

LA EPOPEYA MUSICAL

EXPLICACIÓN POPULAR DEL ARTE WAGNERIANO EN «EL ANILLO DEL NIBELUNGO»

NOTA PRELIMINAR

Cuando el autor de este trabajo escribía la crónica de teatros en *La Nación* y en *El Diario*, algunas solicitudes de los lectores de sus comentarios sobre los espectáculos líricos le indujeron a emprender una exposición explicativa del arte y la obra de Ricardo Wagner, tal como la decían necesaria y útil esos requerimientos provocados sucesivamente por las primeras representaciones del *El oro del Rhin*, *El ocaso de los dioses* y *Parsifal*, que en esa época fueron dados a conocer al público de Buenos Aires.

Lo que se le solicitaba era otra cosa que lo contenido en la copiosa bibliografía sobre el arte wagneriano; los interesados manifestaban que esos trabajos, por su carácter técnico unos, por su método o por su concepto analítico otros, no satisfacían las necesidad de fácil y cumplida comprensión accesible al público profano en la materia. Se quería una especie de guía expositiva que orientara el entendimiento y dirigiera la atención del espectador lego, indicándole puntos de vista propios del arte de Wagner con detenida generalidad y paciente ánimo.

Como consecuencia de esto, y bajo el título de *Wagner en el llano*, se publicó, en algunos folletines de *La Nación*, la parte general del trabajo de que es parte especial sobre la tetralogía de *El anillo del Nibelungo*, este capítulo que aquí se publica hoy.

En aquella parte general se examinaban los motivos extrínsecos de la ininteligibilidad que tanta gente reprocha al teatro

lírigo de Wagner, se discutía el desorientador prejuicio de los que creen que son necesarios conocimientos técnicos para poder apreciar las bellezas de las concepciones wagnerianas, se explicaban el concepto poético y los procedimientos artísticos del músico (todo mediante observaciones y ejemplos accesibles a la experiencia y a la capacidad común del público), y se llegaba así, como resultado de una serie de particularizaciones dentro del conjunto de la obra de Wagner, a determinadas conclusiones comprensivas, generales, sobre los caracteres propios del arte a explicarse; conclusiones que en los capítulos sucesivos (como el que con su publicación motiva esta nota) se concretan referidos a los diversos dramas del gran artista.

Estos antecedentes explicarán la naturaleza y condiciones del trabajo que a continuación se publica.

A. G. P.

I

La leyenda y el drama

MUNDO HEROICO

Al descorrerse la cortina del teatro ante los cuadros de *El anillo del Nibelungo*, entramos en un rudo y maravilloso mundo: dioses, héroes, monstruos, gigantes y enanos, desarrollan en ese mundo un drama de recias y violentas pasiones, palpitante con toda la fuerza, todo el ímpetu, toda la grande y bárbara vitalidad del alma primitiva en el seno de una naturaleza que acompaña ese drama con sus múltiples voces y energías, animada por la legendaria alucinación del prodigio.

Hijas del agua cantan el ritmo de la onda luminosa y transparente meciéndose en el vaivén de sus acompasados reflejos; pájaros que saben milagroso lenguaje hablan al hombre en la soledad del bosque estremecido por murmullos que son en él armonioso y expresivo lenguaje también; el fuego corre y se difunde escalando las altas rocas hasta invadir el panorama todo con musical efusión de encantamiento; el arco iris despliega en un himno sinfónico su tornasolada curva de luz para puente de

los dioses. Vírgenes guerreras galopan sobre raudos caballos en las nubes que impulsa y revuelve la tempestad ; gigantes figuras de raza ciclópea hacen estremecer el teatro con sus pasos y se encarnan en la formidable monstruosidad del dragón ; perversos gnomos maquinan en lo obscuro y trabajan preciosos tesoros en las entrañas de la tierra ; extraños espectros devanan el hilo del destino en solitario, inaccesible pico... Una asombrosa vida, rústica, pueril y magnífica, visionariamente fantástica y heroicamente humana, tal como el ingenuo y profundo espíritu de las edades primitivas la realiza en la epopeya ; esto es lo que Wagner ha llevado al teatro con su tetralogía legendaria.

Pero con ella no sólo consumó Wagner el milagro de forjar una epopeya en el seno de una civilización de complicadísimo espíritu, ajena a toda ingenuidad ante la vida y la naturaleza, toda otra cosa que el mundo primitivo, simple y maravillado, en que siempre se creyó únicamente posible la concepción misma de esa grande expresión poética ; su alma inundada de gozo heroico y de apasionado ardor, llena, como un templo, de resonancias de majestad sagrada y de mística poesía, no sólo forjó la epopeya de la acción, como los bardos antiguos, sino que concibió y fundió en ella una otra armoniosa epopeya de las voces musicales, antes de él no conocida. Y esto es, en su vasto conjunto de cuatro grandes dramas, *El anillo del Nibelungo*.

LA RUDEZA ÉPICA

Obstáculo frecuente a la identificación del espectador con la vida propia de una obra artística — identificación que en todos los casos es lo que nos hace vivirla con nuestra sensibilidad interesada en el drama, — puede ser, sin duda, la dificultad de comprender y sentir aquello que es muy ajeno a nuestro modo de ser moral y social.

Ahora bien ; la civilización nos ha modelado ya muy distintos y distantes de los hombres del mundo en que se desarrolla la tetralogía de Wagner. La ruda desnudez de esas almas primitivas es difícilmente accesible a la comprensión del espectador que ocupa muelle butaca en un refulgente teatro de ópera.

Génesis literaria de esa tragedia de ambición, amor, odio y venganza sentidos por violentos guerreros y extrañas mujeres de leyenda bárbara es el poema anónimo de *Los Nibelungos*, monumento épico de la Germania medioeval que hacía decir a Heine, refiriéndose a las dificultades de su comprensión por los espíritus latinos: « Está escrito en un lenguaje de piedra que os será incomprensible. Menos aún podréis formaros idea de las pasiones gigantescas que en el poema se agitan; no hay torres tan grandes ni piedras tan duras como el feroz Hagen y la vengativa Crimilda » (Crimilda es, en *Los Nibelungos*, la esposa de Sigfrido, a quien, como en la tragedia de Wagner, asesina Hagen).

Para vengar el asesinato de Sigfrido, esa Crimilda del poema antiguo invita a una fiesta en palacio a sus hermanos (cómplices en la muerte de aquél), a Hagen, y demás guerreros del cortejo de sus huéspedes en tal ocasión; los hace atacar por sus adictos, y esto inicia un combate cuyo fragor de matanza se dilata a lo largo de ocho cantos del poema, como las batallas de la *Iliada*; épica carnicería con horribles intervalos de descanso cuyo silencio deja oír el rumor de la sangre de los guerreros muertos escapándose por las aberturas de la sala y corriendo por los caños de salida de las aguas.

En esta larga, inacabable serie de refriegas, los héroes hunos y borgoñones se atacan, luchan y caen en una nutrida pulación de episodios desarrollados entre homérico fragor de armas y escudos y salvajes voces envueltas en el jadeo ciclópeo del esfuerzo ferozmente sostenido.

La atroz Crimilda hace incendiar la sala en que se han refugiado y luchan sus invitados. « El fuego caía sobre ellos — dice el texto, — pero se preservaban dejándolo resbalar por sus escudos. El humo y la sed les hacían sufrir mucho. Nunca se hizo sufrir tan grandes tormentos a los héroes. » Hagen dice entonces: « Vosotros, nobles y buenos caballeros a quienes la sed atormenta, bebed sangre; en este momento no hay nada mejor que beber. »

« El guerrero fué a donde estaba un muerto, se inclinó, desatóle el casco y comenzó a beber la sangre de sus heridas. Por raro que parezca, esto le hizo mucho bien.

« Cuando los demás oyeron que aquello era bueno, muchos bebieron sangre ; con esto se aumentó la fuerza de aquellos guerreros. »

La vengativa reina cae al fin entre los amontonados cadáveres de aquella hecatombe, herida ella también por el fuerte brazo de uno de sus propios guerreros, a quien subleva tanta matanza, y el poema concluye así : « Allí yacían muertos los valerosos héroes. La fiesta del rey acabó de una triste manera. »

De este bárbaro mundo evocado así en el antiguo poema, sale la epopeya musical de Wagner.

Para interesarse en *El anillo del Nibelungo*, para no encontrarse ajeno, incomprensivo, a su espíritu y a su expresión, es, pues, necesario ponerse en el punto de vista de la vida peculiar de ese drama.

Sin salir de nuestro propio sér, de nuestro propio mundo moral y social, puede percibirse en una obra de esa naturaleza o de ese carácter una áspera grandeza de lo terrible, de lo humano en libre expansión de fuerza heroica, que hace sentir como espectáculo de recia belleza el de la vida en plena libertad pasional.

Por los demás, Wagner ha transfundido a su obra esos elementos generadores dándoles en ella más riqueza dramática de colorido moral y de expresión. Con desembarazada independencia elaboró el asunto primitivo incorporando a su monótona y cruda rudeza valores simbólicos y pintorescos que los mitos germánicos y escandinavos le ofrecieron en abundancia ; llevó a ella los dioses y la naturaleza animada por las ficciones poéticas que personifican en expresiones mitológicas las energías, los elementos y los fenómenos con que el espectáculo de la vida universal sorprende el espíritu del hombre en las edades en que todo es para él maravilla y misterio ; y sin rebajar la virilidad de esa rudeza épica que hace grandiosa la vida, infundió a los personajes y a la acción un sentido de universalidad humana, una significación simbólica, que mediante la intervención de expresiones ideales eleva el drama a planos en que lo abstracto se manifiesta por lo fabuloso ; y le atribuyó un pensamiento que viene a ser como el alma, el fondo íntimo de la tragedia ; este pensamiento ve en el anillo forjado con el oro de que la codicia se apoderó re-

nunciando al amor para conseguirlo, el símbolo de la ambición de poderío que en el oro se afirma, y que sacrificando a ese afán los nobles destinos del espíritu, determina trágicamente el proceso de violencia y dolor que el drama desarrolla en la escena.

LA CONCEPCIÓN WAGNERIANA

Una extraña lucha siniestra y gloriosa, en que el viril esfuerzo de la libertad humana se contrapone a complicadas maquinaciones de lo sobrenatural, constituye, así, el fondo de la acción dramática desarrollada en los cuatro períodos escénicos de *El anillo del Nibelungo*.

Las fuerzas que fundamentalmente sostienen esta lucha se personifican en tres figuras principales: Wotan, el rey de los dioses, que quiere ese dominio del mundo para la divinidad, concepción sólo forjada por la flaqueza humana, según el concepto de la obra; el enano Alberico (el nibelungo del título), quien en su hijo, el guerrero Hagen, perpetúa la acción del odio que anida en las tinieblas del alma; y por último *el héroe*, el agente de libre energía humana, cuya personificación definitiva de juventud, amor y fe en el propio esfuerzo, será Sigfrido (1), destinado a romper la cautividad del espíritu esclavo de aquellas potencias negativas: el temor y el odio.

Veamos ahora cómo se desarrolla en acción escénica este drama ideológico.

LA MALDICIÓN DEL ORO

Atraído por las gracias de las hijas del Rhin — ondinas que retozan en las aguas del legendario río vigilando el áureo tesoro de la tierra, substraído a la codicia del hombre, — el nibelungo Alberico (los nibelungos son gnomos velludos, enanos subterráneos, en el poema de Wagner) asoma de su sombría caverna, y bajo la amable fascinación que el espectáculo de juegos y risas femeniles ejerce sobre su espíritu rudo y sombrío, pide caricias,

(1) Debiera traducirse *Sifredo*, pero el uso ha consagrado ya forma castellanizada *Sigfrido*.

alegría de amor, a las graciosas náyades. Burlado, escarnecido traviesamente por ellas, la cólera y el odio hinchán su corazón de desheredado de esa luz del amor que hace bella la vida, a tiempo que la salida del sol descubre a sus ojos la existencia del oro, resplandeciente en elevada roca. La confiada jactancia burlona de las ninfas le revela el poder que el oro atribuirá a quien se apodere de él; pero sólo podría hacerse dueño del oro quien renunciara al amor. En la amarga exasperación del triste a quien el amor ha negado sus halagos, Alberico lo maldice, renunciando trágicamente a esa sublime alegría del alma a cambio de la prepotencia de dominación vengadora que el oro le dará una vez forjado en mágico anillo; con imponente decisión arranca el fúlgido metal de su peñascoso engarce y se sumerge con él en las profundidades del mundo subterráneo, dejando en fatídica obscuridad el antes luminoso cuadro.

Esta conquista del oro que dará al hombre de las tinieblas un terrible poder consagrado al odio, es uno de los dos hechos generadores de la tragedia que va a desencadenarse en formidable serie de catástrofes.

El otro es la maldición que el mismo Alberico, en otro momento de funesta cólera vengadora, descargará sobre el anillo con aquel oro forjado, símbolo e instrumento de la omnipotencia que asegura el dominio del mundo.

Esa maldición irá con el anillo fatal a todos los que lo posean, hasta consumir, con la muerte de Sigfrido y el derrumbamiento de los dioses, el dramático ciclo que abraza el poema.

En oro deberá pagarse al fin el precio del alcázar soñado por Wotan para asiento y baluarte del poder divino: el Walhalla, construido por los gigantes Fasolt y Fafner. Desde ese alcázar, Wotan dominará al mundo. Pero el precio prometido por la obra es Freia, la diosa de la juventud, del amor y la belleza, y pagar ese precio es comprometer la vida misma de los dioses, que con el alejamiento de Freia envejecen rápidamente.

Loge, personificación del fuego, sér inquieto y movedizo como la llama a la vez que astuto como el Ulises griego, y en cuya astucia confiara Wotan para no cumplir su aventurada promesa a los gigantes, llega con insidiosas noticias. Alberico, dueño del oro, forjó el mágico anillo y con él irresistible poder que tiraniza

a los nibelungos, sus hermanos, a quienes obliga a reunirle inmenso tesoro. Incesante resuena en las oscuras profundidades de la tierra el repiqueteo de los martillos sobre los yunques, acompañado por el quejido de los enanos que el látigo de su señor fuerza a trabajar sin descanso.

Despiértase con esto la codicia de los gigantes y el temor al poderío del enano, y se avienen a recibir oro en vez de la divina criatura que se les prometió.

Para obtener el precioso metal, Wotan y Loge descienden a las negras cavernas del Nibelheim. Alberico ha hecho forjar también un yelmo mágico con el cual puede hacerse invisible o metamorfosearse a capricho. Fingiendo incredulidad, Loge lo induce a transformarse en sapo y cae así bajo el pie de Wotan. Cautivo del dios, el gnomo es inicuaamente obligado a entregar sus tesoros, el casco, el anillo, todo.

Es entonces cuando ante la pérfida iniquidad, el enano estalla en fatídica imprecación: « ¡Así como por maldición obtuve ese anillo, maldito sea ahora ! ; Nunca acompañe la alegría a su dueño y atraiga la muerte a quien lo posea ! »

Los gigantes reclaman la sortija como parte del tesoro para ellos conquistado, y Wotan, obligado por el pacto que debe cumplir, tiene que entregar esa joya que asegura el poder ; sólo un hombre libre, un mortal ajeno al pacto que obliga al dios, podrá conquistarlo ; Wotan arroja a los gigantes la sortija.

Lo funesto va con ella. Los dos hermanos disputan por el reparto del tesoro. Fafner descarga su clava sobre Fasolt y lo mata, llevándose luego el oro ensangrentado por el fratricidio.

El arco iris tiende sobre el valle un puente de luz hasta el así ganado palacio, y los dioses hacen su entrada en el Walhalla, mientras desde el fondo del valle asciende el armonioso lamento de las hijas del Rhin llorando el perdido tesoro.

Este es el prólogo de la tragedia.

LA WALKYRIA

Para reconquistar el terrible anillo, si no ha de quedar entregado a las torpes fuerzas sin luz el poderío que en él se cifra, el

dios ha de engendrar un héroe en quien se encarne libre su poder. Para esto Wotan será en adelante « el Viajero » que recorre la tierra y en ella engendra la raza que dará el héroe predeterminado : la raza de los Welsas.

El arma de ese héroe será una espada que el dios hunde en el tronco de un fresno, columna secular de rústica habitación ; sólo el que pueda arrancar de allí esa espada será digno de ella.

Primeros vástagos de esa estirpe son Sigemundo y Sigelinda, que vivieron separados, sin conocerse.

Sigemundo llega a casa del rudo cazador Hunting, fugitivo, sin armas, perseguido en la noche. Sigelinda, mujer de Hunting, le da hospitalidad ; una divina efusión de primavera los une en irrefrenable amor, y esto pone a Sigemundo en el caso de afrontar la cólera justiciera del esposo ofendido. En la soledad de la noche que envuelve su desamparo, un fulgor señala al amante inerme la empuñadura de la espada hundida en el fresno y que nadie pudo arrancar de allí. Él la arranca y abandona con Sigelinda la choza del fiero Hunting, con quien combatirá, al fin, en lo alto de salvajes rocas, entre sombras desgarradas por relámpagos.

Wotan ha confiado a su hija predilecta, la walkyria Brunilda, el destino del héroe ; ella debe protegerlo, invisible, con su escudo de divinidad guerrera ; pero Fricka, la esposa del dios, exige el castigo del culpable amante invocando las leyes divinas (y como divinas, inmutables) que protegen la fe conyugal contra la ley humana del amor, y el señor de los dioses tiene que rendirse a la fatalidad trágica que le impone el sacrificio de su hijo.

El ánimo heroico de la walkyria se rebela contra ese decreto, y acude en auxilio de Sigemundo durante la lucha con el fiero adversario ; pero la voluntad del padre soberano está allí para hacerse respetar, y la espada de Sigemundo se parte en dos contra la lanza omnipotente que el dios cruza ante ella.

Brunilda huye a refugiarse en el nido de águilas de las walkyrias, llevándose a Sigelinda, a quien entrega los dos trozos de la rota espada, herencia del futuro hijo de Sigemundo, y la aleja a salvo de la cólera de Wotan, que con estruendo de tempestad llega en busca de su rebelde hija.

En medio del espanto de sus hermanas, que a una orden del señor de los dioses huyen en sus alados corceles, la walkyria recibe su sentencia.

El dios la castigará degradándola de su naturaleza divina y abandonándola sumida en mágico sueño a merced del primer mortal que la encuentre y la haga suya.

Ante la afrenta de descender a la condición de mísera mujer bajo el dominio de un simple mortal, la altivez de la divina naturaleza se estremece en Brunilda, y pide a su padre un grandioso resguardo de su dignidad: que la proteja dormida, algo que infunda espanto y terror, e impida llegar hasta ella a quien no sea un héroe excelso.

Accede Wotan con noble emoción; circundará la alta peña una corona de fuego. Solemne despedida lo separa de aquella valiente hija de su espíritu a quien trágico sino le obliga también a sacrificar: la duerme; coloca en su ya inerte cabeza el casco glorioso; a su lado la lanza; conjura al fuego, que flamea por fin circundando la montaña, y allí queda la walkyria rodeada de llamas que velan majestuosamente su sueño.

SIGFRIDO

El hijo de Sigemundo no alcanzó a conocer a su madre; fué su hogar la selva que Brunilda eligiera para refugio de Sigelinda, y como hijo de la selva se crió Sigfrido.

El enano Mime, esclavizado por Alberico cuando éste era dueño del oro del Rhin, alimenta y cuida en Sigfrido la osadía sin miedo que puede reconquistar para él el tesoro y el anillo en poder del gigante Fafner, convertido, desde entonces, en dragón para vigilar y defender su presa.

Con triunfal alegría de invicta adolescencia, en una aureola de chispas y fulgores, el joven héroe forja de nuevo la hoja de la espada que cayó partida de la desfalleciente mano de Sigemundo, su padre. Esgrimiéndola victorioso, reconquista el fatal anillo; vence y mata al gigante-dragón que lo guardaba avaro, y al llevarse a la boca la mano en que arde sangre del vencido monstruo, un inesperado prodigio revela a su ingenuidad

los misterios que le rodean: la sangre del dragón hace comprensible el lenguaje de los pájaros, y un alado habitante de la selva, respondiendo a los vagos anhelos de amor que invaden el alma del joven, le hace saber que divina doncella espera, defendida por flameante muralla de fuego, el beso de un héroe.

Sigfrido vuela, guiado alegremente por el pájaro, a la conquista de la doncella dormida entre llamas.

La lanza de Wotan se cruza a su paso, pues la victoria del hombre será el fin del poder de los dioses; pero la espada que otrora se partió contra esa omnipotente lanza, la quiebra ahora a su vez rompiendo en ella el hechizo de lo sobrenatural opuesto a la libertad humana; el héroe se arroja contra las llamas, que flameando imponentes defienden su tesoro, y tras ellas encuentra a Brumilda dormida, como tiempo atrás la dejara en solemne hora el señor de los dioses. Un beso del joven despierta a la mujer guerrera al amor y a la vida que canta en ellos y en torno de ellos un magnífico himno.

EL SEÑOR DEL MUNDO

La posesión del anillo, reconquistado por Sigfrido, por la osadía que ignora el miedo, lleva el sino de trágica fatalidad a esa bella juventud triunfadora.

El feroz Hagen, hijo del odio engendrado por Alberico para consumir su venganza, es el agente de la catástrofe final.

Sigfrido abandona la compañía de Brunilda para conquistar gloria que ha de ser su homenaje de amor, y en busca de hazañas llega a las orillas del Rhin, ante el palacio del rey Gunther. Hagen, que en fraternal familiaridad acompaña a éste y a su hermana Gutruna, borra en el alma de Sigfrido el amor a Brunilda con un brebaje de olvido que lleva al joven héroe a entregar al rey Gunther su propia esposa, en quien ya no recuerda a su amada, a cambio de Gutruna, por quien el filtro lo hace arder en repentina pasión.

Valiéndose del casco mágico, que lo presenta desconocido ante Brunilda, Sigfrido domeña a su infeliz amante y la entrega a Gunther. Pero al ver al héroe bajo su verdadero aspecto ha-

ciendo nupcial pareja con Gutruna, y advirtiéndole en su mano el anillo del nibelungo que Sigfrido le había dado en prenda de amor y que le arrancó al dominarla bajo falsa apariencia, Brunilda proclama la traición del héroe; él ha sido su amante, su esposo, y él mismo la ha entregado como esposa a Gunther.

Sigfrido, que ignora todo esto porque su pasado dejó de existir en el olvido, sostiene su lealtad; pero a instigación de Hagen, Gunther y Brunilda juran venganza del ultraje que han recibido. El sombrío hijo del nibelungo obtiene así de la ofendida walkyria la revelación del punto vulnerable que en el cuerpo de Sigfrido, como en el de Aquiles, da única entrada a la muerte, y lo hiere por la espalda en una cacería; el héroe cae víctima del fatal hechizo que guió la lanza en busca del anillo, y muere fiel de nuevo a su amor, pronunciando el nombre de Brunilda.

El fuego de la pira que consume el cadáver de Sigfrido, y en la cual se precipita Brunilda, devolverá purificada la terrible sortija a las hijas del Rhin, que la recobran de las cenizas a tiempo que con el Walhalla desaparece la generación de los dioses y queda por supremo dueño del mundo el amor, « único que trae consigo la dicha en el júbilo y en los pesares ».

LO EXTERIOR Y LO ÍNTIMO .

La acción teatral por sí sola, es decir, los hechos escénicos que constituyen la representación exterior de este drama trascendental, suelen traducirlo en incidentes o situaciones de aspecto pueril y aun grotesco, precisamente porque cuando esos hechos sólo responden a un concepto ideológico que es lo que les atribuye su significación, aparecen despojados de su verdadero sentido si no se los relaciona con la idea que quieren expresar.

En el teatro de Wagner — importa no olvidarlo — es la música lo que establece esa relación entre la idea y la escena; lo que con magnífica y profunda elocuencia desarrolla y manifiesta la concepción dramática en su pensamiento y en su expresión superior a las expresiones puramente teatrales.

Pero por la misma imprecisión de generalidad que hará siem-

pre de la música un lenguaje poco práctico para comunicar ideas concretas, todo esto requiere algunas indicaciones que orienten el ánimo evitando aquellos efectos contraproducentes de la acción escénica.

Así como no es nada difícil advertir semejanzas simbólicas entre el mito de Sigfrido y el de Prometeo, es difícil no hallarlas entre el Wotan teutónico y el Zeus helénico.

Como Júpiter, Wotan hace excursiones a la tierra que mantienen a Fricka (la Juno de esta mitología) en caso de continua querrela.

De Erda, figura femenina que simboliza el espíritu del mundo, y, por el conocimiento de sus misterios, la ciencia oculta al hombre, ha tenido Wotan nueve hijas : las walkyrias, vírgenes guerreras de naturaleza divina, jinetes en volantes caballos, que en la mitología germánica tienen por misión recoger los cadáveres de los guerreros caídos en el combate y llevarlos al Walhalla, morada de gloriosa inmortalidad épica. En la concepción wagneriana, las walkyrias, además de eso, simbolizan algo así como diversificaciones del entendimiento del dios. Abs-trusa complicación de ideas abstractas que sólo a los eruditos interesa en el drama.

Pero ya en terreno más humano, Wotan ha engendrado con una mortal cierta estirpe heroica, la de los welsas ; la primera generación de esta estirpe la constituyen Sigemundo y Sigelinda (los amantes del segundo episodio de la tetralogía, titulado *La walkyria*) ; de éstos nace Sigfrido, que es, pues, nieto de Wotan.

Este relacionamiento exterior de hechos presenta al señor de los dioses bajo un aspecto de casi cómica ligereza picaresca ; con cierto talante de marido calavera ; pero si ha de verse en ese lance la creación del héroe libertador en quien se funden lo divino y lo humano, la trivialidad anecdótica adquiere insospechada grandeza simbólica, y se comprende que la orquesta dé grandilocuentes resonancias a esa aventura exteriormente trivial, haciéndola sentir de muy distinto modo.

Esto no puede evitar que lo que por su sentido directo resulta en la escena fútil o ridículo, no sea tal ; sólo dice que en el arte de Wagner la expresión lírica es un elemento de unifi-

cación estética en el cual se transfunde, adquiriendo su sentido ideal, el drama exterior.

En la íntima fusión de elementos que Wagner pretende obtener, la expresión verbal debiera contribuir con importante papel a este resultado; pero se entiende tan poco el lenguaje cantado, que, en rigor, sólo la lectura previa del poema puede hacer saber y aquilatar lo que los personajes dicen.

Los diálogos de querellas y justificación entre los dos divinos esposos, Wotan y Fricka, no son en la escena, y aun en buena parte del texto mismo, sino vulgares reyertas conyugales provocadas por las infidelidades del marido.

Ese marido es un dios que conoce el enigma trascendental de sus aparentes liviandades y contesta así a la esposa defensora de la fe del juramento: «En vano me empeñaría en explicarte lo que no podrías comprender hasta que surja la verdad a la luz del día. ¡Tú sólo entiendes aquello a que estás acostumbrada; discurro yo lo que aún nunca ha sido! Escucha esto: es preciso que haya un héroe que sin auxilio de lo alto se separe de las leyes de los dioses.»

Esto es profundo, pero no se consigue oírlo siempre en el canto, y, por lo demás, no evita que la situación sea en sí misma una disputa de cónyuges mal avenidos.

El enano Alberico, que como queda ya dicho se convierte en sapo como prueba del poder de su casco mágico, vuelve a su forma natural bajo el pie de Wotan, que se ha aprovechado de la metamorfosis para apoderarse fácilmente de él. El engaño o, más bien dicho, la traición de que ha sido víctima el nibelungo, es un hecho dramático que ha de hacer surgir la fatalidad de la maldición, generadora de todas las catástrofes de la tragedia; pero, en la escena, el incidente del sapo es de una irremediable puerilidad pintoresca.

Así muchas cosas. No hay que empeñarse en encontrarlo todo grande en Wagner. Es grandiosa su obra; pero lo es a pesar de todo, y no por todo lo que en ella constituye elemento sugeridor de la colosal expansión lírica.

II

El drama en la orquesta

TEJIDO DE VOCES

Sabiendo que en el teatro de Wagner la música es la resonancia sinfónica del drama; que en ella tienen voz, expresión, movimiento, colorido y repercusión ideal todos los elementos de ese drama — las pasiones, sentimientos e ideas que lo traban e impulsan, la definición moral y poética de los personajes que en él actúan, la vida de la naturaleza que lo circunda, — lógico es que se presuma desde luego imponente por su magnitud y complejidad la masa sonora correspondiente a un tal poema como *El anillo del Nibelungo*.

En efecto, la amplitud, el volumen, la grandiosidad y la riqueza se equivalen en esa gigantesca con posición dramático-musical, armonioso monumento de un arte y un genio verdaderamente formidables.

Tuvo en esta obra más cumplida y rigurosa aplicación que en ninguna otra de Wagner el procedimiento constructivo y expresivo de los *leit-motiv*; temas típicos que, atribuidos respectivamente a cada personaje, a cada hecho, a cada circunstancia de la acción dramática, constituyen formas de individualización musical, una especie de nombre propio, de denominación eufónica, que a través de la obra acusa la presencia, la acción o el recuerdo del elemento dramático a que se refiere.

Hay así el tema del anillo, el tema de la espada, el tema del oro, el tema del Rhin, el del Walhalla, el del fuego, el del arco iris, el de las forjas nibelúngicas, el del pacto con los gigantes, el del heroísmo de los welsas, el de la angustia divina, el del sueño de Brunilda, el del hado, y tantos otros, además de los temas que corresponden a cada uno de los personajes, y además de las páginas descriptivas o de acción que, como la del crepúsculo en *El oro del Rhin*, y los murmullos de la selva en *Sigfrido*, y el coro de la acogida a Gunther y Brunilda en *El ocaso de los dioses*, no tienen rigurosamente carácter o función de *leit-motiv*.

Estos temas van entretrejiendo un vibrante tejido musical, armoniosa, múltiple voz de la orquesta que desarrolla, fundidos en ella todos esos elementos, un vasto discurso cuyo movimiento y resonancia recuerdan los del océano, y que la voz humana surca llevando a él la palabra cantada, el verbo del drama.

Ellos recorren la orquesta aquí insinuados, o vagamente difundidos, como un secreto anuncio o un presentimiento; determinados con neta determinación en otro caso, como una presencia personal; flotan, se sumergen, se yerguen de pronto, levantando enérgicamente la cabeza, se hinchan llenando la orquesta que en ellos canta toda un momento. Son nerviaciones, regueros, corrientes que se entrecruzan en el seno del concierto sinfónico, manteniendo tensa y activa en él la acción dramática elaborada en expresión musical.

Esto provoca sin duda una idea de complicación que se identifica con la de confusión y promete, en el mejor de los casos, una difícil y fatigosa tarea de análisis al oyente que haya de seguir el curso y entrelazamiento de esa pululante germinación de todos los temas que van desarrollando el historiadísimo tejido polifónico.

En cuanto al esfuerzo que exija la incesante persecución de los *leit-motiv* a través de la densa urdimbre que ellos mismos traman con prolija actividad, es sólo un supuesto erróneo.

El teatro lírico de Wagner, más que cualquier otro, solicita la sensibilidad del oyente para la percepción estética de una obra resultante de la conjunción de elementos poéticos, musicales y escénicos íntimamente fundidos; es el « todo » lo que ofrece, y precisamente repudia el goce fragmentario de determinadas partes.

No hay, pues, que buscar en esa obra de arte, con propósito de aislarlos del conjunto, cantables vocales o instrumentales; los temas típicos, de que hablamos, se harán oír en su oportunidad; y si el espectador no los individualiza y reconoce inmediatamente, será la elocuencia lírico-dramática a que ellos concurren lo que le dé impresiones más o menos generalizadas de solemne, ruda, poética o patética belleza.

Por lo mismo, sólo tienen útil interés para el oyente lego,

para el público común, algunas indicaciones sobre el carácter y acción dramáticos de uno u otro de esos *leit-motiv*, destinadas simplemente a orientar la atención en el sentido que la naturaleza de la obra señala.

LA ESPADA

Sea, por ejemplo, el tema de la espada.

En sí mismo es una breve serie de notas que vibran en progresión ascendente con sonoridad desnuda, limpia, clara, en un ritmo cuyo dinamismo de ímpetu brioso suscita en el ánimo ideas (bien podría decirse impulsos) de entusiasmo heroico, de alegría épica, de predestinación victoriosa. Tiene algo de clarinada y de arénga; hace relampaguear en la mente el reflejo de un ancho acero que se desnuda al sol.

Al encabezar el cortejo de los dioses en marcha al Walhalla, en la última escena de *El oro del Rhin*, Wotan, que se ha visto obligado a desprenderse del anillo en que se cifra el dominio del mundo, dice a Fricka, para quien es ininteligible el significado de esa palabra, Walhalla, oída por primera vez:

— Cuando veas realizado lo que inventó mi valor dominando al miedo, entonces la comprenderás.

En la mente del dios ha brillado el pensamiento de la creación del héroe que ha de rescatar con su libre esfuerzo el anillo, y entonces, de entre la noble y armoniosa sonoridad heroico-sagrada del tema que canta la majestad del Walhalla, surge como con arranque anunciador ese tema de la espada que ha de empuñar el futuro adalid.

En *La walkyria* el arma aparece ya clavada en el tronco del árbol donde el brazo poderoso de Wotan la enterró vigorosamente, y la figura musical que a ella corresponde, da eco a la confidencia de Sigelinda sobre la existencia de esa espada, anunciada a Sigemundo como hallazgo a revelarse en la hora de mayor peligro; y luego, insinuándose, irguiéndose, difundiéndose alternativamente en la orquesta, el tema acompaña el soliloquio del huésped indefenso en casa de su enemigo, se destaca encendido en el fulgor con que la empuñadura se ofrece a la mano del

héroe, y se afirma, por fin, en triunfal vibración cuando el brazo predestinado arranca gloriosamente aquel acero del árbol que lo aprisiona. El combate con Hunting hará, naturalmente, resurgir esa imagen musical de la espada, y en condiciones muy interesantes a nuestro objeto.

La situación dramática se traba así : la espada lleva en el destino que Wotan le atribuyó, la victoria del héroe que la esgrime contra Hunting ; pero el dios, forzado por el pacto de su deber, superior a su designio individual, ha tenido que resignarse al sacrificio de Sigemundo, y se ve obligado a imponer con su presencia y acción la autoridad de ese decreto contra la protección que, desobedeciéndolo, presta la walkyria Brunilda a Sigemundo.

Acompaña la acción de Wotan, en este caso, la expresión musical del pacto con los gigantes, que lo fuerza a proceder así, un tema de enérgico, terminante y pesado ritmo, que viene a afirmar la idea de acatamiento a la promesa impositiva ; el tema de la walkyria (que es el de la volante carrera de los corceles aéreos) responde a la presencia y acción de Brunilda ; este último tema impulsa, en el desenvolvimiento musical de la escena, el brío de Sigemundo, a quien la walkyria anima y protege con su escudo, mientras entre relámpagos se chocan los aceros en la obscuridad : el héroe welsa va a triunfar ; el tema de la espada se lanza victorioso de la orquesta ; pero lo quiebra el imperioso tema del pacto, que se interpone escalonando sus pesadas notas con categórica fuerza final ; Wotan ha cruzado su lanza ante Sigemundo ; contra el arma sagrada que defiende el pacto, se quiebra la espada del héroe, y éste cae al golpe mortal de su enemigo.

LA ANUNCIACIÓN DEL HÉROE

Esa sumaria exposición de lo que llamaremos el funcionamiento de un tema-tipo puede dar una idea del modo como están manejados esos agentes dramático-musicales en la obra de Wagner.

Pero es de advertir que tanto en el caso propuesto como en cualesquiera otros, la fórmula melódica no se repite inmutable.

Mediante modificaciones de movimiento, de ritmo y de tonalidad, ella cambia constantemente de fisonomía, varía su expresión y asocia diversas expresiones al mismo motivo melódico, concertándose con las distintas situaciones en que actúa.

El brío marcial y triunfante propio de la idea implícita a la espada se amplía o difunde así dentro del mismo tema en solemnidad profética, o admite acentuación trágica, o se inflama en promisorio ardor de juvenil futuro, según las circunstancias que el desenvolvimiento del drama relaciona con el *personaje musical* que viene a ser cada tema de éstos.

Fácil es imaginarse con qué efusión de aliento heroico y de júbilo triunfador resurgirá ese tema de la espada que hemos visto quebrarse en la desfalleciente mano de Sigemundo, cuando, en la embriaguez gloriosa del que canta forjando su victoria con irresistibles golpes de martillo sobre el yunque centellante, reconstituya la juventud de Sigfrido la partida hoja del arma y la haga resplandecer en lo alto de su brazo levantado al cielo!

Del mismo modo sufre bellísimas evoluciones expresivas el tema personal de Sigfrido — semejante al de la espada por su carácter rítmico y melódico, — que brota con vivaz ímpetu presuroso cuando, a raíz de la catástrofe de Sigemundo, anuncia Brunilda a Sigelinda el destino victorioso del joven héroe futuro.

Después, cuando Brunilda, con altivo dolor, pide a su padre la merced de que sólo pueda dominarla como suya el más valiente de los héroes, el tema que anuncia a Sigfrido se acusa con sugerentes oscilaciones de sonoridad; es primeramente un pensamiento que responde a aquel deseo. Wotan accede luego a la súplica; a su invocación, afirmada por el golpe de su lanza, la música hace sentir con un agudo motivo de notas picadas la germinación crepitante del fuego, y con airosos trinos y arpegios el escurridizo e inquieto extenderse de la llama que escala rocas y se filtra por grietas y hendeduras hasta que, invadido todo el escenario por el ardiente flameo, canta en medio de él la orquesta la extática melodía del sueño mágico de la walkyria, yacente tras la encendida muralla. Y entonces surge y avanza profético, en grave contracanto, el tema de Sigfrido, con religiosa entonación heroica de promesa sagrada que velará gran-

diosamente sobre la virgen dormida a la espera del beso del héroe en cuyos labios ha de despertar llamada por el amor.

ALGUNAS LÍNEAS Y ALGUNAS PÁGINAS

Esa evolución de los temas en cambiantes de ritmo, tono y carácter expresivo, complementada además por las transfusiones que con asombrosa maestría técnica realiza el arte de Wagner y que insensiblemente convierten una expresión musical en otra, generando dentro de un tema característico otro igualmente significativo que surge y se desenvuelve como una emanación de aquél, — hace, en cierto modo, de la partitura de *El anillo del Nibelungo* una magnífica paráfrasis sinfónica de los enunciados melódicos que en aquel océano de armonía se señalan como vibrantes estelas.

Las figuras sonoras que nos han servido para las explicaciones precedentes tienen un carácter muy definido, porque su significación lo admite : son temas heroicos en que esa significación se caracteriza bastante concreta.

No sucede lo mismo con otros, con aquellos que no corresponden precisamente a formas de sensibilidad imaginativa ; tales, por ejemplo, el tema del anillo, el del oro, el del divino poder, que tienen una traducción eufónica, más que expresiva, convencional. No obstante, el casco mágico se expresa musicalmente por una interpretación de vaguedad misteriosa muy sugerente.

Recurriendo también a afinidades puramente morales, el concepto abstracto de la fatalidad se traduce en un como breve lamento de misteriosa repercusión en el espíritu.

De naturaleza definitivamente diversa son los temas constituidos por ritmos imitativos, como el de los enanos forjadores, tintineo que reproduce el activo martillar sobre los yunques, el que describe el impetuoso galope de Wotan y la cabalgada de las walkyrias (éste ya familiar al público de ópera), o aquellos característicos, como el que se refiere a Gunther con brillante color de marcialidad caballeresca.

En cuanto a las grandes páginas en que culmina esplendorosamente la concepción lírico-dramática deteniendo la marcha de su desenvolvimiento ante el vasto horizonte de una altura en cuya falda bulle el tumulto de la acción, las grandes páginas de poema, de vida idílico-heroica, de imponente tragedia, que despliegan los cuatro dramas de *El anillo del Nibelungo*, reclaman ser indicadas a la atención del auditorio común, tanto más necesariamente cuanto mayor amplitud de expresión dramática y de elocuencia poética alcanza en ellas la música apartándose del efecto directo, esencialmente auditivo, de melodía y de ritmo claros y definidos que el hábito del gusto formado en el teatro de canto atribuye como forma y función propia a la música.

Dentro de este concepto, el público reconoce, desde luego, como bellas páginas en la tetralogía de Wagner aquellas en que la melodía cantable se destaca con precisión y carácter lírico semejante al de la romanza y sus diversificaciones más o menos complejas; en este caso están, por ejemplo, el canto de amor conocido por « canto de la primavera », en *La walkyria*, y el de las ondinas en *El oro del Rhin*, o quizá mejor en *Sigfrido*, donde aparece más concreto. También se señalan de por sí y han alcanzado popularidad, las páginas de sugestión pintoresco-descriptiva — el encantamiento del fuego (final de *La walkyria*), los murmullos de la selva, y el diálogo con el pájaro (segundo acto de *Sigfrido*); — o las de grandeza sonora energicamente acentuadas en su carácter rítmico-expresivo, como la apoteosis funeral de *Sigfrido*, en que el público halla la significación, para él familiar, de la marcha fúnebre.

Por esto mismo ese público no reconoce la música, propiamente dicha, tal cual la concibe habitualmente, en tantos grandes momentos de *El anillo del Nibelungo*, en que la música es el más elevado y profundo lenguaje de la emoción poético-dramática; precisamente porque en estos casos no es la música tan sólo o principalmente un cantable o una animada y colorida repercusión descriptiva de espectáculo, acción o impresión, como en algunas de las páginas hasta aquí recordadas.

Manteniéndonos dentro de lo más conocido ya en el conjunto de esta cuádruple composición de Wagner en que estamos, ele-

giremos, como ejemplo fácil de comprender, dos pasajes de *La walkyria*.

El encantamiento del fuego cierra en esta obra, con una magnífica traducción sinfónica del espectáculo mágico, el proceso de la acción escénica; es una gran página pintoresca, que hiere sobre todo la imaginación con su efecto musical directo; y en el público de la música concebida como placer auditivo más que como expresión moral, ese efecto auditivo es el que predomina caracterizando la culminación de belleza en la obra.

Hay, sin duda, en eso gran belleza; pero en el diálogo de Wotan y Brunilda, que precede ese final, y que es la verdadera resolución dramática de la acción sostenida por el dinamismo de las fuerzas morales en juego, hay « otra belleza », una belleza de carácter distinto a aquella en que juega principalmente la fantasía con maravillosos efectos de musicalidad; una belleza más elevada, más profunda, más conmovedora, belleza de expresión, en que la música es elocuencia, mucho más que armoniosa sonoridad.

Esta belleza no la celebra la opinión consagrándola al aplauso obligado, pero es porque no fija la atención en este diálogo de que hablamos; y no fija la atención porque su interés va orientado en el sentido de aquella musicalidad directa; en busca de los « efectos líricos », y lo que no es esto queda fuera de su foco de atención.

La escena de que hablamos, entre el dios y su hija, goza, por el contrario, fama de pesada y poco grata. Pero es seguro que colocado respecto de esa escena en el punto de vista que a ella, a su carácter y forma corresponde, cualquier oyente alcanzará el valor estético de aquel coloquio que en su misma « pesadez » (amplitud de desarrollo) tiene un elemento de severa grandeza.

Para indicar ese carácter de belleza tomaremos el final, en que el dios se despide para siempre de su hija, a quien ha debido condenar por su heroica rebeldía, y a quien, oyendo su última súplica, va a dejar, rodeada de llamas, en solitaria altura montañosa.

He aquí lo que dice Wotan, conmovido, en el dios justiciero, el corazón de padre :

— «¡Adiós, pues, oh hija valiente y hermosa, noble orgullo de mi corazón! ¡Adiós, para siempre adiós!

.
— «Esos refulgentes ojos, que tantas veces sonriendo besé en tu entusiasmo por el combate... esos refulgentes ojos que tantas veces brillaron para mí en la refriega... ¡por última vez me extasíe ante ellos con el beso de la despedida! ¡Brillen sus estrellas para el más feliz de los hombres! — (el héroe que pueda vencer la barrera de llamas). Así se separa de tí un dios; así, besándolos, te despoja de tu divinidad!»

Esta despedida de Wotan suscita en la orquesta el lenguaje aquel de que hemos hablado, lenguaje de nobles acentos, grave y alta elocuencia de sentimiento, de emoción, de fatalidad; una música cuya belleza sólo requiere para ser percibida por cualquier espectador, la intención de sentirla en su expresividad en vez de la de oírla simplemente como bonito canto o brillante sinfonismo.

En el mismo caso está una escena análoga, también de *La walkyria*: aquella del segundo acto en que la aparición de la virgen guerrera anuncia a Sigemundo la muerte, y en que el héroe y la visión dialogan serenamente ante la eternidad.

Y entre los pasajes en que la música desempeña con gran eficacia una función característico-expresiva de la realidad teatral a que corresponde una forma que ni en la frase melódica, ni en el compás apoya su significación musical, sino en múltiples elementos de sugestión e imitación, conviene señalar la disputa de los dos enanos — Alberico y Mime, — en el segundo acto de *Sigfrido*. No es aquello, ciertamente, un lindo duo de ópera; pero es, por las inflexiones, por la agria vivacidad, por todos los rasgos típicos del lenguaje musical, una disputa de enanos.

Y todavía puede señalarse como objetivo de la atención del oyente, para que éste se independice de la obligada expectativa de los trozos a aplaudirse por su efecto inmediato y concreto, la impresión general que el conjunto de la obra difunde en el espíritu y que no se precisa limitadamente en uno u otro pasaje, sea cual sea su valor singular. Por ejemplo: en la gloriosa exuberancia de juventud, de aliento invicto, de alegría de vivir y de triunfar que es el *Sigfrido*, la inmarcesible frescura de épico panteísmo,

la universal confianza de la naturaleza, toda ella palpitante en murmullos y voces, que rumorea y habla y canta en la selva y que en jubiloso estrépito de esperanza, de fe, de victoria, parece aclamar al héroe arrastrado en un torbellino de regocijo por el gárrulo pájaro que lo guía a la conquista del amor; y en *El ocaso de los dioses*, todo aquel trágico tumulto humano que entreabre sus sombras para que vuelva a ondular en feliz luminosidad de primavera divina el cantante juego de las hijas del Rhin, y resume el drama de las pasiones desencadenadas asilando la tempestad en la grandeza de la apoteosis funeral, que alza en torno del cadáver del héroe las voces de toda su vida llevadas a lacerante intensidad de gloriosa elegía; suprema proclamación en que el dolor canta excelso triunfo de inmortalidad.

ARTURO GIMÉNEZ PASTOR.