionado e impetuoso de la orquesta, arrebatarse al público a la necesidad de reposo que experimentan sobre todo los más emocionados, y avivar el interés casi agotado, cuando la última palabra de la tragedia que va a representarse ha sido ya tan vigorosamente pronunciada.

-----

### III.

Como decíamos, la primera escena nos introduce en esta gruta secreta que el Hörserberg encerraba. Vemos allí, en un claro obscuro rosado, a las ninfas, las driadas, las bacantes que agitan sus tirsos y sus pámpanos al son de estos ritmos de la obertura, que formaban los cincuenta primeros compases del *Allegro*. Ellas rodean a la Diosa recostada en su lecho, vestida con la túnica griega que flota mientras drapean su talle, como si su ligera tela no fuera más que un incienso más rosa que el resto de la atmósfera. En las cavidades de la cueva, las calmas aguas de los lagos reflejan las sombras de los bosquecillos donde erran las parejas felices; también allí se ven las

sirenas encantadoras. A los pies de Venus, su amante está sentado, triste, taciturno, y teniendo su lira con una mano distraída. Ella se informa de la causa de sus penas. Él suspira profundamente, como si se despertara de un sueño que lo llevara bien lejos de los objetos presentes. Ella continúa con sus inquietas preguntas. “Libertad” le responde entonces el cautivo, y empuñando fuertemente su lira entona un canto en el cual promete de siempre alabar sus encantos, pero en el cual añade que se encuentra alterado por las ganas “de volver a ver los cielos y el verdor de los campos... de escuchar el gorjeo de los pájaros y las campanas de las iglesias...” Este canto de una energía varonil, reproduce la melodía que ya hemos señalado dos veces en la obertura; las palabras que en esta se aplican son para la alabanza a Venus. Pero esta estrofa es inmediatamente seguida por una anti-estrofa, que con modulaciones dolorosas y un poco espantadas, se escapa del pecho como un agudo grito; el grito del águila prisionera que quiere regresar a las regiones de las tempestades y del sol: el grito del alma que quiere subir a los cielos. Tres veces se repiten la estrofa y la anti-estrofa, y cada vez con un semitono más alto, lo que les da un crecimiento estridente de acentuación apasionada.

En una sola palabra, pero con una de esas palabras que son suficientes para revestir la Poesía con toda la majestad de su hermana la Verdad, Wagner revela la grandeza de las almas insatisfechas en el seno de las más suaves perezas, cuando Tannhäuser grita: “¡Los goces no colman mi corazón!... ¡Permaneciendo mortal, yo quiero mi parte de las luchas de la tierra!... ¡Aún en las delicias, aspiro al dolor!...” – *¿Aspirar al dolor*, no es acaso aspirar al Infinito, pues que es esto entonces sino la herida del alma que se ha chocado con los límites de nuestra naturaleza, que aquel no quiere renunciar en sobrepasar?

La Cautivadora, herida, se levanta irritada como una pantera que ha sido alcanzada en su flanco, interrumpe a su prisionero arrancándole la lira de las manos, y llamando a su alrededor a una nube que los aísla, se burla de los vanos lamentos del insensato. Ella le recuerda “que él está maldito... que él le pertenece por todos los poderes de los eternos anatemas... ¡qué él no debería soñar con un mundo que lo repudiaría con horror si algún día él pudiera regresar!...” El noble caballero no cree en la orgullosa dama. Él le dice “que la Penitencia es más fuerte que la maldición”, y sus mutuas resistencias ocasionan un dúo, lleno de movimiento, de cóleras, de odios recíprocos que inflaman tanto al uno como al otro, y que Venus suspende repentinamente al re-

currir a las más hipócritas armas. Ella hace escuchar la voz de las sirenas que a lo lejos parece ganar inflexiones cada vez más lánguidas, y acercándose amorosamente a su oreja, parece verter gota a gota en sus venas, un incurable veneno, un desfallecimiento voluptuoso que acaba con indisolubles cadenas sus fuerzas desvanecidas. Su canto bastante largo reproduce en un semitono más bajo el motivo de la obertura que hemos designado con el nombre de melopea. Éste se encuentra acompañado igualmente de un *pianissimo*, y nublado por los trémolos del violín. Esta escena podría ser considerada por los espíritus que gustan del simbolismo, como la pintura de una de esas luchas intestinas, que desgarran los pechos humanos, durante las cuales el alma habla consigo misma, dividida como se encuentra por un paralelismo de veleidades, no obstante disímiles en la forma e idénticos en la esencia; aquellos, en lugar de personajes diferentes, creerían escuchar los discursos contrarios de las pasiones que chocan en un diálogo iracundo, ante el cual nadie sabría prever la salida, fatal o milagrosa. – ¡Tannhäuser se libera violentamente de los brazos que lo encierran, se aleja de la Diosa, y en una invocación de febril infelicidad, él pone su salvación en la Virgen María!– apenas ha pronunciado este nombre, la Diosa, las ninfas, las sirenas, las bacantes desaparecen. Todo se desvanece.

Al cerrarse la gruta, deja ver el exterior de la montaña, en el seno de la cual las tradiciones populares ponían su existencia, y todo el paisaje que rodea el castillo de Wartburg. El caballero es en un instante transportado desde el fondo de estos retiros, en el que los pebeteros y las lámparas odorantes aclaran con sus coloridos fuegos una noche de placeres sin fin, en medio de una fresca y pura mañana de primavera. A los agitados clamores de las precedentes escenas le sigue el silencio total de la orquesta, y la dulce y ensoñadora canción de un pastor sentado sobre una cercana roca; el estribillo de su flautilla que el corno inglés representa muy alegremente, trae una oposición benéfica. Muy pronto se escucha venir a lo lejos a un coro de peregrinos; durante sus pausas la voz del pastor que se recomienda a sus oraciones, forma un nuevo contraste, mantenido durante largo tiempo por el retorno del coro a manera de contrapunto figurado, que suspende y enguinalda su melodía pastoral, parecido a un festonear de flores campestres, sobre los graves contornos de piadosos cánticos, se elevan como los arcos de una bóveda ojival.

Los peregrinos se acercan, aparecen, avanzan, y su canto en el que se encuentra intercalada la segunda mitad del tema religioso de la obertura, es de una calma y una

piadosa solemnidad. En dicha quietud, algunos impulsos exaltados vibran sin embargo, y se puede discernir en ellos un éxtasis contenido, un secreto encanto. Ellos se detienen ante una estatua de la Madona, y Tannhäuser al escucharlos se pone de rodillas. Así asombrado por el prodigio de misericordia que acaba de salvarlo, como estupefacto de ver su audaz deseo tan repentinamente satisfecho, y su liberación tan inopinadamente cumplida, él repite las palabras de los peregrinos: “¡Me siento oprimido por mi pecado, sucumbo bajo su peso, ya no quiero saber más de paz ni de descanso; sólo escojo desde ahora para mi penas y fatigas!”

Las campanas de las lejanas iglesias llaman a los fieles a la oración matutina, y al mismo tiempo las señales de los cornos de cacería, venidos de diversas distancias, (alternándose entre *fa mayor* y *mi bemol*), completan la impresión causada por esta hora de agreste y silvestre simplicidad. Poco después, el Landgrave atraviesa este camino con toda su cacería, y remarcando a un caballero que no hacía parte de esta, se le acerca y reconoce a Tannhäuser. Habíamos dicho que fue Wolfram d'Eschenbach, su rival en poesía y en amor, quien insistió para llevarlo ante la Princesa Elisabeth que lo ama, y que al hablarle de ella lo convence a retomar su antiguo sitio entre los poetas, que él había vencido durante muchas veces, y los cuales, sin embargo, deploraban su ausencia. Esta cantilena, de un motivo melódico encantador, que respira una emoción enternecedora y penetrante, es retomada en sus ocho primeros compases, y dialogada en el andante de un sexteto formado por los cinco poetas y el Landgrave, que solicitan a Tannhäuser que regrese a ellos. Al nombre de Elisabeth aquel se encuentra como iluminado por un rayo vivificante, y entonces grita: “¡Yo reconozco ahora este universo del cual había sido sustraído!... El Cielo me sonríe... la Naturaleza me responde... y mi corazón grita con fuerza: ¡Hacia Ella!... ¡Hacia Ella!...”

Cuando su voz se une a las otras, el septeto ataca un allegro convincente y alegre, en el que la *stretta* entrecortada por las fanfarrias de la gente de la cacería termina el primer acto. Los diversos timbres de voz están agrupados, y sus partes dibujadas en este fragmento de conjunto con una fineza tan exquisita y tan llena de nobleza, que no se sabría desconocer en esta un llamado de poetas, una invitación de nobles rivales a nobles luchas. ¡También este final es uno de esos que se apoderan del público irresistiblemente, y que la sala entera aplaudía en un común acuerdo de admiración!

Nada más ingenuo, más púdico y más santamente tierno que la alegría, la felicidad sin mezcla de segundas intenciones o de celosos rencores, con los cuales Elisabeth acoge a su caballero que le es llevado por parte del mismo Wolfram. Con el paso ligero y la feliz sonrisa de la primera juventud que aún no ha perdido sus gestos de la infancia, ella acude a este vasto salón, en el que ella había escuchado los cantos que se habían grabado tan profundamente en su corazón, y al cual, desde la desaparición de su poeta ella no había regresado. Ella vuelve con los brazos extendidos, como para lanzar sobre todos los objetos circundantes, el brillante destello de su alegría, el resplandor de su expansiva y generosa felicidad. Ella entra ya ataviada para la fiesta que va a comenzar, y de la cual ella no dudaría ni un momento que su caballero-poeta no saliera vencedor, con el fin de obtenerla como premio de su victoria. Un estrecho círculo en oro, más parecido a una aureola que a una diadema, circunda su rubia cabeza; sus largas trenzas caen bajo un ligero velo a lo largo de los pliegues de satín blanco, sobre el cual pasamanerías en plata cortan el pintoresco cuerpo de los vestidos de aquella época. Un manto de terciopelo azul atado a sus hombros parece encuadrar en el azur del Cielo a esta aparición de Inocencia en sí misma.

Si la Diosa, que coronaba de rosas su negra cabellera, retenida por una redecilla griega sobre una nuca que está inclinada a la voluptuosidad, cruzando sobre sus pies de alabastro las bandas purpurinas de sus sandalias, ejerciendo todos los poderes y desplegando todos los encantos encerrados bajo sus párpados medio cerrados, y en esta cintura que por un lado reluce y por el otro escapa a los ojos, había podido parecer al Poeta embriagado la belleza misma, la belleza absoluta, inigualada e inigualable, la Princesa Elisabeth debería encantar su alma con una belleza suprema y sorprendente, que uno habría podido decir bajada de lo más alto del Empíreo, para disputarle a aquella que, de la insondable profundidad de las amargas olas, había subido a la estancia de los hombres.

El dueto entre Elisabeth y Tannhäuser en el segundo acto podría compararse por el sentimiento y la belleza musical, al dueto de Aquiles e Ifigenia en Gluck. ¡La misma absorción en la alegría presente, el mismo casto abandono, el mismo testimonio simple y entero de una pasión profunda, la misma repetición de un tema siempre variado y siempre idéntico, de un tema de amor tan feliz, que uno lo creería, eco de celestes alborozos, no poder ser nunca interrumpido o roto!... Este se termina con un allegro

en el que estallan todas las jubilaciones del alma, y en el que se exhala una felicidad apasionada, que resuena como un magnífico Hosanna cantado al amor.

El combate de los poetas del cual ya resumimos el tema un poco abstracto y metafísico, pero inherente al nudo dramático, es un episodio que lo domina, y en el que la parte musical es tratada con gran pompa y una remarcable superioridad. Esta se encuentra precedida por una marcha durante la cual desfilan con todo el ceremonial y la etiqueta de aquellos tiempos, los ilustres invitados del Landgrave, para situarse según su dignidad, en los asientos dispuestos alrededor del salón, cuya mitad está reservada al grupo de los cantores. Los grandes Barones llegan, cubiertos con sus mantos, en cuyos lados tienen bordados sus escudos de armas. Las nobles Castellanas vestidas con los colores de su casa, hacen portar las colas de sus vestidos a unos jóvenes pajes. La marcha que se ejecuta entonces, es de un ritmo bien acertado; ni demasiado acentuado, ni demasiado desazonado. Este da cadencia de forma maravillosa al paso decidido y enfático de aquellos señores, para quienes era la gloria el saber manejar la lira igual de bien que la espada. Esta marcha en *si mayor* es seguida por otra en *sol mayor*, destinada a la entrada de los poetas; de un compás más lento, aquella con un carácter más reflexiva; más elegante y más noble que la primera; he ahí uno de esos detalles finamente intencionados que hacen de las composiciones de Wagner, ricas, substanciales, y de un estudio tan apasionante.

Cuando los numerosos asistentes se han organizado, que los poetas han llegado uno a uno, se establece un gran silencio. Wolfram se levanta antes que los otros, ya que ha sido su nombre el que la Princesa Elisabeth ha retirado de la urna, en la que la suerte debía indicar al primero en ser llamado a la palestra. Él tiene su harpa en la mano al igual que todos los otros poetas; dicho instrumento acompaña todos sus cantos y juega un gran papel no solamente en este acto, sino a todo lo largo de la partitura entera, la cual demanda de un hábil artista para realizar los complicados pasajes que le son destinados, y demasiado destacados para ser recortados. El recitativo de Wolfram es de una bella amplitud de estilo. Es el canto de un alma contemplativa, a quien ningún tipo de agitación refrena, y a quien ningún aguijonazo externo tampoco sabría acelerar. ¡Cuando Tannhäuser se prepara para responderle, se apodera de la orquesta las primeras notas del motivo voluptuoso sacado de la obertura, que rimaba la danza de las bacantes, mientras que le pedía a Venus la Libertad!... él le prometía de seguir celebrando sus encantos. Como si el débil lazo de esta promesa lanzada al

comienzo fuera suficiente para arrastrarlo en su extravío, cuando el recuerdo vuelve, el espectador es atacado por un terror instintivo, que aumenta a cada minuto, de igual forma que los escalofríos precursores a una catástrofe. A medida que las violencias traídas por la animación del combate provocan las contradicciones y terminan por exasperar al culpable Caballero, las notas se hacen más claras y más altas; en cada ocasión el oído capta mejor la fatal reminiscencia, hasta que al final Tannhäuser iracundo, fuera de sí, retoma integralmente la estrofa del primer acto, en el que regresan las mismas alabanzas de la Diosa del amor, que el canta sin fingimiento, ni disfraz.

¡La consternación, el pavor, la confusión de la trágica situación que sobreviene, son espontáneamente suspendidos por el gesto de Elisabeth, quien se lanza al frente del peligro! Ella lo detiene, y defiende de manera patética la causa de su infiel. Ella no disimula los sollozos que inundan su pecho. Por un lado su voz expira en tenues prolongaciones, como si sus fuerzas físicas la abandonaran en esta cruel tarea; y por otro lado su fuerza del alma viene a reanimarlas, y con acentos cada vez más conmovedores y penetrantes, ella atestigua los Cielos y la tierra que la inflexibilidad sería sacrílega; ella se encuentra inspirada para desarmar una salvaje indignación y ordena en nombre del mismo Redentor de renunciar a la iniquidad de un juicio prematuro. Ante la primera respuesta hecha por Tannhäuser a Wolfram, ella había sentido su corazón latir unido a sus aspiraciones apasionadas; para decírselo, ella había hecho un movimiento que permaneció desapercibido para él, ya que ninguna otra aprobación se había unido a la suya; ella sabía entonces que si incluso el pecado había seducido al novio de su alma, esto no podía ser más que engañándolo, y ella no dudaba ni de su nativa grandeza, ni de sus recursos de salvación. Cuando ella hizo entrar las espadas en sus fundas, la audaz capacidad de Tannhäuser se transformó en un lamentable abatimiento, y él cae prosternado ante sus pies. Elisabeth acaba su súplica de amor supremo y de supremo dolor con una voz que el agotamiento extingue. Todos entonces en un admirativo asombro se dicen. “¡Es un ángel bajado de lo alto, para revelarnos los consejos del Señor!” y estas palabras son llevadas por una melodía que, serena y dulce, sube y planea en algunos compases, durante los cuales la angelical presencia parece divulgarse ante nuestros ojos. El canto tan misericordiosamente elocuente de aquella que logra infundir la clemencia en las almas irritadas de estos rudos caballeros, es tan largo y escrito de una manera que uno no sabría caracterizarlo de otra forma más que diciendo que ella se acerca al estilo sacro. Se puede ob-

servar aquí como aparece el extraordinario ritmo que, en el fragmento del conjunto siguiente, mientras que los asistentes, impresionados por esta sublime intervención no osan resistirse ante una tan celeste manifestación del amor, parece haberse formado por el contragolpe del latido irregular de aquellos corazones embargados, exaltados, y a la vez agobiados. Este gran final reproduce también el tema principal del aire de la Princesa, y termina con la repetición de la melodía: *Es un ángel bajado de lo alto...* etc. Wagner se ha complacido en llevar el desarrollo melodioso de este coro hasta los límites extremos del efecto musical. Compuesto por voces de hombres, al que una única voz de soprano conduce, parecido al incensario de plata que hace subir los pesados torbellinos de humo odoríferante, éste es de una gravidez emotiva, y expande uno de esos piadosos recogimientos, que uno sólo está habituado a encontrar en los santos templos. El acto se termina con la exclamación de Tannhäuser, que parte hacia Roma con los peregrinos que pasan entonces cerca del Castillo, repitiendo el primer fragmento de su canto matinal.

En el comienzo del tercer acto, después del regreso de estos peregrinos, que en esta ocasión, mientras atraviesan el escenario retoman todo el tema religioso de la obertura, Elisabeth ante los pies de la misma Madona que habíamos notado en el primer acto, realiza su última oración, en la que parece exhalar su último suspiro, ¡por aquel que ella ha tan sufriendamente amado! Los largos sostenidos de los instrumentos de viento, ensombrecidos por los ahogados gemidos del clarinete bajo, hacen sensible su mortal desfallecimiento. Uno podría decir que Wagner no quiso omitir ninguna de las postraciones de esta agonía de la esperanza, al recoger el grito quejumbroso que se escapa en cada recuerdo que flota en su entorno, haciendo revivir en la orquesta como ellos deberían revivir en la memoria de la moribunda, mientras que ella abandonaba estos lugares para ya nunca volverlos a ver, algunos fragmentos dispersos del pasado, algunas reminiscencias de su entrevista con Tannhäuser, de su dúo con él en el segundo acto, de la súplica que preservó sus días, del canto de Wolfram cuando intentaba restablecer el acuerdo entre los poetas y de salvar a Tannhäuser de su propia demencia. ¿En una hora tan inefable, cuál corazón de mujer no hizo un regreso hacia esa afección tan abnegada en su humilde desinterés? Pero la pasión permanece fiel a sí misma, y Elisabeth rehúsa hasta la conmiseración de este apego, tan conmovedor como pueda ser.

Wolfram, quien permanece solo después de que ella se ha retirado, se dirige a la Estrella de la noche que sube en el horizonte, y le encarga de llevar un misterioso consuelo a aquel que no deseaba ser consolado. Este romance para voz de barítono es una de las más melancólicas inspiraciones del amor, y procura uno de esos instantes de reposo, en el que las atenciones suspendidas y distraídas de la acción misma del drama, pueden librarse del todo a una emoción puramente lírica. Este reposo por cierto, era indispensable antes de la escena que termina la ópera, y que se sitúa entre las más sorprendentes producciones del genio de Wagner. Queremos hablar de la escena en la que Tannhäuser es reconocido por Wolfram, y le hace el relato de su peregrinaje.

Los versos de este relato son notablemente bellos; pero el autor ha encontrado el raro secreto para reunirlos, para casarlos, para identificarlos con el canto de una manera tan adecuada, que por una parte es imposible que pasen desapercibidos, tanto su declamación alta e inteligible es impuesta por las entonaciones musicales, y por otra parte, uno no sabría equivocarse y considerar la música como un accesorio destinado a hacerlos sobresalir. Wagner está lejos de dar lugar a una calumnia parecida a la que se quiso atribuir a Gluck, una nota impía que pretendía que se oía al gran maestro gritar antes de dedicarse a componer: “¡Dios mío, hacedme la gracia que olvide que soy músico!” Tan músico como él es, Wagner no permanece menos, es cierto, como un poeta y prosista distinguido; pero algo poeta como él es, él sólo encuentra en la música la fórmula completa para su sentimiento, a tal grado, que sólo él podría decirnos si adapta sus palabras a sus melodías o si busca melodías para sus palabras. El relato amargo y desgarrador que sale con dolorosos sarcasmos de los labios plegados por la desesperación del infortunado excomulgado, se prosigue a través de emociones tan lamentables, que él se encontró con personas imposibilitadas de asistirlo hasta el final. En esta multiplicidad de testimonios escapados a los más crueles tormentos, el canto, el recitativo, la palabra, la interjección, el grito, la risa sardónica se suceden y se entremezclan con tal verdad patológica, tal ciencia toxicológica, tal variedad de movimientos apasionados, afligidos y sublevados, según que las esperanzas concedidas o frustradas, la piedad debida a un amargo remordimiento negado con obstinación, el perdón de una falta amargamente deplorada hecha imposible para siempre, las apremiantes súplicas rechazadas, los ardorosos arrepentimientos desdenados, finalmente, el terror último del desastre irremediable vienen a reconstituirse

en una enumeración jadeante, que este momento forma en sí solo un drama dentro del gran drama, y con sus sombríos colores y su espantosa angustia, se desliga de lo que la ha precedido así como de lo que va a continuar, como una evocación que habría roto los sellos del abismo de los males, para surgir ante nuestras miradas petrificadas, por haberles develado súbitamente toda la infinitud del dolor, y cada una de sus impotentes estertores.

El horror de esta espantosa noche, en la que la obscuridad se hace cada vez más profunda a medida que la narración de Tannhäuser avanza, sube a su punto culminante con la aparición de la morada de Venus, en la montaña que se entreabre como para devorar a su presa, y en el que la Diosa misma se hace ver llamando y arrastrando a su víctima. La imagen de los lascivos goces que hacen arder los inextinguibles fuegos, vienen a añadir aún más sus anhelantes crispaciones a los convulsivos remordimientos del infortunado, lleva a su apogeo el lúgubre aspecto de este instante, y le pone ese sello de monstruoso sufrimiento, que el espíritu humano ha concretamente reunido en la concepción del Infierno. Durante este intermedio que sólo presenta ante los sentidos las formas atrayentes y que sin embargo suscita toda nuestra repulsión, dando así al sabbat en el que los mortales se relacionan con los demonios, un carácter mucho más poéticamente verdadero que las feas, burlescas, repugnantes pinturas que han sido hechas sobre el tema con un mismo pésimo gusto, en las más diversas artes, el Allegro de la obertura es ejecutado detrás del escenario como si saliese de las entrañas de la montaña. Tannhäuser en lo más fuerte de su paroxismo de desesperación, retoma mientras busca a Venus, la frase de la obertura con un bramido lamentable que conducía allí la melodía dominante, y que ahora se prolonga en la orquesta con un estremecedor tremolo de violín. Esta ensordecedora y eléctrica emanación de voluptuosidad, es interrumpida por el silencio absoluto que se hace, cuando Wolfram pronuncia el nombre de Elisabeth, repetido por Tannhäuser en una especie de estupor paralizado. Las matizadas penumbras se apagan. La montaña se cierra de nuevo, y el espectador se dice: “*Die Erde hat ihn wieder!*...” “¡La tierra al menos aún lo ha reconquistado!”

Cuando el cortejo de Elisabeth aparece, que se la lleva tendida en su ataúd, que el provocador de la gran culpa se precipita al lado estos adorados restos, exclama: “¡Santa Elisabeth! ¡Orad por mí!” y expirando cerca de estas reliquias sagradas, se une al fin al objeto de su dilección: cuando la larga y fúnebre procesión conducida por

el Landgrave y seguida por una numerosa multitud de clero, de caballeros, de grandes damas y del pueblo, llenando todo el escenario con una masa compacta, y la hace resonar con cantos de muertos ritmados por el tañido de las campanas, el sol se levanta sobre el valle en duelo. Pero entonces, como en un signo visible que la Luz Eterna tenía para los dos amantes, todas las voces entonan en un inmenso coro sobre los ocho primeros compases del tema religioso de la obertura, un “¡Aleluya! ¡Él se ha salvado!... ¡Aleluya!...” al cual se une un grupo de peregrinos que llegan nuevamente desde Roma, y anuncian el milagro de salvación revelado al implacable Obispo con el reverdecimiento de su cruz. Este Aleluya por su soberana unción y su glorioso resplandor, nos da la alegría, la confianza, la esperanza, y nos deja como inundados de un celeste refrescamiento.

Los dos novios, de los cuales hemos seguido su suerte con tanta ansiedad, han dejado de vivir. Fue el exceso de dolor el que mató tanto al uno como al otro. Sin embargo, cuando este gran drama ha sido interpretado, que ha pasado ante nuestros ojos, que ya no es más que retrato en nuestro recuerdo y un estremecimiento en nuestro corazón, nuestra alma ha sido consolada, serenada; las heridas que este había abierto se han cerrado; los dolores que había causado se han calmado. Creemos a los dos nobles y tristes novios llegados a un puerto. Los creemos alegres. Los creemos envueltos de una invulnerable, inmarcesible e inmortal felicidad. ¿Aquel que ha complacido la última, tan humilde y tan amorosa súplica de Elisabeth, no podría acaso hacerle encontrar en ese complacimento, el triunfo y la beatitud? A la vista de este destino marchito, roto sobre la tierra como un junco pisoteado, y reflorecente en el Cielo como un espléndido lis, nos sentimos palpablemente, por así decirlo, como *perdiéndose, uno se salva*, tan fuerte es el poder del impulso religioso, encerrado en el fragmento final que forma el epílogo de la obra. ¿Transportar así con la ayuda del imperioso ascendente del arte, el espíritu de un público frívolo, fuera de los límites que éste pone generalmente a su imaginación, hacer nacer en éste una verdadera alegría en un real entristecimiento, gracias al ejercicio de la espiritualidad y de las más altas aspiraciones de nuestro ser, no es acaso una de las más bellas victorias de las cuales se les haya dado tanto a poetas como a artistas de ambicionar la gloria?...

-----

#### IV.

Las proporciones de esta ópera han sido muy afortunadamente fijadas. Ésta no es, ni demasiado corta para el tema, ni demasiado larga para el público. Las escenas han sido bien cortadas; aunque ampliamente desarrolladas, estas no colman el espíritu con el alargamiento inútil de situaciones. Los detalles han sido agrupados con el interés del efecto de conjunto. El resultado de ello es una impresión armoniosa, que añade su encanto a todas las bellezas. Esta estructura juiciosa y sin falta, no es de ordinaria exclusividad más que de las obras en las que el pensamiento ha engendrado y enmarcado simultáneamente las diversas partes, las ha dado el último toque bajo el imperio de la primera inspiración, y les ha conservado por ello esa exacta relación entre ellas, que no es una de menores cualidades requeridas para la atracción de las grandes concepciones. A menudo la exactitud de esta relación se pierde en un largo trabajo, ya que es difícil que el artista no se enrede entonces de algunos accesorios, y no los amplíe a expensas de la armonía general. ¡Así como son raras, las obras debidas a un primer rayo de sentimiento poético, y que salen como Minervas, todas armadas, del cerebro de sus autores! No se les encuentra frecuentemente, ni en el catalogo de las grandes obras en general, ni en el de las composiciones de los grandes Maestros en particular. Para producirlas es necesario el feliz acuerdo de mil circunstancias tan indispensables como escasamente reunidas, y sucede en sus creaciones, como si se tratase del nacimiento del diamante que se forma bajo condiciones que son todas conocidas por la ciencia, pero tan extrañamente difíciles a hacer concordar, que el azar nos disputa victoriosamente el privilegio de dispensar este lujo soberano, de obtener estos dones maravillosos.

Aquellos a quienes les encanta juzgar las partituras desde el punto de vista puramente técnico, leerán con atención la de *Tannhäuser*. Esta está sabiamente escrita; el tejido armónico en ella es tupido, compacto; las melodías son de un relieve prominente; la división instrumental ha sido hábilmente repartida; los efectos pintorescos, las apariciones moderadas de algunos instrumentos, no son empleadas aquí más que con sobriedad y buen gusto. Su ejecución exige una extremada precisión, un delicado acuerdo de los matices, así como una orquesta experimentada y dócil, que la más mínima inclinación de la batuta del director acelere o aminore, debilite o fortalezca, la inspiración que planea constantemente sobre la masa de sonidos, como el soplo del aire sobre las grandes aguas, unas veces a penas rizando sus superficies con imper-

ceptibles estremecimientos, otras provocando el furor de las olas que braman con las mil bocas de sus irritadas crestas.

“¡Cuántas notas!” decía el Emperador Joseph II a Mozart, en la primera audición de una de sus óperas. ¡Cuántas notas! Podría uno también exclamar al escuchar ésta. Pero como Mozart, Wagner tendría el derecho de responder: “¡Ni una de más!” ya que él no permite ni un solo instante al espectador emocionado o al músico atento de enfriarse o fatigarse. No obstante, esta obra es de un carácter tan elevado que demanda un auditorio selecto, capaz de apreciar las serias bellezas del arte, y habituado a prestarles la atención que estas exigen. Cuando ella sea más conocida se podrá analizar el esqueleto de esta bella obra, y no faltara que se pueda contar todas sus articulaciones. Quizás incluso, esta encontrará alguna oposición para vencer, antes de ser irrevocablemente adoptada. Uno no podría ocultar que su estilo tan declamatorio sería ofuscante para aquellos que se complacen en *el arte del canto*, la virtuosidad del gaznate, y que tendrán excelentes razones a hacer valer para protestar contra la exclusión de estos del teatro. Pero podríamos responderles que si el gorgorito y la vocalización no tienen ningún lugar aquí, es porque hay diversas *maneras* en el arte, las cuales pueden seguir cada una su desarrollo sin pretender exilarse o aniquilarse, reciproca y alternativamente. Los aficionados a los aires fáciles, a los cabalettes, a los ritornelos que uno puede tararear cómodamente a la salida del teatro, no tienen ¡por desgracia! más que un magro botín que obtener del *Tannhäuser*. Excepto el romance a la estrella de la noche cantado por Wolfram, y que podría obtener un éxito parecido al de los *Lieders* de Schubert, y la gran marcha del segundo acto muy propia de la música militar, no hay quizás otro fragmento que se pueda ventajosamente desatar de la partitura. Todo encaja, y se enlaza en el nudo dramático; todo contribuye principalmente a resaltar los caracteres de los personajes. Wagner en su concepción muy individual de la ópera parece sobre todo preocupado en lograr de mejor manera este aspecto que sus predecesores. Él quisiera que en la música como en la tragedia, los caracteres fuesen concienzudamente estudiados, que los discursos y las acciones de los personajes tuviesen verdad, que se prosiguiesen con consecuencia, y que ofreciesen una fiel imagen del corazón humano. Él no desatiende ningún cuidado para alcanzar dicha fidelidad, y lo logra en algunas ocasiones con trazos de una pincelada tan fina, que quizás podrían dar lugar a temer, que pasasen desapercibidos ante muchos ojos. ¡Es así como después de la primera entrevista de Elisabeth y de

Tannhäuser, cuando este la abandona, y que ella se acerca a la ventana para enviarle aún un signo de amor, la orquesta retoma durante algunos compases una de las más suaves frases de su dúo, aquella en la que ella le agradecía de su regreso y exhalaba la alegría que dilatava tan fuertemente su corazón, satisfecha como ella estaba de saber que un prodigio le había entregado su amor, tan discreta, tan confiada, tan creyente en él, como para osar penetrar en su silencio, interpretar sus reticencias, e intentar estudiar el misterio que había traído a este prodigio! – Muchos matices podrían así ser citados, y para no omitirlos, sería casi necesario seguir con una constante traducción todos los diálogos. Restringido en estrechos límites, el poeta ha sabido sacar provecho del espacio del cual él disponía, y se ha empeñado en no perder nada de este. Él ha sabido evitar esos versos prosaicos que necesita por lo general el desarrollo de la acción. Ninguno aquí está desprovisto de un pensamiento elevado o incisivo. Aquellos que leerán el texto mientras escuchan la música de esta ópera, apreciarán las cualidades excepcionales que debemos limitarnos en señalar; ellas podrían no perderse al pasar a otro idioma, y sin embargo ellas escapan a un simple resumen. ¿Estas inflexiones tan delicadas del sentimiento son ellas del dominio del drama? Es lo que nos abstenemos en determinar. ¿Quién no admiraría las encantadoras delicadezas de las flores de van Huysum o de los follajes de Berghem donde quiera que estuviesen situados? ¿Si fuese necesario algún esfuerzo para acercarse lo suficiente y poderlas contemplar en todo su esplendor, quién se rehusaría a hacerlo, de aquellos que aman el buscar y encontrar lo bello?

Uno no puede abstenerse de observar hasta que punto lo fantástico de la fábula de esta ópera es favorable a su puesta en escena. Se la diría inventada para el teatro. Sin exigir los prodigios del tramoyista, los cambios de decorado son tan numerosos que los ojos terminan por estar más ocupados que los oídos, ella se presta sin embargo a muchos efectos ópticos. El interior de la gruta de Venus, el paisaje primaveral y matutino que le sucede, la escena de noche en ese mismo lugar en la que apenas se distingue al grupo de Wolfram, que escucha apasionado el relato que Tannhäuser, medio extraviado, le hace; la corta y súbita aparición de la caverna encantada en los flancos de la montaña que se destroza, pueden dar lugar a hermosos cuadros, así como la arquitectura de la sala aún existente en Wartburg. Ya habremos señalado el contraste nuevo y contrastado que produce el acercamiento del vestuario antiguo con el de la Edad Media. La imaginación que cree primero ver animarse y colorearse los

dibujos de Flaxmann, cuyo buril nos ha tan bien familiarizado con la silueta de la bella Diosa, a penas luego de rehusar el título de Santa, a esta Elisabeth, que nos parece salida viva de las pinturas de un manuscrito legendario de su época.

También hay que contar el número de preciosas ventajas del poema de *Tannhäuser*, que pertenecen a aquellas en las que el Bien y el Mal se personifican, convirtiéndose en un interés no solamente más vivaz que las otras, sino de alguna forma perpetuo, al abrigo, como el Bien y el Mal ellos mismos de la usura del tiempo, de los aburrimientos de la repetición, de los cambios de gusto y de concepciones poéticas: digámonos, que hay que contar entre sus ventajas, la ausencia de una intriga propiamente dicha, de un nudo formado por el entrelazamiento de resortes multiplicados, ínfimos y usados. Los acontecimientos fluyen en él inmediatamente de su fuente primaria, el corazón humano. Siempre engendrados por impulsos espontáneos, estos se desarrollan forzosa y fatalmente, nunca flaqueando bajo la presión de la artimaña o de la duplicidad. Por esta falta de combinaciones secundarias, de instrumentos de perdición sobre los cuales se desvían las culpabilidades primeras y las condenas fáciles, estamos conducidos a un examen más profundo de los caracteres principales, a una repartición más motivada de nuestras admiraciones, de nuestras simpatías, de nuestras censuras y nuestros juicios. Como no existe ningún intermedio entre el error y la desgracia del hombre, las consecuencias siguen imperiosamente sus premisas, y asistimos profundamente emocionados, a esta carrera recorrida por las pasiones, mientras que estas no se enfrentan más que con adversarios de igual naturaleza, de igual magnitud, que ellas no luchan más que con sentimientos surgidos de los mismos recovecos del corazón.

Los personajes complementarios lejos de ser en este poema, pérfidas ruedas, arrastrando para triturarlos en su engranaje a los elementos y a los seres superiores; lejos de representar una complicación de intereses vulgares, y de odios bajos, se muestran todos por el contrario animados por sentimientos que son elevados, incluso en su exceso. Esta disposición del drama, da a toda su representación algo de singularmente noble. Se respira a gusto en tan buena y honesta compañía, en la que las más violentas pasiones y las más deplorables transgresiones no proceden de viles canalladas o de groseros deseos. Nosotros no ignoramos que pocos sujetos conllevarían esta calidad del plano y que en la actualidad sería casi imposible de pedírsela a una pieza no musical. En la antigüedad la pintura de los grandes sentimientos y la belleza del len-

guaje podían, bajo una hábil e inspirada pluma, formar en sí solos, una tragedia magnífica y aclamada. En nuestros días un éxito parecido es apenas accesible aún a la música, y ya esta no osa por lo general limitarse a estos únicos méritos. Continuando a ser sobre el teatro la expresión inmediata de los diversos movimientos que agitan los corazones, y su revelación la más elocuente, esta teme cada vez más de llenar ella sola el espectáculo, sin recurrir a los auxiliares que realzan su encanto para la masa, al excitar su curiosidad, su sorpresa, manteniendo sin interrupción y de una manera artificial según la necesidad, su expectativa y el placer de la diversidad. Ella es pues mucho mejor recibida, la obra que ha sido concebida fuera de cualquier consideración de actualidad y de éxito momentáneo, en una búsqueda concienzuda y desinteresada de la belleza en sí misma, y para sí misma.

El mito de la *Dama Venus* caracteriza de una manera impresionante la nebulosidad de la imaginación germánica, que, si ella se aventura a soñar esta poética sensualidad que su erudición le descubre en las ficciones mitológicas, en las odas de Anacreón en las que se han mezclado y destilado gota a gota, las esencias de rosa, las lágrimas amorosas y los vinos de Scio; en los versos de Safo, armoniosos como los besos que la brisa descubre en las cuerdas de la lira, no osa por lo menos librarse de estas soñadoras licencias más que en lo obscuro del misterio de algún antro perdido. ¿Qué otra nación ha privado la voluptuosidad y el ideal de la felicidad material, de la luz y de las caricias del sol, del Dios lejano del cual las Musas se callan, de los tibios abrazos del céfiro, de las blandas candencias del aire que hace gemir dulcemente un mar en reposo, como un amante que espera? Era necesario el indeleble espiritualismo del espíritu teutónico, para desechar instintivamente la Naturaleza de estas impuras delicias, y preservar sus castas bellezas de la caricia de sentidos impúdicos, y de cínicas deshonras. Al desenterrar esta leyenda sepultada bajo el polvo de las viejas crónicas y al escogerla como tema de su poema, Wagner ha tenido suerte, como todos aquellos que *toman su bien en donde ellos lo encuentran*, teniendo un bien por encontrar.

La ingenua audacia y la inconsciente singularidad propia de las invenciones populares, le han proporcionado en esta *Sage*, una forma aún inusitada, por la cual, escapando a los problemas y a los inconvenientes de las inevitables comparaciones, él ha podido rejuvenecer una materia y retomar un pensamiento ya tratado por la mano del maestro, en más de una ocasión y bajo más de un aspecto. La originalidad de esta

armazón le ha permitido abordar su tema como si no hubiera habido predecesores, y de elevarse hacia regiones de un simbolismo aún no afrontado. Es una osada tarea la de querer subir hasta las grandes alturas, sobre los vacilantes escalones de la alegoría. Wagner se ha mantenido allí siguiendo con una extremada habilidad el hilo, la línea, el estrecho puente que la Poesía puede tender entre la acción y el mito. Él ha dado suficiente vida a sus personajes para dramatizarlos, y ha dejado flotar bastante vaguedad en sus contornos para que cada inteligencia comprensiva pueda dibujar allí sus propios rasgos. En esta ficción tan antigua, él ha encontrado la forma de tocar de una manera nueva el sutil lazo que existe entre el desorden de los sentimientos y los apetitos de la carne, y él ha tenido la inapreciable ventaja de poder sustraerse a la necesidad en la cual se había estado hasta entonces, cada vez que se había intentado presentar un tipo de mismas pasiones, de tomar la multiplicidad de amores, como la expresión de la fuerza y de los arrastres de una insaciable voluptuosidad.

En su poema, la Voluptuosidad nos aparece, no ya bajo las imágenes que sirven de pretexto a la pasión, sino como la Pasión encarnada, siendo ella misma su propio fin y su propio objeto, y nosotros estamos liberados de ese cortejo obligado de nombres disparatados, de esa lista de los *mille e tre*, que disimula en su vulgarismo de insípida fatuidad, de estúpida ostentación, y de abigarramiento anecdótico, lo que puede tener de grande, de orgulloso, de melancólico y de sublime, en esta impaciente aspiración hacia una felicidad inmediata, en las cuales se encuentran oxidadas y consumidas algunas organizaciones, ricas y aptas, que nadie pensaría en confundir con excesos ordinarios. Gracias a esta vivificación de la belleza alegórica de Venus, nosotros estamos liberados de los detalles comunes, de los colores locales, de los rasgos de las costumbres, de ese bagaje de hechos microscópicos, que, todas las veces que una figura iluminada por estas funestas luces ha sido reconstituida en el escenario, en el poema o en la novela, han inevitablemente sobrecargado el cuadro, y han sofocado la impresión poética al multiplicar los efectos pintorescos. Es cierto que esos detalles, esos hechos variados, esas anécdotas abigarradas, ese color local, esos rasgos costumbristas sirven para mantener los festejos que buscan provocar los espirituales y divertidos cuentistas. Pero ellos desnudan indignamente con su carácter siniestro los dolorosos placeres, encerrando tantas angustias en sus nefastos goces, de aquellos que desenfrenándose no pierden a nuestro interés; y durante tanto tiempo que sus deseos van más allá de sus goces, durante tanto tiempo que el sufrimiento permane-

ce como la secreta compañía de sus delirios, durante tanto tiempo que ellos son espoleados en la persecución de una satisfacción inaprensible, por el presentimiento de un ideal no encontrado, durante tanto tiempo que ellos se sienten apretados en sus delicias, ellos lo reivindicarán siempre victoriosamente. No hay ley tan alta, ni reprobación tan fulminante que les arrebatase su vaga atracción. Ellos la guardarán, tanto que se podrá entrever en su corazón, esta lucha sublime que Wagner ha reproducido en la gran escena en la que Tannhäuser se disputa con Venus, ¿pues quién nos dice que los Alcibiades, los Cesar, los Don Juanes no han gritado más de una vez *¡Libertad!* al sentirse encerrados en un círculo infranqueable de deseos insatisfechos, mientras, “¡que ellos le cantaban a aquella, de la que ellos querían sin embargo escapar!”?

(9) Pero para elevar a su más imponente grandeza dramática, este terrible momento que alcanzan algunas almas poderosas: para vencer los obstáculos que presenta con su reproducción en el arte el contraste que se establece entonces entre la esclavitud del querer a la pasión, y el libre imperio de la voluntad sobre los actos, era necesaria una simplificación de los procesos que la ponen en escena, se debe ser menos real que verdadero; era necesario concentrar en un sólo centro, tal como están reunidos en el corazón humano, los rayos de la pasión, los que hasta entonces se habían hecho divergir sobre una cantidad de objetos, cuyo sólo número era emblemático. Obligado a refractar aisladamente cada uno de los rayos, no se podía dispensar de multiplicar los personajes necesariamente secundarios, creaciones parásitas que desviaban estérilmente nuestra atención, no haciendo nacer en nosotros más que un interés embotado, nos tocaban sin atarnos, y desprovistos de valor intrínseco, dejaban nuestro espíritu indeciso entre la piedad y el desdén.

Pero el genio no rechaza y no aplaza mucho algunos medios de efectos, tan poco apropiados como estos le parecen, sin enseguida remplazarlos por otros, que él no deja de descubrir. Wagner, ocupado en indicar el curso de las pasiones mucho más que las peripecias que las conducen, al simplificar los acontecimientos y al disminuir los actores del drama, ha dado en cambio, de alguna manera, un cuerpo a los impulsos de su alma, al encarnarlos en la melodía. En *Tannhäuser*, él ha inaugurado para la ópera una innovación sorprendente, por la cual la melodía, no solamente expresa sino que representa algunas emociones, al regresar al momento en el que estas reaparecen, al reproducirlas en la orquesta independientemente del canto de la escena, a menudo con modulaciones que caracterizan las modificaciones de las pasiones a

las cuales esta corresponde. Su regreso no ocasiona únicamente un recuerdo emocionante; este nos devela el de las emociones que ella traiciona. Medio-brillando a penas, cuando esas impresiones flotan vagamente aún en los corazones, ella se desarrolla enérgicamente desde que ellas las reconquistan con la fuerza. Nosotros no hemos descuidado de señalar los principales lugares en los que el autor ha empleado esta innovación, que puede volverse tan fecunda, abrir una fuente nueva de efectos y agregar un mayor interés a la música dramática. ¿Qué es lo que puede identificarnos mejor con los personajes cuyo destino hemos sido llamados a contemplar, que de compartir sus sensaciones por así decirlo? ¿Y cuál otro arte aparte de la música podría de este modo comunicarnos sus trastornos y sus conmociones? ¿Revelarnos sus reciprocidades y sus progresiones? ¿los dulces estremecimientos precursores de la pasión, las emociones que la acompañan, como los súbitos sobrecogimientos, los sudores fríos, las lamas agudas, los agobios y los sofocos que el dolor trae con él? La poesía traduce estos movimientos cuando las emociones ya se han condensado en nuestro entendimiento, que ellas se hayan formulado en pensamientos, y se revelan como ideas definidas, en frases construidas. La música así aplicada, nos descubre la invasión y la intensidad de las emociones, antes de que estas hayan hablado, – ¡sin que ellas hayan hablado! ¿No es acaso que estas le deban al silencio una mayor belleza y una mayor grandeza? Elisabeth, al avanzar hacia la rampa, para cantar con un gran aire su inexpresable desolación, nos había tocado como ella lo hizo, al rehusar con un gesto a Wolfram, el derecho de contemplar su pena, mientras que en la orquesta descubrimos la sombra de tristes recapitulaciones, que se apretujaban en ese instante en su memoria. – ¡Cómo no admirar esos inagotables recursos del arte que encuentra siempre modos nuevos y resplandece en tantas multiformes bellezas! ¿No evitaremos pues nunca la mezquina pretensión de ponerle límites? ¿De buscarle una formula de inmovilidad? ¿De querer encerrarlo en tal o tal círculo? ¿No lo liberaremos acaso de un yugo más que para imponerle otro yugo? ¿Cuándo reconoceremos cuan vano es el querer detenerlo en un momento dado de sus revelaciones? El arte como la Naturaleza abarca en sus leyes, los reinos, los desarrollos, los procesos más diferentes. Lo efímero y lo majestuoso le pertenecen igualmente. Como ella éste existe y se perpetúa por constantes transformaciones, incluso aunque su vida aparente haya sido aletargada. Él se despierta, renace después de decadencias momentáneas. Él surge bajo nuevos aspectos. Saludemos sus primaveras, sin detenernos en las año-

ranzas y los obstinados duelos del pasado otoño, sin despreciar tampoco los severos troncos que la escarcha no ha despojado de sus verduras, ni las humildes florecillas de los musgos que han vivido, fácilmente alojadas, conservando un modesto perfume, que contribuye sin embargo, también a embalsamar nuestra atmósfera.

El apóstol del amor ha enseñado que tres peligros, tres abismos acechaban al hombre, y se abrían bajo sus pasos: *la codicia de la carne, el placer de los ojos, y el orgullo de la vida*. No está él conducido por estos con la misma esperanza de encontrar en esta tierra un goce absoluto, ya sea en los placeres que simulan el amor, substituyendo imperceptiblemente en aquel el egoísmo por la efusión; o en la vulgaridad burguesa, que saborea y relame los manjares distribuidos a un fácil alcance; o en la grandeza de la inteligencia ambiciosa, dominando sobre los hechos, o conquistando los secretos de lo desconocido con la ayuda de la ciencia. Esta única esperanza, cautivadora falaz, triple Hécate, bella y cruel Eumenide, se erige en efecto ante todas las miradas bajo uno de sus triples rostros: sirena seductora y engañosa, fuego fatuo decepcionante e ilusorio, quimera soberbia y terrible. De las tres pasiones que se idolatra en ellas, aquella en la cual la música puede mejor representar las trágicas trampas, es la que nos solicita al murmurar a nuestro oído el dulce nombre del amor, presentándonos un brebaje de pasión, manteniéndonos en la esfera suprema del sentimiento, allí en donde le ha sido dado a este arte, mejor que a cualquier otro, de conducirnos sobre las alas de la tempestad, o de elevarnos hasta los confines del Éter, hasta las puertas del Cielo que le hacemos franquear. La música puede entonces con razón, no solamente intentar expresar esta aspiración del alma, sino además, reivindicar una cierta superioridad al manifestar las diferentes fases en las obras lo suficientemente impresionantes para tomar su sitio entre las más bellas concepciones del genio humano. Entre estas, de extensión y formas diferentes, en la que ella intenta y se esfuerza por expresar las alegrías y los tormentos de esta aspiración, la ópera de *Tannhäuser* permanecerá como una de las más remarcables, tanto por la elevación de su sentimiento íntimo, como por la superioridad de su inspiración musical, los nuevos procesos que esta encierra, una rara armonía de medios prácticos del arte, una admirable distribución de efectos, una gran abundancia de ideas y de estilo.

Al abstenerse de tocar ningún resorte de terror sobrenatural, de hacer intervenir el castigo, allí en donde él habría descendido el error al nivel del vicio y asimilado la obcecación con la corrupción, apartándose así de las trilladas *moralejas*, Wagner ha aún

aumentado con una mano firme y audaz, lo que nombraríamos como el pentagrama filosóficamente poético de su tema. El hombre que en la incierta noche de su existencia no se ha dado la vuelta gracias a una súbita clarividencia, hacia el verdadero Oriente de la verdad, no es, ¡víctima infortunada! aplastada por esta, sin misericordia, y quizás ¡sin justicia! Una repentina manifestación acerca lo que se buscaba mutuamente, porque se puede decir que la verdad busca al hombre tanto como esta es buscada por él, y que si aquella se esconde ante sus persecuciones por una parte, por la otra él pasa a menudo a su lado sin distinguirla. Nada de los horrores de una maldición eterna, de la fantasmagoría de un infierno en el que llueven fuego y azufre, y cuya impresión no podría ser seria más que para imaginaciones tan ingenuas como aquellas que se complacen con su descripción material, no se ve en esta pieza, muy fuertemente impregnada por ello del soplo de nuestro siglo. ¡Y sin embargo! ¿Cuántos dolores se podrían añadir a los tormentos del gran pecador? Ninguna absurdidad de decorado, ninguna falta de tramoyismo, ningún ahorro de pirotécnicos, no sabrían neutralizar el efecto de los indecibles sufrimientos, escalonados durante su larga agonía. ¡Uno diría esos sufrimientos arrancados de nuestro propio corazón, para palpar ante nuestros ojos, desnudos y sangrantes!

¡En la acción de su drama, como en el drama se su obertura, Wagner no ha representado el principio religioso como una mezquina antítesis, con una necesidad de bienaventuranza, con un recuerdo y una esperanza de felicidad, lo que degenera en ocasiones en el corazón humano en no pocas extrañas metamorfosis, y se esconde bajo apariencias tan extrañas, tan imprevistas! Él no lo ha descrito como una autoridad que se deleita en un mandamiento arbitrario, que desea reinar sobre cuerpos inertes, con el fin de controlar más fácilmente todos los deseos y todas las aspiraciones de nuestra naturaleza, de enfriar más rápidamente sus nobles ardores, y de inspirar más seguramente las trepidaciones del temor, las sumisiones pasivas y nerviosas. Él lo ha hecho aparecer como el verdadero objeto de los llamados del alma, como la fuente en la que pueden apagarse todas las sedes, como el tesoro que tiene como saciar todos los deseos. Él lo ha puesto como una vasta síntesis, un acuerdo gigantesco, que resuelve todas las disonancias, no dejando callada ninguna cuerda del alma, y tocándolas todas, no para romperlas, sino para hacerlas resonar en una inmensa armonía. Cuando él hace intervenir este principio, no es para armarlo de una vengadora maldición; él no lo pasea como el monstruoso escobazo de un flagelo destructor. Bajo

su pluma, incluso mientras aquel lucha con furores contrarios, él no se contagia ni de odios, ni de las animosidades del combate. En un comienzo, éste se presenta con una augusta simplicidad. Más tarde, al regresar para domar tan violentas rebeliones, él no pierde su serenidad grave y tierna. Él crece, siempre más claro, más majestuoso, más subyugante, más inalterable como la luz que invade las tinieblas; luz radiante bañando el universo con su riqueza inmaculada, sin perder su relumbre ante la mancha de ningún contacto. Es ella quien domina al fin, que conquista, quien es victoriosa, sin esparcir daños al fulminar con su triunfo, sin empañar el brillo con el trastorno de las furias y el rigor de un implacable castigador.

Este principio religioso, esta Luz radiante, está figurado en la obertura por un tema que en la ópera se convierte en un canto de peregrinos. Al escucharlos, en alguno de esos instantes en los que el espíritu se abandona sin resistencia ante la ilusión, en el que se libera de toda traba, deja escapar de su vista la economía material del espectáculo, la multitud de un lado y los bastidores del otro lado, en el que él se absorbe en el arte tan sin reserva, que él cree ver, sentir, y captar de éste lo imposible; en cada uno de esos minutos que son para los artistas las visiones de lo Alto, y los Cielos entreabiertos, este canto resuena en el alma como la gran voz quejumbrosa, esperanzadora y aspirante de la Humanidad entera en su peregrinaje hacia la gran Roma, la Roma mística, que desde su origen sus pontífices llamaron misteriosa y proféticamente con el nombre de *¡Eros!*

¡Todos nosotros peregrinos, que caminamos hacia esta Roma por la vía de los dolores, nosotros unimos nuestro suspiro a este gran coro que incesantemente sube de la tierra a los Cielos!...

*Imprenta de F. A. Brockhaus en Leipzig.*

## **NOTAS**

(1) NdeT: S.A.I. et R. (Son Altesse Royale et Impériale) en el texto original en francés, que significaría: (Su Alteza Real e Imperial).

(2) "Ritter, treue Schwesterliebe

Widmet euch dies Herz;

Fordert keine andre Liebe,

Denn es macht mir Schmerz.  
Ruhig mag ich euch erscheinen,  
Ruhig gehen sehn.  
Eurer Augen stilles Weinen  
Kann ich nicht verstehn”.

- (3) Ver en el suplemento N° 1.
- (4) Ver en el suplemento N° 2.
- (5) Ver en el suplemento N° 3.
- (6) Ver en el suplemento N° 4. Cantado por Tannhäuser cuando este glorifica los encantos de Venus.
- (7) Ver en el suplemento N° 5.
- (8) Ver en el suplemento N° 6. Atribuido más tarde a Venus
- (9) Acto I. Escena 2.

*Traducción de:*

*Jorge Mauricio Molina Mejía*

...