

RICARDO WÁGNER

LA POESÍA Y LA MÚSICA
EN EL
DRAMA DEL FUTURO

Segunda edición



COLECCIÓN AUSTRAL

GENERO LA POESIA Y LA MUSICA EN EL DRAMA DEL FUTURO

Biblioteca Pública de Teruel

Sala _____

Estante E-bil-2

Signatura 161

F.A. 3804

República Argentina
Espasa-Calpe S.A.
Buenos Aires

1951

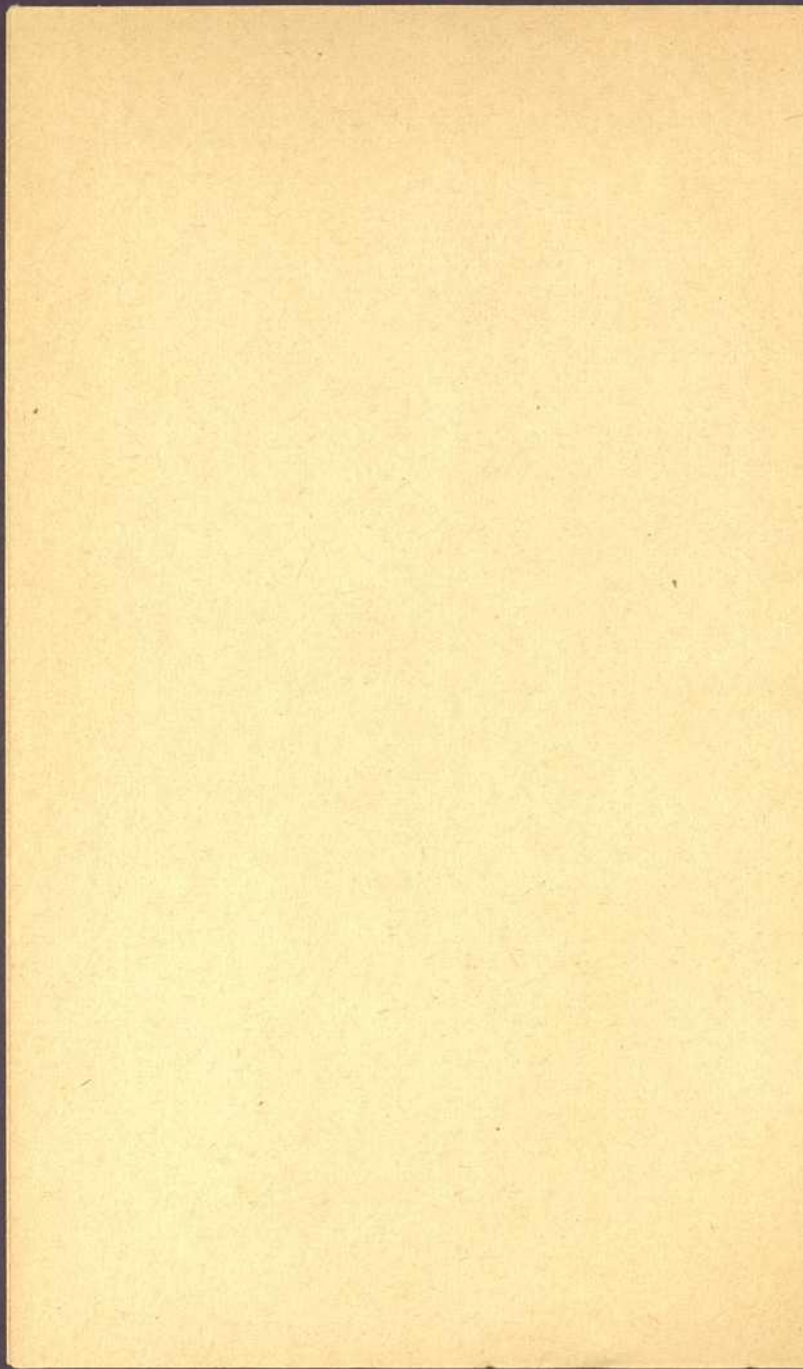


R. WAGNER/LA POESÍA Y LA MÚSICA EN EL DRAMA DEL FUTURO



COLECCIÓN AUSTRAL

N.º 1145



F.A. 3804

RICARDO WAGNER

LA POESÍA Y LA MÚSICA
EN EL
DRAMA DEL FUTURO

~~R. 17338~~
MR-9.612



E S P A S A - C A L P E, S. A.

*Primera edición popular para la
COLECCIÓN AUSTRAL*

Versión castellana de la Dra. Ilse Teresa M. de Brugger

Queda hecho el depósito dispuesto por la ley N° 11.723

*Todas las características gráficas de esta colección han
sido registradas en la Oficina de Patentes y Marcas
de la Nación.*

*Copyright by Cía. Editora Espasa-Calpe Argentina, S. A.
Buenos Aires, 1952*

*IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINE*

Acabado de imprimir el 26 de noviembre de 1952

Cía. Gral. Fabril Financiera S. A. - Iriarte 2035 - Buenos Aires



I

Hasta ahora, los poetas han adoptado dos métodos para hacer corresponder el órgano del entendimiento, o sea el lenguaje absoluto de las palabras, a la expresión afectiva, la cual les debía ayudar a manifestarse a los sentimientos de los demás. Pretendieron lograr este fin, por un lado, mediante la *medida* — en el aspecto del *ritmo* — y por otro, por medio de la *rima final*, en el aspecto de la *melodía*.

Con la medida, los poetas de la Edad Media se refirieron todavía con toda decisión a *la melodía*, y esto respecto al número de las sílabas, pero sobre todo en lo referente a la acentuación. La dependencia del verso, de una melodía harto conocida a la cual se relacionaba ya nada más que por un vínculo puramente exterior, fué tomando aspecto cada vez más pedante y servil, como sucedió, por ejemplo, en las escuelas de los maestros cantores. En la época moderna, en cambio, se creó, a partir de la prosa, un metro completamente independiente de cualquier melodía auténtica. Para ello tomóse como ejemplo la métrica rítmica de los latinos y de los griegos, tal como la conocemos ahora por la literatura. Los intentos de imitar este modelo y apropiárselo, se enlazaron primero a los factores más afines de los diversos idiomas e iban aumentando tan paulatinamente que sólo pudimos cerciorarnos del error que se halla en la base de todo esto, cuando por un lado, llegamos a la comprensión cada vez más íntima de la rítmica antigua, y por otro, avezados por nuestros intentos de imitarla, caímos en

la cuenta de cuán imposible y estéril era esta imitación. Hoy en día sabemos que la infinidad de facetas que muestra la métrica griega fué producida por la colaboración — viva e inseparable — que el gesto de la danza prestó al lenguaje de palabras y de sonidos (*Ton - Wortsprache*), y que todas las formas de verso surgidas de ello, fueron condicionadas por un lenguaje que, sobre la base de esta colaboración, había tomado su aspecto peculiar. De modo que nosotros, desde el punto de vista de *nuestro* idioma, cuya causa formadora fué tan distinta, apenas si podemos comprender su peculiaridad rítmica.

Caracteriza a la cultura griega el que prestara atención muy especial a la apariencia meramente corpórea del hombre, de modo que debemos considerar a ésta como la base de todo el arte de los helenos. La obra de arte lírica y la dramática fueron la espiritualización — facilitada por el lenguaje — de esta apariencia corpórea en su movimiento, y el arte plástico monumental, por fin, constituyó su evidente endiosamiento. Los griegos se sintieron impulsados a desarrollar la música sólo en la medida en que ésta había de prestar ayuda al gesto cuyo contenido fué expresado melódicamente ya por el lenguaje. El lenguaje sonoro de palabras, al acompañar el movimiento de baile, adquirió un metro prosódico fijo, es decir, una medida puramente sensible y marcadamente equilibrada para el carácter grave o leve de las sílabas según la cual se estableció su relación recíproca en el curso del tiempo. Tanto fué así que hasta el acento espontáneo del lenguaje que destaca también sílabas que por su peso sensible no son graves, tuvo que ceder su lugar a esta determinación puramente sensible (que no era arbitraria sino que también para el lenguaje se derivó de las propiedades naturales de los sonidos «sonoros» en las radicales o de la posición de estos sonidos frente a las consonantes reforzadas). Fué, en rigor, un menosprecio del ritmo; mas la melodía ofreció la compensación subrayando el acento del lenguaje. Pero nosotros hemos recibido los metros de la versifica-

ción griega sin esta melodía reconciliadora (así como la arquitectura sin los adornos coloreados que antaño lucía). Y los múltiples cambios de estos mismos metros nos los podemos explicar menos todavía por el cambio de los movimientos de baile, ya que no los tenemos a la vista, así como no escuchamos más la melodía.

De ahí que un metro, abstraído bajo tales circunstancias de la métrica griega, hubiera de reunir en sí todas las contradicciones imaginables. Para imitarlo hacía falta ante todo establecer para nuestro idioma cuáles de las sílabas eran largas y cuáles breves, determinación completamente antagónica a su modalidad natural. En un idioma que ha quedado reducido ya a la prosa más llana, las sílabas tónicas y las atónicas de la prosodia dependen únicamente del *acento* que damos a las palabras o sílabas *a fin de hacernos comprender*. Pero este acento no es siempre valedero en la forma en que el peso de la prosodia griega tenía validez en todos los casos, sino que cambia en la medida en que cambia esta palabra o aquella sílaba, a fin de lograr el entendimiento; tienen menor o mayor *importancia* dentro de la frase. Podemos imitar en nuestro idioma a un metro griego sólo cuando, por un lado, trocamos arbitrariamente el acento en peso prosódico, o por otro, sacrificamos el acento en aras de un peso prosódico *imaginario*. En los intentos realizados hasta ahora se alternó entre ambas posibilidades. Resultó que la confusión del sentimiento, producida por semejantes versos que pretendían ser rítmicos, sólo pudo ser aclarada con una disposición arbitraria de parte del entendimiento. Éste, para mayor comprensibilidad, puso encima del verso el esquema griego. Procedióse así más o menos en la misma forma que cierto pintor cuando, para comunicarse con el espectador, puso debajo de su cuadro las palabras: «esto es una vaca».

La incapacidad que tiene nuestro idioma de exteriorizarse dentro del verso en cualquier forma rítmicamente bien determinada, se muestra con más evi-

dencia en el metro más sencillo que acostumbra adoptar, para lucir por lo menos — con la máxima modestia posible — alguna vestimenta rítmica. Referímonos al llamado *yambo* que se suele presentar ante nuestros ojos y, ¡ay!, también ante nuestro oído en la forma de un monstruo de cinco pies. Este feo metro constituye de por sí una ofensa a nuestros sentimientos, cuando nos es presentado ininterrumpidamente, como suele suceder en nuestras piezas teatrales. Pero el escuchar semejantes versos se convierte en martirio perfecto cuando — y no puede ser de otra manera — se fuerza en la forma más sensible el acento vivo del lenguaje, siempre en favor del ritmo monótono. Por el acento deformado, el oyente se halla impedido de comprender pronto y con acierto aquello que se pretende expresar y forzosamente se ve obligado a dirigir su emoción tan sólo hacia la cabalgata — dolorosamente cansadora — sobre el rocín que es el yambo cojo y cuyo trote chacoloteante habrá de acabar con privar al verso de todo sentido e inteligibilidad.

Cuando nuestros poetas introdujeron al teatro los yambos, una actriz inteligente se sentía tan cohibida por este metro que mandó escribir los versos yámbicos en sus papeles como si fuera prosa. Lo hizo para que su *aspecto* no la indujera a renunciar al acento natural del lenguaje en favor de un escandir el verso que hubiera sido perjudicial para su entendimiento. Con este método sano, la artista habrá descubierto en seguida que el presunto yambo no era sino ilusión del poeta, la que desapareció tan pronto como el verso fué transcrito en prosa, y ésta se recitó con acentuación inteligible. Seguramente habrá notado que cada renglón del verso, al ser pronunciado según el sentimiento instintivo y recibir su acentuación tan sólo con miras a la exteriorización — convincente y comprensible — del sentido, no contenía sino una, o a lo mejor dos sílabas que requerían que se sostuviera la voz sobre ellas junto con un acento reforzado. Las otras sílabas, en cambio, se mantenían frente a una, o a las dos sílabas tónicas con su carácter de graves y leves,

de elevación y caída, en forma cadenciosa y sin ser interrumpidas por descansos intermedios. Las largas y breves prosódicas, empero, sólo se pudieron destacar cuando las raíces cargaban con un acento que es del todo ajeno a nuestro lenguaje moderno, estorbando y hasta anulando la comprensión de una frase; pues se trata de un acento que en favor del verso se debería manifestar por pausas rítmicas.

Concedo que los buenos poetas se diferenciaban de los malos justamente por dar en los yambos, carácter largo tan sólo a las raíces de las palabras, mientras que las breves correspondían a los prefijos y desinencias. Pero cuando los largos, determinados así, son recitados con precisión rítmica — según es el propósito del yambo — en el valor aproximado de semibreves a mínimas, resulta justamente de ello una violación del genio de nuestro idioma la que impide por completo la expresión verdadera, inteligible y que corresponde a nuestros sentimientos. Si con éstos percibiéramos todavía el carácter cuantitativo — prosódicamente reforzado de las raíces — le habría resultado imposible al músico hacer pronunciar estos versos yámbicos según un ritmo cualquiera, y más aún, quitarle también su cantidad característica de modo que con notas igualmente largas o breves hacía recitar las sílabas que en verso tenían función de largas y breves. El músico no se hallaba obligado a observar nada más que el acento. Este acento de sílabas, las que en el lenguaje común — como una cadena de factores rítmicamente iguales — se comportan para con el acento principal como un antecompás ascendente, este acento, digo, adquiere importancia sólo en la música porque aquí debe corresponder al peso rítmico de los tiempos fuertes y débiles del compás y ha de obtener una distinción característica por la elevación o la caída de los sonidos.

En el yambo, el poeta por lo general se vió obligado a hacer caso omiso de la determinación de la sílaba raíz con referencia a la larga prosódica y de elegir a voluntad o al azar, de entre una serie de sílabas igual-

mente acentuadas, ésta o aquélla a la que dió el honor de larga prosódica y que, un poco antes o después, un grupo de palabras necesario para el entendimiento, le indujo a reducir en la prosodia una sílaba raíz a breve. El secreto peculiar de estos yambos se ha revelado en nuestros teatros. Algunos actores sensatos que tenían interés en llegar al entendimiento del oyente, los han recitado como si no fueran nada más que prosa. Los actores no inteligentes, en cambio, que ante el ritmo del verso no sabían captar su contenido, los han declamado como una melodía carente de sentido y de sonido, y tan ininteligible como carente de melodía.

* * *

Allí donde nunca se trató de introducir en el verso hablado un ritmo fundado en sílabas prosódicas largas y breves — como es el caso en los pueblos romanos — y donde, por consiguiente, se determinó el verso sólo por el número de las sílabas, se implantó la *rima final* como condición imprescindible del verso en general.

Es en él donde se caracteriza la índole de la melodía *cristiana* cuyo residuo lingüístico parece constituir. Nos daremos cuenta de su importancia tan pronto como pensamos en el Canto Llano de la Iglesia. La melodía de este canto tiene, desde el punto de vista rítmico, carácter completamente vago, Paso a paso avanza por compases de tiempos completamente iguales para sólo hacer una pausa cuando se corta el aliento y debe respirarse otra vez. La división del compás en tiempos fuertes y débiles es una interpretación que data de épocas posteriores. La primitiva melodía sagrada no conoció semejante división: para ella las raíces y las sílabas de enlace tenían el mismo valor. Opinóse que el lenguaje era capaz de disolverse en expresión afectiva, cuyo contenido era el miedo al Señor y el afán de la muerte, pero no se le concedió el derecho de hacer tal cosa. Sólo donde se le cortó el aliento, al fin del período melódico, el lenguaje de palabras participó en la melodía mediante la rima de la sílaba

final. Esta rima se refirió tan exclusivamente al último sonido sostenido de la melodía que en las llamadas consonancias femeninas tenía que rimar sólo la breve sílaba final, correspondiendo válidamente, la rima de semejante sílaba a una rima final masculina que le antecedía o seguía. ¡He aquí la prueba evidente de la ausencia de todo ritmo en semejante melodía y semejante verso!

Por último, los poetas seculares separaron de esta melodía el verso hablado. A éste, sin la rima final, no se le habría podido reconocer como verso. Sobre las sílabas se descansó proporcionalmente, sin excepción alguna, y fueron sólo ellas quienes determinaron el verso. Como la pausa de respiración en el canto no las distinguió tan marcadamente como fué el caso en la melodía cantada, no habría sido posible que el número de sílabas destacara los versos separándolos uno de otro, sin la ayuda de la rima final que marcó el momento audible de esta separación en forma tal que sustituyó el factor de la melodía que faltaba, es decir, el cambio de la respiración en el canto. Gracias a ello, la rima final sobre la cual se descansaba por ser ella también el final del verso respectivo, adquirió de este modo una importancia tal para el verso hablado que todas las sílabas del renglón tenían que ser consideradas tan sólo como falange del ataque dirigido contra la sílaba final, o sea como un antecompás prolongado que gravitó en la rima.

Este movimiento hacia la sílaba final correspondió por completo al carácter inherente a los idiomas de los pueblos romanos al punto que después de haber sufrido la mezcla más diversa de elementos lingüísticos extraños y muertos, se había desarrollado en forma tal que les quedó vedada del todo la comprensión intuitiva de sus raíces originarias. Esto se nota con más claridad en el idioma francés, en el cual la entonación como ley acabada relegó a segundo plano la acentuación de las sílabas raíces, la cual sería natural al sentimiento si existiera todavía relación alguna con las raíces del idioma. Los franceses siempre acentúan la

sílaba final de una palabra por más adelante que, en las palabras compuestas o alargadas, se encuentre la raíz y aun cuando la sílaba final no sea nada más que un posfijo carente de toda importancia. Pero en la frase entera empujan a todas las palabras para que se unan en el ataque — unísono y de velocidad creciente — a la palabra final o, mejor dicho, a la sílaba final sobre la cual descansa con acento fuertemente elevado, aun cuando esta palabra final — como es la costumbre — no constituye en modo alguno el elemento más importante de la oración. Pues, los franceses, muy en contra de este acento prosódico, construyen la oración juntando al comienzo los factores que la condicionan, mientras, por ejemplo, los alemanes, los trasladan al final de la frase. Este contraste entre el contenido de la frase y su expresión por el acento prosódico se explica fácilmente por la influencia del verso con rima final, sobre el lenguaje corriente. Tan pronto como éste desea exteriorizar una excitación especial se sirve instintivamente de las características de este verso, mientras que los alemanes, en un caso igual, recurren a la aliteración (*Stabreim*), como por ejemplo, «Zittern und Zagen», «Schimpf und Schande». («Temblar y titubear», «injuria e ignominia»).

La característica más marcada de la rima final es que ella, sin tener relación íntima con la frase, aparece como recurso para producir un verso a cuyo uso se ve obligado el lenguaje corriente tan pronto como intenta expresarse con aumentada excitación. El verso con rima final constituye, frente al lenguaje común, el ensayo de comunicar un argumento elevado de modo tal que produce una impresión adecuada sobre el sentimiento. Esto lo logra por medio de una expresión que es de otro tipo que el lenguaje de todos los días.

Este lenguaje de todos los días, empero, era el órgano de comunicación entre un entendimiento y otro. Al usar una expresión distinta, elevada, la persona que se explayaba quería, por decirlo así, eludir el entendimiento, es decir, dirigirse a lo que difiere del

entendimiento, o sea, el sentimiento. Trató de lograr esta finalidad despertando en el órgano sensorial, receptor del lenguaje — que antes recibía las comunicaciones del entendimiento con indiferente inconsciencia — la conciencia de su actividad, para lo cual intentó producir en este órgano un placer, puramente sensible, de la expresión en sí. Ahora bien, el verso hablado que cierra con rima final, es capaz de despertar en el órgano sensorial del oído la atención hasta tal punto que acaso se sienta incitado a esperar cuando retorne la cesura con la rima. Pero con esto no se hace nada más que llamarle la atención, es decir, se halla lleno de intensa expectación, que en relación con la capacidad del oído debe ser satisfecha en forma *suficiente* como para activarle de veras y al final darle tanta satisfacción para que pueda comunicar los embelesos de lo recibido a toda la sensibilidad del hombre. Sólo cuando esta última, en su totalidad, se halla estimulada por completo a interesarse por un objeto, que le es comunicado por el sentido receptor, logra la suficiente fuerza para extenderse, desde su plena concentración hacia el interior, de modo tal que le facilita al entendimiento un manjar infinitamente enriquecido y sazonado. Como en toda comunicación no se intenta nada más que lograr la *comprensión*, también el poeta al fin, no pretende sino comunicarse al entendimiento. Pero para lograr la comprensión muy certera, el poeta no presupone desde ya el entendimiento, cuando se comunica, sino que quiere, por decirlo así, que se engendre con la comprensión que tiene él. El órgano donde se gesta esta procreación es, verbigracia, la sensibilidad humana. Pero la última no se presta a dar a luz antes que una concepción adecuada le haya provocado una excitación suma, de la cual saca la fuerza necesaria para dar a luz. Pero esta fuerza la obtiene sólo por la indigencia, y la indigencia por la exuberancia a que llegara, dentro de ella, lo recibido de afuera. Sólo aquello que llena el organismo más allá de su capacidad, le obliga a dar a luz, y este acto en que nace la com-

prensión de las intenciones poéticas, constituye la comunicación de semejante designio con que el sentimiento receptor pasa al entendimiento íntimo, el cual hemos de considerar como el punto donde se acaban los esfuerzos del sentimiento obligado a parir.

El poeta no puede comunicar sus intenciones al primer oído que las reciba, en exuberancia tal que éste, por lo comunicado, se halle en el mencionado éxtasis supremo, estado en el cual se sintiera forzado a comunicar, a su vez, lo recibido a la sensibilidad entera. Si pues, el poeta pretende incautar para siempre este órgano, sólo lo puede rebajar o insensibilizar haciendo que se olvide, por decirlo así, de su capacidad de concepción ilimitada. También es posible que renuncie por completo a su cooperación infinitamente poderosa, permitiendo que se caigan los vínculos de su participación sensible; y así lo usará otra vez sólo como esclavo mediador, sin propia iniciativa, que se encarga de la comunicación inmediata entre un pensamiento y otro, entre un entendimiento y otro. Pero esto quiere decir ni más ni menos: el poeta renuncia a sus intenciones, termina de escribir poesías, no hace sino estimular el entendimiento receptor para que efectúe combinaciones nuevas con las materias conocidas, viejas, que recibiera ya antes por intermedio de la percepción sensorial, pero no le proporciona ningún objeto nuevo.

Cuando el poeta no hace nada más que desarrollar el lenguaje hablado al verso rimado, su único logro será obligar al oído receptor a una atención indiferente, infantilmente superficial, que no es capaz de extenderse hacia lo íntimo en aras de su objeto, o sea la inexpresiva rima de palabras. Ahora bien, el poeta que no sólo pretende excitar semejante atención, tan poco interesada, por fin, debe prescindir por completo de la colaboración del sentimiento, tratando de disipar del todo su excitación estéril para poder comunicarse otra vez, sin trabas, al entendimiento.

Veremos ahora más detenidamente la única posibilidad para producir esta emoción suma, capaz de

«dar a luz». Pero antes hace falta estudiar cuál es la relación que la música moderna mantiene con este verso rítmico o terminado en rima de la poesía actual, y cuál es la influencia que este verso fué capaz de ejercer sobre la música.

* * *

Separada del verso que de ella se había desprendido, la melodía había tenido un desarrollo particular. Esto lo hemos estudiado más a fondo ya en otra oportunidad, (1) dándonos cuenta de que la melodía, como superficie de una armonía infinitamente desarrollada y flotando sobre las alas de una rítmica múltiple, sacada del baile corporal y evolucionada a plenitud exuberante, como apariencia autónoma del arte llegó a postular para sí el arbitrio de la poesía y la legislación sobre el drama. Por otro lado, el verso, desarrollado independientemente con su fragilidad e incapacidad de expresión emotiva, no era capaz de tener influencia formadora sobre esta melodía, cada vez que se realizara el contacto entre ellos. Al contrario, en el contacto del verso con la melodía, se tuvo que evidenciar necesariamente, toda su falta de veracidad y su insignificancia. La melodía disolvió el verso rítmico en sus componentes, en verdad completamente carentes de ritmo, y ella, que era rítmica, lo configuró en forma nueva, según su parecer apodíctico; en sus oleadas que atacaban, poderosas, el oído, se perdió la rima final sin dejar huella alguna. La melodía, tan pronto como se atenía *exactamente* al verso y pretendía destacar bien claramente, mediante sus adornos, su estructura constituida para la percepción sensorial, descubrió justamente aquellos factores de este verso que el recitador inteligente, que aspiraba a la comprensión del contenido, creía un deber ocultar; a saber, su forma exterior; esta pobre forma desfiguraba la acertada expresión verbal y ofuscaba el sentido de su fondo. Era una forma que, mientras resultaba

(1) En «La ópera y el carácter de la música». Nota de la trad.

más bien imaginaria y no se imponía marcadamente a los sentidos, no era capaz de importunar mucho. Pero tan pronto como se reveló con prestancia decisiva al oído y le obligó con ello a colocarse como barrera abrupta entre la comunicación y la recepción íntima, le negó al fondo toda posibilidad de hacerse comprender. La melodía, al subordinarse así al verso, al contentarse con añadir a sus ritmos y rimas nada más que la sonoridad del tono cantado, no sólo motivó con su proceder que la forma sensible del verso se presentara con todo su carácter mentiroso y feo junto con la incomprendibilidad de su fondo, sino que ella misma, se privó de toda capacidad de manifestarse con belleza sensible y elevar el contenido del verso hablado a poderoso momento afectivo.

Por eso, la melodía, consciente de su capacidad —adquirida en el campo particular de la música—, de infinita expresión afectiva, pasó completamente por alto la forma sensible del verso, lo cual debía perjudicar considerablemente su trabajo formador basado en su poder propio. En cambio, consideró como su misión el manifestarse, toda por sí sola, como aire autónomo, como una expresión que correspondiera al contenido afectivo del verso, en su carácter más general; y para esto se escribió una composición particular puramente musical, a la que el verso era lo que es el título explicativo a un cuadro. El vínculo entre la melodía y el verso lo continuó siendo el *acento prosódico*, siempre que la melancolía no rechazara también el fondo del verso utilizando los sonidos y consonantes de sus sílabas como mera materia sensible que sólo servía para que la «masticara» el cantante.

Gluck —según he mencionado antes— se esforzó sólo por justificar mediante el acento prosódico, el acento melódico, antes de él casi siempre arbitrario en lo referente al verso. Cuando, pues, el músico que sólo aspiraba a la reproducción —melódicamente reforzada pero fiel en sí misma— de la expresión verbal originaria, se atenía al *acento del discurso* como

la única cosa que constituía un vínculo natural y capaz de facilitar la comprensión entre el verso y la melodía, entonces tuvo que *renunciar por completo al verso*. Esto fué resultado lógico de la necesidad de destacar en el verso como único factor susceptible de entonación, el acento, mientras que debía renunciar a todas las demás entonaciones, ya sean las de un peso prosódico imaginario, ya sean las de la rima final. Pasó por alto el verso por la misma razón que le impulsara al actor inteligente recitarlo como si fuera prosa con acentos naturales. Pero con ello el músico *disolvió en prosa*, no sólo el verso, sino también su melodía. Nada más que una *prosa musical* sobró de aquella melodía que reforzaba tan sólo el acento retórico de un verso disuelto en prosa, sirviéndose para ello de la expresividad del sonido.

De hecho, todas las disputas de opiniones divergentes acerca de la melodía sólo residían en preguntar si se debía determinar la melodía por el verso hablado y cómo es factible hacerlo. La melodía acabada de antemano — que según su índole fué tomada del baile — es la única que le permite a nuestro oído moderno percibir el carácter de ella, y no se somete en modo alguno al acento prosódico del verso. Este acento se muestra, ora en este miembro del verso, ora en aquél, para no volver nunca en el mismo lugar de un renglón, dado que nuestros poetas estaban lisonjeando su imaginación con la fantasmagoría de un verso prosódico — rítmico u orientado melódicamente merced a la rima final. Pero con esta quimera se olvidaban del acento prosódico genuino y vivo como único elemento rítmicamente importante también para el verso. Aun más, estos poetas, en el verso no prosódico ni siquiera pensaban en atribuir de modo determinado el acento prosódico a la única característica perceptible de este verso, o sea la rima final. Al contrario, ponían en el lugar de la rima final cualquier palabra insignificante, e incluso sílabas finales que no podían llevar acento alguno. Esto lo hacían con tanta más frecuencia cuanto más co-

mún era a estos elementos la propiedad de rimar. Pero una melodía se pega al oído en forma perceptible tan sólo por el hecho de que se repitan en ella determinados factores melódicos de un determinado ritmo. Si semejantes factores, o no vuelven a repetirse, o resultan no concebibles por repetirse en tiempos del compás que rítmicamente no se corresponden unos a otros, la melodía carece del vínculo que sólo convierte en melodía a los elementos melódicos; así como el verso prosódico tan sólo por un vínculo muy parecido se convierte en verso efectivo. Pues bien, la melodía ligada de este modo no armoniza con el verso hablado que posee este vínculo sólo en la fantasía y no en la realidad. El acento prosódico, el único que según el *sentido* del verso debe ser destacado, no corresponde a los retornos propios de los necesarios acentos rítmicos y melódicos de la melodía. De ahí que el músico que no quiere sacrificar a la melodía, sino más que nada hacerla oír — porque sólo en ella es capaz de comunicarse con el sentimiento en forma comprensible —, se vea en la necesidad de observar el acento prosódico únicamente cuando éste *por casualidad* corresponde a la melodía. Pero esto equivale a renunciar a toda conexión entre la melodía y el verso, pues si el músico ya se halla obligado a desatender el acento prosódico, se puede sentir menos aún en la obligación de considerar la imaginación rítmica prosódica del verso. Acabará por tratar este verso — como momento lingüístico en su carácter de causa originaria — solo, según lo dicte el gusto puramente melodioso, lo cual le puede parecer del todo justificado mientras se esfuerce por expresar en la melodía, con la mayor eficacia posible, el contenido afectivo general del verso.

Si alguna vez un poeta hubiera sentido el afán verdadero de aumentar la expresión idiomática a su alcance, hasta hacerla llegar a la plenitud convincente de la melodía, se debería haber esforzado en primer lugar por utilizar el acento prosódico, como único elemento decisivo para el verso, de forma tal que

hubiera determinado con exactitud un ritmo sano, requerido tanto por el verso como por la melodía, en su repetición correspondiente. Mas de esto no percibimos rasgo alguno en ninguna parte, o si reconocemos este rasgo no es sino en el caso en que el poeta de antemano renuncia a la intención poética; que no quiere hacer poesías, sino que, como servidor obediente y proveedor de palabras del músico absoluto, pretende componer sílabas contadas que han de rimar, con las cuales el músico, lleno del más profundo desprecio por las palabras, hace luego lo que le venga en gana.

¡Cuán característico es, por el contrario, que ciertos versos bellos de Goethe, es decir, versos en que el poeta, en la medida de sus posibilidades, se esforzó por obtener cierto vuelo melódico, generalmente sean considerados por los músicos como *demasiado bellos*, demasiado perfectos para la composición musical! En ese hecho escóndese la verdad de que una composición musical que correspondiera por completo al sentido, tendría que disolver también estos versos en prosa para recrearlos nuevamente como melodía autónoma sobre la base de esta prosa; pues en nuestro sentimiento musical nos figuramos espontáneamente que esa melodía del *verso* no es sino *imaginaria* y su apariencia, lisonjera imagen de la fantasía, siendo por lo tanto otra cosa distinta a la melodía musical, que se debe manifestar en determinada realidad sensible. Si creemos, pues, que estos versos son demasiado bellos para usarlos en una composición, decimos con ello tan sólo que lamentamos el tener que destruirlos como tales, lo cual hacemos con cohibición aminorada tan pronto como nos hallamos ante un esfuerzo menos venerable del poeta. Mas así confesamos nuestra incapacidad de figurarnos una relación acertada entre el verso y la melodía.

El compositor de los tiempos más recientes se dió cuenta de todos los intentos estériles de lograr una adecuada relación entre el verso prosódico y la melodía musical, que hubiera traído consigo la reden-

ción recíproca de ambos y hubiera actuado sobre su fuerza creadora. Llegó a ver, sobre todo, la influencia desdichada que tuviera la reproducción fiel del acento prosódico sobre la melodía, hasta desfigurarla en prosa musical. Debido a este conocimiento y tan pronto como, por otro lado, rechazó desfigurar el verso o negarlo completamente por medio de la melodía frívola, se vió incitado a componer melodías en que huyó del todo del contacto desagradable con el verso, al que respetaba en sí, pero el cual le era molesto con miras a la melodía. Llamó a sus productos «*Canciones sin palabras*» y no fué sino lógico que las canciones *sin palabras* constituyeran el punto de arranque para unas disputas que sólo podían ser terminadas en dejar correr el asunto sin resolverlo. Esta «*Canción sin palabras*», tan en boga ahora, constituye la adaptación fiel al piano, de toda nuestra música para el uso cómodo de nuestros viajeros de arte. Aquí el músico le dice al poeta: «Haz lo que quieras, yo también hago lo que quiero. Nos llevamos en la mejor forma cuando nada tenemos que ver el uno con el otro.»

Veamos ahora cómo sea posible aproximarse a este «músico sin palabras» por el fuerte empuje de la más elevada intención poética, en una forma tal que le hagamos abandonar el muelle taburete de piano colocándolo en un mundo de la más sublime capacidad artística destinada a revelar la fuerza generadora de la *palabra*, de esta palabra de la cual en forma tan cómoda y afeminada se deshizo, y que *Beethoven* hizo nacer a través de los violentos dolores del parto que experimentó la música.

II

Si deseamos mantenernos en una relación comprensible con la vida, tenemos que destilar *de la prosa de nuestro lenguaje común* la expresión elevada, por medio de la cual la intención poética ha de mani-



festarse, todopoderosa, al sentimiento. Actúa de modo desconcertante sobre el sentimiento toda aquella expresión idiomática que rompe el vínculo que la enlaza al lenguaje común apoyándose en su manifestación sensible, sobre factores extraños y que no son propios de la índole de nuestro lenguaje común, como son los arriba detallados elementos prosódico-rítmicos.

Ahora bien; en el lenguaje moderno la única acentuación que se conoce es la de aplicar el *acento prosódico*, prosaico, que en ninguna parte tiene un lugar fijo en el peso natural de las sílabas raíces, sino que, para cada frase es puesto *allí* donde, según el sentido de la misma, se necesita para la *finalidad* de hacer comprender cierta intención. Mas el lenguaje de la moderna vida de todos los días se distingue del lenguaje antiguo de los poetas, sobre todo por el hecho de que para facilitar la comprensión necesita usar muchas más palabras y partes de oraciones que el último. En la vida cotidiana nuestro lenguaje sirve para que nos pongamos de acuerdo sobre cosas que — así como se hallan muy lejos de la naturaleza — no están afectadas ya por el significado de las originarias raíces del idioma. De ahí que le haga falta emplear las expresiones y giros más diversos y complicados. De este modo logra circunscribir — y hacer comprender en forma convencional — el significado de las raíces del idioma, tanto originarias como adoptadas de otros lados, significado éste que se halla modificado, matizado o nuevamente desarrollado en relación a nuestras condiciones y conceptos sociales, y que de todos modos está enajenado a nuestro sentimiento. Nuestras frases — vastamente extendidas y disueltas con el fin de incluir este mecanismo mediador — resultarían del todo ininteligibles si se acumulara en ellas el acento prosódico debido a la acentuación marcada de las sílabas raíces. Se puede facilitar el entendimiento de semejantes oraciones únicamente cuando, con gran parsimonia, el acento prosódico se pone tan sólo sobre los elementos de más importancia. Todos los demás factores, en cambio, por más interesantes

que sean según el significado de sus raíces, justamente por su frecuencia se deben descuidar por completo en lo que a la acentuación respecta.

Consideremos ahora qué es lo que debemos entender por la concentración e intensificación de los factores que constituyen la acción, y de sus motivos, imprescindibles todos ellos para la realización de las intenciones del poeta. Luego, reconozcamos que estos factores y motivos, a su vez, se pueden destacar únicamente por una expresión igualmente concentrada e intensificada. Entonces, intuiremos automáticamente la manera adecuada de manejar nuestro idioma. Tuvimos que separar de estos factores constituyentes de la acción, y por causa de ellos de los motivos que los condicionan, todo lo contingente, mezquino e indeterminado. Debimos quitar a su contenido todo cuanto le desfiguraba de afuera, lo pragmáticamente histórico, lo político y lo dogmáticamente religioso, para representar este contenido como puramente humano y necesario para el sentimiento. De modo igual tenemos que aislar de la expresión idiomática todo cuanto proviene de estas desfiguraciones de lo puramente humano y necesario para el sentimiento y que corresponde sólo a ellas, logrando con esto que no sobre nada más que el núcleo.

Mas exactamente aquello que desfiguraba este contenido puramente humano de una manifestación idiomática, constituye el factor que tanto dilataba la oración, en que el acento prosódico, necesariamente, se distribuía con mucha parsimonia, mientras que se imponía descuidar en un número descomunal de palabras no acentuables. El poeta que pretendió atribuir a estas palabras no acentuables un peso prosódico se hacía, por lo tanto, nada más que ilusiones que se le debían revelar tan pronto como recitó sus versos escandiéndolos concienzudamente, ya que con esta recitación vió desfigurado y convertido en ininteligible el sentido de la frase. Ciertamente, hasta ahora la belleza de un verso residía en que el poeta, en la medida de sus posibilidades, separaba de la frase todo

aquello que circundaba el acento principal en forma de un número excesivo de palabras mediadoras que constituían, en verdad, una ayuda apremiante. Buscaba las expresiones más simples y que menos necesitaban de una mediación con el fin de acercar más los acentos entre sí. Para ello desprendía, por cuanto le era posible, el argumento susceptible de ser convertido en poesía, del peso sofocante de las situaciones y condiciones histórico-sociales y político-religiosas. Pero hasta el momento, el poeta nunca fué capaz de hacerlo hasta un grado tal que hubiera podido comunicar su argumento nada más que al sentimiento, así como tampoco logró elevar a este punto la expresión, pues sólo habría logrado elevarse a la manifestación máxima del sentimiento si el verso se hubiera disuelto en la melodía, y según hemos visto, ya que era necesario verlo, no se hizo nada para posibilitar este proceso. Pero cuando el poeta, sin haber disuelto su verso en la melodía efectiva, creyó haber concentrado en meros factores emocionales el verso prosódico, éste, igual que el argumento a presentar, no fué captado ni por el entendimiento ni por el sentimiento. Conocemos versos de esta índole en que los más grandes de nuestros poetas han intentado convertir palabras en sonidos sin valerse de la música.

En lo anterior nos hemos puesto ya de acuerdo respecto a la índole de la intención poética que con su necesario afán de realizarse será la única capaz de quitarle a la frase prosaica del lenguaje moderno todo el aparato de palabras mecánicamente mediadoras, de modo tal que los acentos inherentes a él puedan ser concentrados en una manifestación pronto perceptible. Al observar fielmente las expresiones que usamos hasta en la vida común cada vez que sentimos emociones aumentadas, el poeta obtendrá una medida infalible respecto al número de acentos que entren en una oración natural. En el afecto sincero con que nos deshacemos de todas las consideraciones convencionales, tales como condicionan la extensión de la frase moderna, tratamos siempre de

expresarnos *en un aliento*, en forma breve y consisa, con la mayor determinación posible. Al usar esta expresión concentrada acentuamos también — por la fuerza de nuestro afecto — mucho más de lo usual. Hacemos sobre todo que los acentos se junten más unos a otros, sosteniendo sobre ellos la voz vivamente elevada para darles importancia e inculcarlos al sentimiento con la misma fuerza con que deseamos se manifieste en ellos nuestro sentimiento. El número de estos acentos que durante una exhalación se reúnen espontáneamente en una oración o en una parte de la misma se mantendrá siempre en proporción exacta con el carácter de la excitación, de modo que, por ejemplo, un afecto *activo* de ira producirá en una espiración un número mayor de acentos, mientras que un afecto *pasivo* que expresa un sufrimiento profundo y doloroso gastará todo el aliento con un número más reducido de acentos que resuenan durante más tiempo.

El poeta se figura por su simpatía la índole del afecto a manifestar y según ella establecerá el número de acentos que corresponden a una serie de palabras, la que por su parte se halla determinada por el aliento, mientras que el contenido de la expresión le otorga la forma, o de oración completa o de parte de oración importante. En esta serie de palabras se ha ido disminuyendo el número excesivo de complementos auxiliares y explicativos, como son propios de la oración literaria compleja, para lograr así que estos elementos no consuman inútilmente el aliento requerido para el acento como lo harían debido a su acumulación numérica, aun cuando se renunciara a herirlos con un acento, pues el factor muy nocivo para la expresión afectiva, propio de la frase moderna compleja, residía en el hecho de que la masa excesiva de complementos no acentuables ocupaba el aliento del locutor en forma tal, que ya agotado o con la finalidad de economizar, también en los acentos principales se podía detener sólo por poco tiempo. Esto le permitía comunicar el sentido de la palabra principal, acentuada apresuradamente, sólo al entendi-

miento y no al sentimiento, el cual se siente conmovido tan sólo ante la *plenitud* de la expresión sensible. Los complementos que el poeta conserva en el lenguaje conciso, en número reducido que no excede lo necesario, serán a las palabras heridas por el acento prosódico lo que las consonantes mudas son a las vocales sonoras que rodean, para distinguir las e individualizarlas y lograr que de expresión afectiva corriente se condensen en expresión aclaratoria de un argumento especial. Así como la excesiva acumulación de las consonantes alrededor de la vocal — que ante el sentimiento no tiene justificación alguna — le quitan para nuestro sentimiento la armonía, así también una acumulación, condicionada únicamente por el entendimiento mediador, de complemento alrededor de la palabra principal, convierten a ésta en irreconocible para el sentimiento. Este último considera necesario el refuerzo de la consonante mediante la reduplicación y triplicación tan sólo cuando, con este proceder, la vocal recibe un colorido tan drástico como corresponde a la peculiaridad drástica del objeto expresado por la radical. Del mismo modo, un número aumentado de los complementos de referencia se justifica ante el sentimiento tan sólo cuando destaca especialmente la expresión de la palabra principal acentuada, pero no — como sucede en la oración moderna — cuando la paraliza. Llegamos así a la base natural que en el verso hablado tiene el ritmo, tal como se manifiesta en las sílabas *marcadas* y *no marcadas* por el acento, y como sólo se puede exteriorizar en suma determinación e infinita multiplicidad al ser elevado a ritmo musical.

* * *

Cualquiera que sea el número de sílabas marcadas que conforme con la índole del temple a expresar tengamos que establecer para un aliento, y por lo tanto para una oración o una parte de la misma, estas sílabas nunca tendrán fuerza completamente igual. En primer lugar, el sentido de lo hablado no

permite que los acentos *posean fuerza completamente igual*, ya que siempre encierra en sí factores que *condicionan* y se hallan *condicionados*, destacando según su carácter, ora lo que condiciona ante lo condicionado; ora, a la inversa, lo condicionado ante lo que condiciona. Pero tampoco el sentimiento concede la fuerza igual de los acentos porque es propio justamente de él el que sólo se sienta conmovido por la *distinción*, fácilmente perceptible y sensiblemente bien determinada, de los factores de expresión. Habremos de ver que esta participación del sentimiento se determina con la mayor seguridad tan sólo por la modulación del tono musical. Pero por de pronto no pensaremos todavía en esta ampliación, sino que tendremos presente tan sólo la influencia que en primer lugar la fuerza no igual de los acentos ejercerá sobre el ritmo de la frase. Tan pronto como intentemos la diferenciación de los acentos en más fuertes y más débiles — los acentos juntados entre sí y liberados del enjambre excesivo de complementos — podremos hacerlo sólo en una forma que corresponde por completo a las *mitades fuertes y débiles del compás musical*, o — lo cual en rigor es lo mismo — a los compases fuertes y débiles de un período musical. Estos compases o tiempos de compases, fuertes y débiles, se revelan como tales al sentimiento sólo por hallarse en una relación mutua, la que, a su vez, está destacada y aclarada por las partes menores intermedias del compás. El tiempo fuerte y el débil, cuando completamente desnudos se hallan uno al lado del otro — como sucede en la melodía del Canto Sagrado — en realidad se podrían revelar al sentimiento únicamente al presentarse como elevación y caída del acento, debido a lo cual el tiempo débil del compás perdería en el período su acento por completo, de modo que éste no se consideraría ya como tal: tan sólo cuando rítmicamente se da vida a las fracciones del compás colocadas por entre el fuerte y el débil del mismo, lográndose su participación en los acentos de las mitades del compás, se consigue hacer perceptible

también el acento más débil de la mitad débil del compás en su carácter de acento.

Ahora bien; la frase acentuada de palabras motiva de por sí la relación característica de estas partes intermedias del compás con las mitades del mismo y esto debido a las *caídas* del acento y a la relación que con las elevaciones mantienen estas caídas. Las palabras o sílabas no marcadas en sí, que ponemos en la caída, en la expresión prosódica común se elevan hacia el acento principal por la acentuación creciente y a partir de él vuelven a caer debido a la acentuación menguante. El punto hasta el cual caen para volver a elevarse desde él hacia otro acento principal, es justamente el acento secundario más débil que —conforme al *sentido* del discurso y a su *expresión*— está condicionado por el acento principal, como lo es el planeta por la estrella fija. El número de las sílabas preparatorias o sucesivas depende únicamente del sentido del discurso poético que —según suponemos— se expresa con suma concisión. Cuanto más necesario le parezca al poeta aumentar el número de las sílabas preparatorias o sucesivas, tanto más característicos serán la vida que prestará al ritmo y el significado que atribuirá al acento. Por otro lado, puede establecer el carácter peculiar de los acentos al poner, *sin* toda preparación ni sucesión, un acento cerca del que le sigue.

En esto su poder múltiple no tiene límites. Mas se dará perfecta cuenta de este hecho tan sólo cuando eleve el ritmo prosódico acentuado al ritmo musical avivado en las formas más diversas por el movimiento de la danza. El compás puramente musical le ofrece al poeta posibilidades para la expresión idiomática a las cuales debe renunciar ya de antemano en lo que al simple verso hablado respecta. Aquí el poeta se tenía que limitar a que el número de sílabas en la caída no fuera mayor que *dos*, porque con *tres* sílabas no hubiera podido evitar la acentuación de *una* de estas sílabas y naturalmente con esto ya habría echado a perder su verso. No hubiera debido temer

esta acentuación errónea tan pronto como hubiese dispuesto de efectivas prosódicas largas y breves. Mas como podía cargar estos acentos sólo sobre el acento prosódico, y en obsequio del verso era necesario suponer que este acento podía herir cualquier sílaba raíz, no disponía de ninguna medida reconocible que hubiera dado a conocer el efectivo acento prosódico con tanta seguridad como para evitar que el mismo recayera también sobre aquellas sílabas raíces a las que el poeta no quería otorgar acento *alguno*. Es claro que estamos hablando del verso escrito, el que se comunica por escrito y se recita de acuerdo con ello. El verso vivo, en cambio, que no pertenece a la literatura, requiere ser considerado junto con la melodía rítmico-musical. Cuando nos familiarizamos con los monumentos de la lírica griega — que han llegado hacia nosotros —, ellos justamente nos muestran que el verso griego que sólo recitamos, tan pronto como lo declamamos según la espontánea acentuación prosódica, nos ocasiona el embarazo de herir con acento a unas sílabas que en la verdadera melodía rítmica no se marcarían por *estar incluidas en el antecompás*. En el verso meramente hablado no podemos usar más que dos sílabas en la caída, porque un número mayor nos quitaría en seguida el acento adecuado y nosotros, en la resultante disolución del verso, acto seguido, nos veríamos en la necesidad de recitarlo tan sólo como prosa fugaz.

Resulta que para el verso hablado o que se debe hablar, nos falta el factor que determine tan fijamente la duración de la sílaba marcada que, ateniéndonos a su medida, seríamos capaces de calcular con igual exactitud las caídas. Conforme con las meras posibilidades de pronunciación no nos es dable extender la duración de una sílaba acentuada por la doble duración de sílabas no acentuadas sin que, respecto del lenguaje cometamos el error de «arrastrar» o — según decimos también — cantar. Este «cantar», cada vez que no sea convertido efectivamente en canto sonoro y por lo tanto reemplace por completo el

lenguaje común, con razón se considera como error dentro de este lenguaje común, pues como mero alargamiento átono de la vocal, o hasta de la consonante, es muy feo. Sin embargo, esta tendencia a alargar inherente a la pronunciación — cada vez que no se trate de pura costumbre dialéctica, sino de señal espontánea de una excitación aumentada — tiene en su base un elemento que bien habrían tenido que observar nuestros expertos en prosodia y métrica si es que hubieran querido explicar los metros griegos. Recordaban nada más que nuestro acento prosódico apurado y separado de la melodía afectiva, cuando inventaron la medida según la cual siempre dos breves habían de corresponder a una larga. Les habría resultado muy fácil explicar los metros griegos en que a veces seis, y aun más breves, corresponden a dos largas y hasta a una sola, si tan sólo hubieran evocado en su oído el *tono largamente sostenido* sobre la llamada larga como es propio del *compás musical* y que seguramente aquellos poetas líricos recordaban todavía cuando variaron la letra en verso de las conocidas melodías populares. Era este tono sostenido, rítmicamente medido, el que el poeta de versos hablados no recordaba más, mientras que sólo conocía el acento prosódico de duración fugaz. Pero si captamos este tono, que en el compás musical puede ser determinado con exactitud respecto a su duración y disuelto en la forma más múltiple según sus elementos rítmicos intermedios, estos últimos nos facilitan los factores melódicos de expresión, rítmicamente justificados y clasificados según su importancia, para las sílabas de la caída cuyo número se determina únicamente por el sentido de la frase y el efecto apetecido de la expresión, ya que en el compás musical hemos dado con la medida certera según la cual serán interpretadas con toda seguridad.

Mas el poeta debe determinar este compás únicamente según corresponda a la expresión que él se propusiera. Él mismo ha de convertirle en medida reconocible sin permitir que, acaso, se le obligue a

aplicar esta medida. Le otorga la propiedad de reconocible al distribuir los acentos marcados, ya sean más fuertes, ya sean más débiles, según su carácter, de modo que constituyan un período de respiración o de frase al cual pueda corresponder otro sucesivo que, a su vez, muestre ser necesario para el primero; pues un factor importante de expresión se hace comprensible al sentimiento tan sólo mediante la repetición necesaria, reforzante o tranquilizadora. De ahí que la acomodación de los acentos más fuertes y más débiles sea decisiva para la índole del compás y la estructura rítmica del período. Figurémonos en lo sucesivo semejante disposición determinante, tal como proviene de la intención del poeta.

Supongamos que se trate de una expresión de la siguiente índole: permite que en un aliento se acentúen tres acentos, siendo el primero de ellos el más fuerte; el segundo (como casi siempre se debe suponer en este caso) el más débil, y el tercero, en cambio, otra vez elevado. Entonces, el poeta, instintivamente, dispondría una frase de dos compases simples, el primero de los cuales tendría sobre su mitad fuerte el acento más fuerte y el más débil sobre su mitad débil, mientras que en el compás segundo, el acento tercero, otra vez elevado, caería sobre el tiempo fuerte. La mitad débil del segundo compás sería aprovechada para respirar y como antecompás del primer compás de la segunda frase rítmica, la cual, a su vez, habría de ofrecer la correspondiente repetición de la primera. En esta frase, las caídas se distribuirían de modo tal que, como antecompás, se elevarían al tiempo fuerte del primer compás y de allí, como postcompás, caerían hacia la mitad débil, para luego elevarse de ésta, como antecompás, a la mitad fuerte del segundo compás. El refuerzo también del segundo acento, que acaso pudiera requerir el sentido de la frase, se podría realizar con facilidad, (además de por la elevación melódica del tono), desde el punto de vista del ritmo, omitiendo por completo, o la caída entre los acentos primero y segundo, o el antecompás del ter-

cero. Así se conseguiría llamar la atención, aumentada justamente sobre este acento intermedio.

Baste con esta insinuación a la cual, fácilmente, se podría agregar sinnúmero de otras parecidas, para señalar la infinidad de recursos que están al alcance del verso hablado en aras de su manifestación rítmica, *nunca carente de sentido*, cada vez que su expresión idiomática, de acuerdo perfecto con su fondo, se dispone a la necesaria asimilación a la melodía de modo que condicione a la última como realización de sus intenciones. Debido al número, la disposición y la importancia de los diversos acentos, así como por la menor o mayor agilidad de las caídas por entre las elevaciones y las relaciones de riqueza inagotable que con las últimas mantienen, se ofrece a partir de la mera capacidad idiomática una plétora tal de las más diversas manifestaciones rítmicas, que necesariamente, su caudal y la fuerza que brotando de ellas, hace fructificar la capacidad puramente musical del hombre, se han de presentar como cada vez más inmensos con cada nueva obra de arte que surge del afán íntimo del poeta.

* * *

El verso hablado, rítmicamente acentuado, nos ha conducido ya tan cerca del tono cantado sostenido que, necesariamente, habremos de ocuparnos ahora del objeto que se halla en la base de todo ello.

Hemos de recordar continuamente una cosa importante, a saber, que la intención poética sólo se puede realizar mediante la comunicación completa de la misma que, partiendo del entendimiento, se dirige hacia el sentimiento. Ahora que tratamos de imaginarnos cómo se está realizando este acto basado en la comunicación, será imprescindible estudiar todos los factores expresivos en la exacta medida en que son capaces de dirigirse, en comunicación espontánea, a los sentidos, ya que el sentimiento no recibe sino inmediatamente a través de los sentidos. Para esta finalidad tuvimos que quitarle a la frase com-

puesta de palabras todo aquello que la rendía inimpresionante para el sentimiento, convirtiéndola en mero órgano del entendimiento. Concentramos, con ello, su contenido, en fondo puramente humano, captable para el sentimiento, otorgándole expresión idiomática igualmente concisa. Esto último se consiguió con la mayor aproximación mutua de los acentos requeridos por el discurso emotivo, elevándolos a un ritmo que (sobre todo por la repetición de la serie de acentos) cautivó espontáneamente al oído.

Los acentos de la frase, determinada así, no pueden menos que recaer sobre aquellos elementos idiomáticos en que el contenido humano, captable, para el sentimiento, se expresa con la mayor decisión. Por lo tanto herirán siempre las importantes raíces del idioma con que expresamos, originariamente, no sólo un determinado objeto, captable para el sentimiento, sino también la sensación correspondiente a la impresión que sobre nosotros ejercía este objeto.

Mientras no seamos capaces de reducir a su verdad primitiva — en dirección digamos retrógrada — nuestras sensaciones nacional-políticas o religioso-dogmáticas (que han sido transformadas hasta resultar completamente incomprensibles a nosotros mismos), tampoco estaremos en condiciones para captar el contenido sensible de las *raíces de nuestro idioma*. Las revelaciones que acerca de ellas nos hace la investigación científica no pueden sino enseñar al entendimiento, pero no son capaces de conmover al sentimiento para que las capte, y ninguna enseñanza científica — hasta en caso que del modo más popular se aplique ya en nuestras escuelas primarias — podría despertar esta comprensión íntima del idioma que sólo podemos obtener por el trato armónico y cariñoso de la naturaleza, por un afán instintivo de comprenderla en su aspecto puramente humano; en una palabra, cuando sentimos nuestra *indigencia* como la experimenta el poeta cuando se ve obligado a dirigirse a los sentimientos para convencerlos. La ciencia nos ha revelado el organismo inherente al idioma; pero nos

ha mostrado nada más que un organismo *muerto* que sólo puede ser revivificado por el poeta en el mayor de sus apuros. Esto lo logrará al hacer cerrar en el cuerpo del idioma las heridas producidas por el escalpelo anatómico y al darle una vida que lo anime al movimiento propio. *Este aliento vital lo constituye... la música.*

El poeta, sediento de ser redimido, se halla ahora con un lenguaje sujeto a las heladas del invierno, y mira, ansioso, por encima de los planos nevados pragmático-prosaicos que cubren los parajes que una vez hacían gala de tanta lujuria, o sea la agraciada faz de la cariñosa madre tierra. Pero ante su aliento dolorosamente cálido se derrite, aquí y acullá, por doquiera que sople, la rígida nieve y ¡he aquí! ante su vista, desde el seno de la tierra, que salen los brotes de lozano verdor, originándose en las viejas raíces que parecían muertas y elevándose con crecimiento nuevo y exuberante... hasta que suba el cálido sol de la nueva primavera humana que no conoce vejez alguna y haga derretir toda la nieve, mientras los brotes se convierten en flores encantadoras que, con la sonrisa en los ojos, saludan, alegres, al sol.

A semejanza de las raíces de las plantas y árboles mientras son capaces de mantenerse en la tierra elemental, también estas viejas proto-raíces deben encerrar una siempre nueva fuerza creadora mientras no han sido arrancadas todavía de su suelo, que es el pueblo. Éste conserva, por debajo de la fría capa de nieve que constituye su civilización, las raíces que lo vinculan al suelo de la naturaleza y lo protegen con la espontaneidad de su expresión idiomática ingenua. Oriéntase hacia su comprensión intuitiva toda persona que, huyendo de la precipitación inherente a nuestro lenguaje público, se dedica a la cariñosa intuición de la naturaleza y de este modo le permite a su sentimiento captar estas raíces, mediante el uso inconsciente de las *propiedades que le son afines*. Ahora bien, el poeta es el que *conoce lo inconsciente*, el que representa a propósito lo instintivo. El sentimiento con

cuya manifestación pretende conmovernos, le enseña la expresión de la cual tiene que servirse, y su entendimiento le señala la necesidad de elegir esta expresión. Cuando el poeta que desde su conciencia se dirige al inconsciente de los demás, desea darse cuenta de la coacción natural que le impulsa a usar esta determinada expresión y no otra cualquiera, llega a conocer la naturaleza de la misma, y en su afán de comunicarse saca de esta naturaleza la capacidad de dominar él mismo esta expresión en su carácter de necesaria. Si ahora el poeta estudia la naturaleza de la palabra que su sentimiento le impone adoptar por ser la única que caracteriza determinado objeto, o una sensación despertada por él, reconocerá la fuerza coactiva inherente a la raíz de esta palabra, raíz que fué inventada o encontrada por las necesidades correspondientes a la primordial obligación de sentir, propia del hombre. Si penetra más hondamente en el organismo de esta raíz para darse cuenta de la fuerza coactiva que con respecto a los sentimientos le es propia —dado que tanta influencia decisiva ejerce sobre sus sentimientos— el poeta, finalmente, percibirá que la fuente de esta fuerza se constituye en el cuerpo meramente sensible de esta raíz cuya substancia primordial es el *sonido* «sonoro».

Este sonido «sonoro» es el sentimiento íntimo materializado que obtiene su revestidura material en el exacto momento de comunicarse hacia afuera y la obtiene justamente *en la forma* en que —según el carácter peculiar de la emoción— se manifiesta con el sonido «sonoro» de la raíz. Esta exteriorización del sentimiento íntimo encierra también la razón forzosa de por qué actúa, estimulante, sobre el correspondiente sentimiento íntimo de otra persona alcanzada por esta comunicación. Si el poeta pretende ejercer esta coacción sobre los sentimientos de los demás tal como él mismo la experimentó, lo podrá hacer sólo recurriendo en su manifestación a la suma plenitud del sonido «sonoro», que sólo le permite comunicar la peculiaridad de su íntimo sentimiento en la forma más completa y convincente.

Este sonido «sonoro», empero, se convierte sin más en tono musical tan pronto como se comunica perfectamente la plenitud que en él se contiene. La peculiaridad de su manifestación en la raíz de la palabra se determina por las *consonantes* que, de factor de expresión *general* lo elevan a expresión especial de determinado objeto o determinado sentimiento. De esto se infiere que la consonante tiene dos funciones principales que debemos considerar en detalle a causa de su importancia decisiva.

* * *

La primera función de la *consonante* reside en otorgarle determinada característica al sonido «sonoro» de la raíz. Esto lo consigue al delimitar con exactitud su elemento infinitamente fluctuante, agregando al colorido, por decirlo así, el dibujo que serían las líneas de esta delimitación y convirtiéndolo de este modo en figura reconocible y perfectamente discernible. Esta actuación de la consonante se orienta pues, a partir de la vocal hacia afuera. Aspira a separar en forma determinada la vocal y aquello que de ella se diferencia, a colocarse como mojón entre los dos. Esta función importante la desempeña la consonante como *sonido inicial* cuando *precede* a la vocal. En su carácter de *sonido terminal*, cuando *sigue* a la vocal, tiene menos importancia para determinar la vocal hacia afuera, por que ésta, con su propiedad característica, se habrá manifestado ya antes de mezclársele el sonido terminal. De ahí que este último se condicione más bien por la vocal misma como su necesario descanso. En cambio, tiene importancia decisiva tan pronto como, mediante el refuerzo de la consonante, influye sobre la vocal que le precede en forma tal que llegue hasta elevarse a característico factor principal de la raíz.

Volveremos luego sobre la determinación de la vocal por medio de la consonante. Por de pronto debemos estudiar la actuación que la consonante despliega hacia afuera. Esta actuación se manifiesta en

la forma más decisiva en su colocación *delante* de la vocal de la raíz, cuando es sonido inicial. En esta posición nos revela, por decirlo así, la faz de la raíz por cuyo organismo circula la sangre caliente que sería la vocal, mientras que su lado posterior, escondido a la vista del espectador, lo constituiría el sonido terminal. Cuando entendemos por la faz de la raíz todo el aspecto fisonómico exterior del hombre, que éste cuando lo encontramos vuelve hacia nosotros, conseguimos una determinación perfectamente adecuada de la decisiva importancia que posee el sonido inicial consonante. Con él se nos muestra por primera vez la individualidad de la raíz con que nos enfrentamos, así como el hombre en un comienzo se nos revela como individuo por su aspecto fisonómico. A este aspecto exterior nos atenemos hasta que el interior se nos haya podido revelar mediante un desarrollo más amplio. Este aspecto fisonómico exterior de la raíz se manifiesta — por decirlo así — a los *ojos de la comprensión del idioma*, y el poeta, por su parte, debe apelar en la forma más eficaz a estos ojos; pues, para que el sentimiento capte por completo sus intenciones, él debe presentar sus personajes a la vista y al oído al mismo tiempo. Un fenómeno, entre otros muchos, le resulta reconocible al oído y cautiva su atención sólo cuando se le presenta en una repetición que no es propia de los otros fenómenos, dándole esta repetición carácter de distinguido, de importante, que debe excitar el interés especial del oído. Así también el mencionado «ojo» del oído requiere que el fenómeno sea presentado repetidas veces para poder recibirlo como distinto y bien reconocible. La frase prosódica — rítmicamente ligada según las necesidades de respiración — comunicó su sentido de fondo en forma inteligible sólo al emplear por lo menos dos acentos que se correspondían mutuamente y al ofrecer una conexión que encerraba tanto lo condicionado como lo que condiciona. El poeta se ve impulsado por el afán de facilitar al *sentimiento* la comprensión de la frase en su carácter de expresión *afectiva*,

y además tiene conciencia de que este afán sólo puede ser satisfecho por la más viva participación del órgano sensorial que recibe inmediatamente. Con miras a esta finalidad y para inculcar al oído del modo más eficaz los imprescindibles acentos del verso rítmico, el poeta los debe presentar en una indumentaria que no sólo los distinga por completo de las palabras raíces no marcadas de la frase, sino que también le permita al «ojo» del oído percibir esta distinción, lográndose esto último con el parentesco de la indumentaria otorgada a *ambos acentos*. La afinidad fisonómica de las palabras raíces acentuadas por el espíritu del lenguaje, le permite a ese «ojo» conocerlos rápidamente y se los presenta en una relación de parentesco que no sólo puede ser captada pronto por el órgano sensorial, sino que en verdad es inherente también al *sentido* de la raíz.

El *sentido* de una raíz lo constituye la sensación de un objeto que en ella ha tomado forma. Sólo esta sensación *convertida en forma* es *inteligible*, y esta forma es «*sentida*» por un lado y por otro, sólo perceptible en forma decisiva para el pertinente sentido del oído. El poeta logrará pues que sea entendida rápidamente su exteriorización cuando condense la sensación a expresar a su fondo más íntimo, y este último, tanto en su factor condicionado como en el que condiciona, tendrá necesariamente carácter *homogéneo* y de parentesco. Una sensación homogénea, empero, se manifiesta, instintivamente, por una *expresión* homogénea, y ésta se logra en la forma más perfecta con la unidad de la raíz idiomática que se revela por el parentesco existente entre los factores principales de la frase, el condicionado y el que condiciona. Nos resulta inteligible sin más una sensación que emplea para su expresión la *aliteración* (*Stabreim*) de las palabras raíces que instintivamente están heridas por el acento. Es necesario tan sólo que el parentesco de las raíces no se deforme a propósito por el sentido de lo dicho, resultando así irreconocible como sucede en el lenguaje moderno. Sólo

cuando una sensación expresada en la mencionada forma y en su carácter homogéneo haya actuado, insintivamente, sobre nuestro sentimiento, éste considerará como justificado también el hecho de que la sensación sea mezclada con otra sensación. Para lograr que el sentimiento, ya orientado, capte rápidamente una sensación mezclada, el lenguaje poético dispone otra vez de un medio inmensamente eficaz: la *aliteración*. Podemos designarla como «*sentida*» por cuanto se halla también en su base un *sentido* extenso y, sin embargo, determinado, inherente a la raíz idiomática. La aliteración significativo-sensible, gracias a su propiedad puramente sensorial, es capaz de vincular la expresión de una sensación a la de otra, de modo que el oído percibe claramente la vinculación y ésta se le impone como natural. El sentido de la palabra raíz con aliteración — en el que ya se manifiesta la otra sensación, subsiguiente — muestra ya de por sí su afinidad gracias al poder espontáneo que sobre el oído sensible ejerce el mismo sonido; se destaca un contraste encerrado en el género de la sensación principal y que, como tal, corresponde a su parentesco genérico con la sensación expresada primero, es comunicada al sentimiento por el oído afectado, y por aquél, finalmente, al entendimiento (1).

En esto, la capacidad del oído que recibe directamente, es tan ilimitada que puede relacionar las sensaciones — por más distanciadas que se hallen entre sí — con tal que le sean presentadas con parecida fisonomía, y las pasa al sentimiento para que las abraza ampliamente como afines y puramente humanas. En comparación con este milagroso poder del órgano sensorial que lo abraza y lo reúne todo ¿qué significa el entendimiento desnudo el cual renunciando a esta ayuda mágica, convierte al oído en servil mozo de

(1) «Die Liebe bringt Lust und - Leid». (El amor trae placer y sufrimiento). La traducción castellana no conserva la aliteración que en alemán enlaza entre sí a las palabras: Liebe, Lust y Leid (amor, placer, sufrimiento).

cuerda para arrastrar los bultos de los productos industriales del lenguaje? Este órgano sensorial se muestra tan ferviente y tan generoso en su amor hacia quien se le comunica cariñosamente, que es capaz de restablecer el carácter puramente humano y la unidad primordial y sempiterna de aquello que el entendimiento intrigante rompía y separaba millones de veces, y así lo sabe ofrecer al sentimiento para su regocijo infinito. ¡Acercaos a este sentido espléndido, oh poetas! Pero ¡hacedlo como hombres íntegros y llenos de confianza! Ofrecedle la cosa más extensa que sabéis captar, y aquello que vuestro entendimiento no sabrá vincular, será vinculado por este sentido y él lo presentará otra vez a vosotros como todo infinito. Por eso, corred, animados, a su encuentro y sin bajar la mirada. Permitidle ver vuestra cara, la cara de la palabra y no las nalgas caídas, que vais arrastrando, flojas y sin vida, en la rima final de vuestro discurso prosaico y que ofrecéis al oído para contentarlo. Como si éste, sobornado por el tintineo infantil con que se engaña a los salvajes y zonzos para calmarlos, debiera hacer pasar tranquilamente por su portón vuestras palabras para que vuelva a apoderarse de ellas el cerebro corruptor. El oído no es niña; es una mujer fuerte y cariñosa que en su amor sabe dar la mayor felicidad a quien *en sí mismo* le facilita la más perfecta substancia para ser feliz.

* * *

¡Cuán poco es lo que hasta ahora hemos ofrecido a este oído, ya que, por de pronto, no le hemos brindado nada más que la aliteración de consonantes, con lo cual nos facilitó ya la comprensión de todo lenguaje! Sigamos examinando, pues, para ver como esta comprensión del lenguaje se sabe elevar a las cumbres de la comprensión humana mediante la suma excitación del oído.

Tendremos que volver otra vez a las consonantes para figurárnoslas en su segunda función.

La consonante manifiesta su función hacia afuera

cuando mediante la rima del sonido inicial presenta al oído como afines aun los objetos y sentimientos aparentemente más distintos. La fuerza que le capacita para esto, la recibe otra vez tan sólo gracias a su colocación con respecto a la vocal sonora de la raíz, con que manifiesta su actividad hacia el interior al determinar el carácter de la vocal.

La consonante, así como delimita hacia afuera a la vocal, la delimita también hacia el interior, es decir, determina la peculiaridad especial de su manifestación por la agudeza o blandura con que le toca hacia el interior (1). Este efecto notable que hacia el interior produce la consonante, nos trae empero un contacto tan directo con la vocal que podemos comprender gran parte de este efecto tan sólo por la vocal misma que, con necesidad ineludible, nos es señalada como el contenido de la raíz que la justifica efectivamente.

Las consonantes circundantes las hemos designado como la indumentaria de la vocal o, con más precisión, como su aspecto fisonómico exterior. Ahora, y esto sobre todo por su acción hacia el interior — según hemos visto — las designaremos con más exactitud todavía como la capa de carne orgánicamente unida al interior del organismo humano. Con esto tenemos una acertada representación sobre la índole de la consonante y de la vocal así como de sus relaciones orgánicas recíprocas. La vocal sería todo el organismo interior del cuerpo vivo del hombre que por sí mismo condiciona la forma de su apariencia de modo tal como se comunica a la vista del espec-

(1) El cantante que de la vocal debe destilar el tono pleno, siente muy vivamente la diferencia marcada con que obran sobre el sonido sonoro, las consonantes enérgicas — como son k,r,p,t — o las reforzadas — como son schr, sp, pr — o las más flojas, suaves — como son g, l, b, d, w —. Un sonido terminal reforzado —nd, rt, st, ft — cuando tiene carácter de raíz — como sucede en «Hand» (mano) «hart» (duro), «Hast» (apuro) y señala con decisión la peculiaridad y duración propias de la manifestación de la vocal que condiciona su transcurso breve y acelerado, siendo por lo tanto una característica de la raíz con referencia a la rima la llamada asonancia — como en «Hand» (mano) y «Mund» (boca).

tador. Entonces, a la consonante que, con semejante apariencia, se presenta a la vista, le correspondería además de esta actuación hacia afuera también otra función importante, o sea la de conducir hacia el organismo interior, por medio de la ramificada cooperación de los órganos sensorios, aquellas impresiones exteriores que, a su vez, determinan el matiz peculiar que para su expresión sabe elegir el organismo. Ahora bien, la capa de carne del cuerpo humano posee una piel que la delimita hacia afuera ante la vista e igualmente una piel que da hacia adentro, hacia los órganos vitales interiores: esta piel interior, empero, no la separa por completo de los mencionados órganos, sino que la vincula a ellos de modo que consigue de los mismos su alimento y su poder formador, que ha de dirigirse hacia afuera. La sangre, esta savia del cuerpo que sólo en su flujo ininterrumpido da vida, avanza desde el corazón a la piel extrema de la carne gracias a la conexión de la capa de carne con los órganos interiores. Desde este punto extremo, después de depositar allí el alimento necesario, vuelve a fluir al corazón. Este, como si tuviera un exceso de riqueza interior, derrama directamente hacia afuera — como manifestación más suya de su calor vital — la corriente de aire recibida con la respiración de los pulmones; pues ellos habían conducido hacia la sangre, para su animación y refresco, la corriente de aire enriquecida con su contenido movido.

El corazón se puede comparar con el *sonido* «sonoro» en su actividad más fecunda y autónoma. Su sangre vivificadora se condensó hacia afuera en la consonante; pero como este proceso no pudo absorber ni con mucho su superabundancia, vuelve desde allí hacia la sede muy suya para dirigirse otra vez y en plenitud máxima hacia afuera por medio de la corriente de aire vivificada directamente por la sangre.

Cuando el hombre interior se dirige hacia afuera mediante el *sonido* apela al oído, así como su apariencia exterior apelaba a la vista. Hemos visto que

la consonante constituye esta apariencia *exterior* de la vocal raíz. Como la vocal y la consonante se comunican al *oído*, hemos tenido que figurarnos este oído como si tuviera dos propiedades: la que oye y la que ve, para así poder recurrir a la última en favor de la consonante que sería como el aspecto exterior del que habla. Esta consonante se presentaba a la «vista» del oído cuando nos la hemos figurado en su actuación exterior e importantísima, cuando en la aliteración se dirigía a los sentidos y al ánimo. La vocal, en cambio, a la cual hemos reconocido en su propiedad más suya, vivificadora, se comunica ahora al «oído» del oído. Para poder hacerlo se debe manifestar en todas sus galas, con toda la plenitud autónoma — tal como la consonante la despliega en la aliteración — siendo no sólo *sonido* «sonoro» sino *tono* sonoro. Así será capaz de corresponder a toda la infinita capacidad auditiva del «oído» del oído — a cuya facultad visual, en su capacidad máxima, hemos apelado en favor de la consonante — y esto en un grado tal que el oído se regocije hasta el exceso para sentir la necesidad de comunicar lo que recibió, al sentido cósmico del hombre, susceptible de ser aumentado a la excitación máxima.

Sólo el hombre que se presenta simultáneamente a nuestra vista y a nuestro oído nos ofrece una certidumbre perfecta y plenamente satisfactoria. Así también el órgano de comunicación del hombre interior, convence nuestro oído en la forma más perfecta tan sólo cuando se comunica de manera igualmente satisfactoria a la «vista y el oído» de este oído. Pero esto se logra únicamente por medio del *lenguaje compuesto de palabras y sonidos* (*Wort-Ton-sprache*), y tanto el poeta como el músico se han comunicado hasta ahora sólo a la mitad del hombre: el poeta se dirigía nada más que a la «vista» de este oído y el músico tan sólo a su «oído». Pero sólo el oído entero que ve y que oye, es decir, el que *comprende* de modo perfecto, percibe al hombre íntimo con infalible certidumbre.

Hemos hablado de la fuerza coactiva inherente a la raíz idiomática y que necesariamente indujo al poeta, afanoso de lograr la más certera expresión para su emoción, a que empleara justamente esta palabra raíz por ser la única correspondiente a sus intenciones. Nuestro poeta reconocerá ahora y sin que pueda haber lugar a dudas, que esta fuerza reside en la vocal sonora, cada vez que ésta se presenta en su plenitud máxima como *tono* auténtico, animado por la respiración. En este tono se manifiesta del modo más inequívoco el *contenido afectivo* de la vocal que, por íntima necesidad, se tuvo que exteriorizar justamente con esta vocal y con ninguna otra; así como esta vocal, ante el objeto exterior, se concentró hacia afuera haciendo uso de esta determinada consonante y de ninguna otra. El dejar que esta vocal se diluya en una expresión afectiva máxima, que se extienda y se consuma en la suma plenitud de un tono cantado por el corazón, equivale para el poeta a la tarea de lograr con su expresión poética que las cosas que hasta ahora se han presentado como arbitrarias y por lo tanto desconcertantes, se conviertan en espontáneas, que reproduzcan el sentimiento con la misma seguridad que lo perciben. De ahí que el poeta obtenga la plena seguridad tan sólo cuando haya llegado a la excitación máxima de su expresión. Al emplear su poder de expresarse según la capacidad máxima que le es inherente, la convierte en mero órgano del sentimiento que, a su vez, se comunica directamente con el sentimiento. Este órgano lo va desarrollando sobre la base de su propio poder de lenguaje, en la medida en que lo concibe y aprovecha en su capacidad *íntegra*.

Con la aliteración consonántica el poeta ávido de comunicar una emoción en la forma más exacta, trató ya de hacer más captable al sentimiento — en el aspecto sensible — la serie de palabras ordenada según acentos prosódicos y que se manifiesta en el compás musical. Este entendimiento emocional lo logrará ahora de modo cada vez más perfecto si vincula por la

rima también a las vocales de las palabras raíces he-
ridas por el acento, como antes lo hiciera con las con-
sonantes. Esta rima permitirá que el sentimiento las
perciba en forma más determinada. El entendi-
miento de la vocal no se basa, sin embargo, en su
afinidad superficial con otra vocal raíz rimada *Como
todas las vocales tienen parentesco primordial* trá-
tase más bien de *revelar este parentesco primordial*,
haciendo resaltar plenamente su *contenido afectivo
por medio del tono musical*. La vocal misma no es
otra cosa que el *tono concentrado*: su manifestación
peculiar se determina por su orientación hacia la su-
perficie exterior del «cuerpo afectivo» que — según
hemos dicho — constituye para la «vista» del oído la
imagen reflejada del objeto exterior que actúa sobre
el «cuerpo afectivo». El efecto que sobre éste tiene el
objeto, lo manifiesta la vocal al exteriorizar directa-
mente el sentimiento por el camino que más cerca le
resulta, es decir, extiende su individualidad recibida
desde afuera, a la universalidad de la pura capacidad
de sentir, y esto se logra por medio del tono musical.
Hay un factor del cual nació la vocal, y éste le im-
puso condensarse hacia afuera en la consonante. Lue-
go, la vocal, enriquecida desde afuera, con su ca-
rácter peculiar vuelve a este factor para disolverse en
él, que también se halla enriquecido: este tono enri-
quecido, firme en su individualidad y ampliado a la
universalidad afectiva, constituye el elemento salva-
dor de la idea poética que con esta liberación se con-
vierte en *efusión emocional*.

El poeta, al disolver la vocal de la palabra raíz
acentuada y aliterada en su elemento materno, o sea
el tono musical, da con ello el paso decisivo para en-
trar al lenguaje musical. A partir de este momento,
no ha de determinar ya el parentesco de los acentos
según una medida reconocible para la «vista» del oído,
sino que el parentesco de las vocales convertidas en
tonos musicales — parentesco imprescindible para la
rápida reacción del sentimiento — se determina aho-
ra correspondiente a una medida que, sólo reconocible

para el mencionado «oído» del oído, se debe de modo certero y ineludible a su capacidad de recibir.

Ya en el lenguaje hablado se muestra el protoparentesco de las vocales con tanta evidencia que reconocemos como susceptibles de aliteración las sílabas raíces carentes de una consonante inicial por el sólo hecho de estar abierta hacia adelante la vocal; y a este concepto nos induce en cierto modo la perfecta semejanza exterior de las vocales. Rimamos, por ejemplo: «Aug und Ohr» (ojo y oreja) (1). Este protoparentesco que en el lenguaje hablado se conserva como factor emocional inconsciente, es revelado al sentimiento en forma infalible por el lenguaje musical íntegro. Al ampliar a tono musical la determinada vocal, muestra a nuestro sentimiento que su peculiaridad tiene cabida en unas relaciones de protoparentesco y surgió de éste. Nos hace reconocer la madre de esta numerosa familia de vocales, o sea el sentimiento puramente humano y orientado directamente hacia afuera; esto último lo hace sólo para revelarse, a su vez, a nuestros sentimientos puramente humanos.

De ahí que incumba al *músico*, y no al poeta, presentar ante nuestro sentimiento, el parentesco que tienen entre sí las vocales convertidas en tonos.

III

La diferencia característica entre el poeta y el *músico* consiste en el hecho de que el poeta hasta ahora concentrara en un punto —lo más captable posible para el sentimiento— unos factores de acción, sensación y expresión infinitamente dispersos y únicamente perceptibles para el entendimiento. El *músico*, en cambio, tiene la obligación de extender este punto de concentración a la plenitud máxima, según

(1) En esta rima el idioma designa muy acertadamente los dos órganos de recepción que se hallan abiertos hacia afuera, por las vocales igualmente abiertas hacia afuera. Es como si estos órganos revelaran toda la plenitud de su capacidad universal de recibir, al dirigirse, espontáneos y desnudos, desde el interior hacia el exterior.

corresponde al ámbito de su contenido afectivo. El entendimiento ocupado en la confección de poesías, cuando deseaba comunicarse al sentimiento, intentaba lograr su finalidad por medio de la capacidad sensible de recibir, concentrando los objetos más lejanos para hacerlos lo más directamente perceptibles. Desde allí, es decir, desde el punto en que se efectúa el contacto inmediato con la percepción sensible, la poesía se debe extender en forma igual que el órgano sensorial receptor. Éste, para poder percibir la poesía, se había concentrado también en un punto fijo orientado hacia afuera y ahora se va extendiendo, por obra directa de lo recibido, en círculos crecientes hasta haber excitado toda la sensibilidad íntima.

En el proceder forzoso del poeta y del músico solitarios, hubo hasta ahora el siguiente error: Para llegar en forma perceptible a los sentimientos, el poeta tenía que recurrir a la ampulosidad vaga con lo cual se convertía en narrador de miles de detalles destinados a presentar una determinada figura de la imaginación para que se la reconociera lo más fácilmente posible. La fantasía, atascada por los detalles numerosos y multicolores, sólo podía dominar el argumento presentado por tratar de precisar estos detalles perturbadores, perdiéndose así en la esfera de actuación del entendimiento puro, la única adonde podía dirigirse el poeta; o cuando ofuscado por la extensión maciza de sus descripciones buscaba por fin un punto firme que le fuera familiar. El músico absoluto, en cambio, se veía obligado en sus composiciones a concentrar un elemento infinitamente amplio en determinados puntos que fueran lo más fácilmente perceptibles para el entendimiento. Para ello tenía que renunciar cada vez más a la plenitud inherente a su elemento; esforzarse por concentrar el sentimiento en una idea, imposible en sí, y por fin, despojar de toda expresión afectiva este producto de concentración, para recomendarlo a la fantasía arbitraria como apariencia imaginaria e imitación de un objeto exterior cualquiera. Así, la música se pareció al buen

Dios de las leyendas, el cual para hacerse visible tuvo que bajar del cielo a la tierra, adoptando la figura y la vestimenta de los hombres comunes: nadie se dió cuenta ya, que en el mendigo, a menudo andrajoso, se ocultaba el buen Dios. Pero ahora tendrá que surgir el poeta auténtico que con los ojos clarividentes — como son propios del poeta hundido en la mayor necesidad de ser redimido— reconozca en el mendigo sucio al dios que redime, le quite las muletas y harapos y, llevado por el hálito de sus ansiosos deseos, se eleve junto con él a los espacios infinitos en los que el dios liberado sabe derramar con su aliento las inefables delicias del más dichoso de los sentimientos. Dejemos, pues, detrás de nosotros el pobre lenguaje de la vida de todos los días en el que no somos todavía lo que *podemos* ser y con el cual, por lo tanto, no manifestamos tampoco lo que *podemos* manifestar; y empleemos en la obra de arte el único lenguaje que nos permite decir lo que *debemos* comunicar si *somos* íntegramente lo que podemos ser.

* * *

Pues bien, el músico debe determinar los tonos del verso — según el parentesco inherente a su capacidad de expresión — de modo tal que ellos no sólo comuniquen el contenido afectivo de esta vocal o de aquélla, como vocal *particular*, sino que al mismo tiempo presenten al sentimiento este contenido como afín a *todos* los tonos del verso, y este contenido afín, como *elemento particular del protoparentesco existente entre todos los tonos*.

Sólo mediante la aliteración consonántica de las raíces idiomáticas, el poeta logró revelar un parentesco de los acentos destacados por él que convenció al sentimiento, y por intermedio de éste, por fin, al entendimiento. Pero este parentesco se determinó tan sólo por la peculiaridad de la misma consonante. Con ella no pudo rimar otra consonante alguna, y de ahí que la afinidad se restringiera a una familia particular que resultaba reconocible al entendimiento por

el solo hecho de manifestarse como familia completamente separada. El músico, en cambio, dispone de un conjunto de relaciones afines que linda en lo infinito. Si el poeta tuvo que contentarse con presentar al sentimiento nada más que las palabras raíces de su frase especialmente acentuadas, mostrando con la perfecta igualdad de sus consonantes iniciales su parentesco sensible y de sentido, el músico, en cambio, por de pronto debe señalar el parentesco existente entre sus tonos en una extensión tal que, partiendo de los acentos, incluye *todas* las vocales de la frase, aun las menos acentuadas, de modo que no sólo las vocales heridas por acentos, sino todas las vocales en general se presenten al sentimiento como afines entre sí.

Los acentos de la frase reciben su luz especial, en primer lugar no por el sentido, sino gracias a su manifestación sensible, por las palabras y sílabas menos acentuadas que se hallen en la caída. Así también, los tonos principales recibirán su luz especial de los tonos secundarios, que serán a ellos lo que a los antecompases y postcompases son las elevaciones. La selección y el significado de esas palabras y sílabas secundarias, así como su relación con las palabras acentuadas, fueron determinados en primer lugar, por el contenido racional de la oración. Este contenido racional se transformó en contenido afectivo sólo en la medida en que, por la concentración de elementos extensos, se iba elevando a una expresión concisa y especialmente perceptible para el oído. Resulta ahora que la selección y el significado de los tonos secundarios, así como su relación con los tonos principales, no depende ya del contenido racional de la frase, por cuanto éste, en el verso rítmico y en la aliteración, acaba de ser concentrado en contenido afectivo. Desde este momento, el último se exteriorizará, por medio de su más directa comunicación con los sentidos, sólo en aquellos casos en los que el puro lenguaje del sentimiento fué reconocido en su eficacia indiscutible, disolviéndose la vocal en el tono cantado. Tan pron-

to como la vocal del lenguaje hablado ha sonado como tono musical, el sentimiento ha sido elevado a organizador declarado de todas las demás comunicaciones dirigidas a los sentidos, y nada más que el espíritu musical decide sobre la selección y el significado de los tonos secundarios y principales; y esto según la índole del parentesco existente entre los tonos, determinándose el elemento particular conforme con la expresión afectiva que requiere la frase.

El parentesco de los tonos se constituye en la *armonía* musical que debemos ver aquí, en primer lugar, según su extensión en el plano en que se presentan las familias de las *tonalidades* en su parentesco de extensa ramificación. Si pensamos por de pronto en la extensión *horizontal* de la armonía, nos reservamos expresamente señalar en el momento decisivo de nuestra descripción la propiedad todo-determinativa de la armonía en su extensión *vertical* respecto a su protobase. Aquella extensión horizontal, como superficie de la armonía, constituye la fisonomía de ésta en la medida en que la puede reconocer todavía la mirada del poeta. Es el espejo de agua que le refleja al poeta su propia imagen, así como, simultáneamente, hace llegar esta imagen a la mirada meditabunda de la persona con la cual el poeta quiere comunicarse. Esta imagen es, en verdad, la intención realizada del poeta; una realización que el músico puede lograr tan sólo cuando desde las profundidades del mar que es la armonía, se asoma a la superficie, donde se festejan los deliciosos esponsales entre la idea poética creadora y la ilimitada capacidad de crear de la música.

Este reflejo movido es la *melodía*. En ella, la idea poética se convierte en factor afectivo que capta instintivamente, así como la sensibilidad musical por medio de ella obtiene la capacidad de manifestarse en forma concisa y convincente, como fenómeno humano, claramente delimitado y formado hasta llegar a la individualidad plástica. La melodía redime a la idea poética eternamente, condicionada, elevándola a la conciencia, muy sentida, de la más alta libertad emo-

cional. Ella es lo espontáneo buscado y manifestado a propósito, lo inconsciente consciente y claramente propagado, la necesidad justificada basada en un fondo que desde la ramificación más amplia se concentró en la más determinada exteriorización del sentimiento y cuya amplitud es ilimitada.

* * *

Cuando a la *protomelodía* maternal de la cual antaño nació el lenguaje hablado oponemos este tipo de melodía que — sobre la superficie horizontal de la armonía aparece como reflejo de la idea poética y se halla acomodada dentro del protoparentesco de los tonos por ser recibida en una familia emparentada, o sea la tonalidad —, resalta la siguiente distinción, sumamente importante y que ahora debemos considerar con toda determinación.

Partiendo de una sensibilidad infinitamente vaga se agruparon primero unas sensaciones humanas en un contenido que paulatinamente iba tomando forma cada vez más determinada, para exteriorizarse por medio de la mencionada protomelodía en una forma tal que el desarrollo natural inherente a ella, por fin, llegó hasta elaborar el puro lenguaje hablado. La más destacada característica de la primitiva poesía lírica reside en el hecho de que en ella las palabras y el verso provinieran del tono y de la melodía, así como el gesto físico, partiendo del movimiento de baile que daba indicaciones generales y sólo podía ser entendido cuando se repetía con mucha frecuencia, se redujo al gesto mímico, más mesurado y determinado. Cuanto más, en el desarrollo del género humano, la sensibilidad instintiva se iba condensando a un entendimiento arbitrario; por lo tanto, cuanto más el fondo de la poesía lírica, de fondo afectivo se convirtió en fondo racional, tanto más claramente se iba alejando el poema compuesto de palabras, de su primitiva conexión con la protomelodía de la cual, por decirlo así, se servía en su recitación tan sólo para presentar del modo más agradable posible un frío fondo didáctico al sen-

timiento hartó. La melodía antaño había florecido de la protosensibilidad del hombre como imprescindible expresión afectiva y se había desarrollado, en la adecuada reunión con la palabra y el gesto, hasta la plenitud que percibimos hoy todavía en la melodía popular legítima. Pero esos poetas racionales propensos a la reflexión no la sabían transformar ni variarla de acuerdo con el fondo de su modo de expresarse. Tampoco les era posible, ni mucho menos, crear nuevas melodías sobre la base de esta expresión, ya que en esa gran época de formación, el desarrollo general tendió a progresar desde el sentimiento al entendimiento, y el entendimiento creciente sólo habría podido sentirse estorbado en sus experimentos, de habersele obligado en alguna forma a inventar nuevas expresiones emocionales que le resultaban extrañas.

Sucedió pues que, mientras el público reconocía y requería la forma lírica, los poetas que debido al fondo de sus poesías se habían vuelto incapaces de inventar melodías, se contentaban con variar el poema y no la melodía que dejaban sin modificar y por amor a la cual usaban, para expresión de sus ideas poéticas, una forma exterior que ponían como variación de letra a la melodía no modificada. El extensísimo caudal de formas, característico de la poesía lírica griega que conservamos, y sobre todo los cantos de coro de los poetas trágicos, no se pueden explicar como condicionados por el fondo de estas poesías. El contenido, casi siempre didáctico y filosófico de estos cantos, se halla por lo general en tan agudo contraste con la expresión sensible inherente a la siempre cambiante rítmica de los versos, que no podemos creer que una manifestación sensible de tantos matices se haya originado en el fondo de la intención poética, sino que la debemos considerar como condicionada por la melodía, y adaptada, obedientemente, a sus inmutables postulados.

Todavía hoy en día conocemos las más legítimas melodías populares tan sólo con los textos ulteriores

que, debido a algún acontecimiento exterior, fueron escritos para la música ya existente y en boga. En nuestros tiempos modernos, los poetas de vodevil, sobre todo los franceses, proceden — si bien sobre un nivel mucho más bajo — de modo parecido cuando escriben sus versos para melodías conocidas y señalan las últimas sin más al actor, evocando a los poetas líricos y trágicos de los helenos que también tomaron las melodías acabadas, posesión primitiva de la viejísima poesía lírica y que seguían viviendo en boca del pueblo — sobre todo en los ritos sagrados — y escribieron para estas melodías los versos cuyo ritmo nos sorprende con su milagrosa riqueza, ahora que no conocemos más estas melodías.

Las verdaderas intenciones del poeta trágico griego se nos revelan, en las peripecias de sus dramas, según el fondo y la forma. Partiendo sin duda alguna del seno de la poesía lírica, estas peripecias se dirigen hacia la reflexión racional; así como el canto del coro desemboca en el discurso yámbico, nada más que hablado, de los actores, estos dramas tienen un efecto muy conmovedor sobre nosotros justamente por haber conservado el elemento lírico que vuelve, reforzado, en los momentos de más importancia. El poeta lo empleó con plena conciencia, a semejanza del poeta didáctico que con emocionante canto lírico, presentó sus poemas didácticos en las escuelas, ante la juventud. Cuando profundizamos, vemos que el poeta trágico, en lo referente a sus intenciones, procedió menos franca y sinceramente al cubrirlas con la vestimenta lírica, que cuando las expresó sin más con el discurso hablado. A esta probidad didáctica que fué, a la vez, falta de probidad artística, se debe la rápida decadencia de la tragedia griega, la cual — según pronto se dió cuenta el pueblo — pretendió actuar arbitrariamente sobre su entendimiento en vez de influir instintivamente sobre su sentimiento. Eurípides, bajo el látigo cruel de la mofa aristofánica, tuvo que expiar el haber descubierto burdamente esta mentira. No fué sino la última, pero muy natural, conse-

cuencia del desarrollo del entendimiento a partir del sentimiento y — con respecto a la expresión artística — del lenguaje hablado a partir de la melodía, el que el arte poético de intenciones cada vez más didácticas se transformara en retórica de utilidad política y, por fin, en prosa literaria.

La melodía, cuyo nacimiento estamos presenciando ahora, constituye, empero, un contraste completo con la protomelodía maternal, el que tendremos que designar resumidamente, después de las anteriores consideraciones detalladas. Trátase, por un lado, de un progreso que desde el entendimiento conduce al sentimiento, desde la frase hablada a la melodía; y por otro, de un progreso que del sentimiento avanza hacia el entendimiento y de la melodía hasta la frase hablada. Por el camino que conducía del lenguaje hablado al lenguaje musical, hemos llegado a la superficie horizontal de la armonía en la cual la frase hablada del poeta se reflejaba como melodía musical. Ahora constituirá el objeto de nuestra descripción el modo de cómo partiendo de esta superficie, nos apoderamos de todo el contenido inherente a las insondables profundidades de la armonía; este seno donde todos los tonos tienen su protoparentesco, para llegar así a una realización cada vez más amplia de las intenciones poéticas, como elemento que engendra, en las profundidades del protoelemento maternal del modo que determinamos, en una extensión que siempre se amplía y nunca se estrecha, todo átomo de este inmenso caos afectivo para su manifestación consciente e individual. Trataráse, pues, del progreso artístico que muestra ser la propagación de unas intenciones determinadas y conscientes dentro de una sensibilidad infinita que, sin embargo, con todo su carácter inmensurable, se manifiesta precisa y determinante.

* * *

Determinemos antes una cosa más para hacernos comprender dentro del marco de nuestras experiencias actuales.

Cuando decimos que la melodía — como hasta ahora la hemos designado — constituye la culminación — a que el poeta, necesariamente, debe ascender — de la expresión afectiva del lenguaje hablado, y cuando observamos que a esta altura de las cosas el verso compuesto de palabras se refleja ya en la superficie de la armonía musical, entonces vemos que esta melodía, según su apariencia, es completamente la misma que aquella que desde las inmensurables profundidades de la música de *Beethoven* fué empujando hacia la superficie para saludar, en la «Novena Sinfonía», la plena luz del día. Que esta melodía apareciera sobre la superficie del mar armónico fué posible — según hemos visto — gracias al afán del músico, de mirar frente a frente al poeta. Sólo el verso del poeta era capaz de mantenerla sobre esa superficie donde, de otro modo, se hubiera manifestado sólo como apariencia fugaz para volver a hundirse, sin este soporte, rápidamente en las profundidades del mar. Esta melodía fué el saludo de amor que la mujer le dirigía al hombre; el abrazo de lo «eternamente femenino» probó ser más cariñoso que lo varonil egoísta, pues es el amor mismo y hay que considerar lo femenino exclusivamente como el sumo afán de amor, no importa si se revela en el hombre o en la mujer. En este encuentro espléndido el hombre amado evadió aún a la mujer; aquello que para la mujer significó el gozo máximo de toda una vida, envuelto en la aureola del sacrificio, no fué para el hombre sino un fugaz éxtasis de amor. Sólo el poeta, cuyas intenciones hemos expuesto aquí, se siente empujado con fuerza irresistible hacia la más íntima unión con lo «eternamente femenino» de la música, que en esta unión celebra, a la vez, su redención.

El poeta al besarle esta melodía con el amor que redime, será iniciado en los profundos e infinitos secretos de la naturaleza femenina. Ve con ojos diferentes y percibe con sentidos nuevos. El mar sin fondo que es la armonía, del cual asomó la apariencia

embriagadora, ya no es para él objeto de miedo, de estremecimiento, de horror como en su carácter de elemento extraño, desconocido, se había presentado antes a su representación. Ahora es capaz no sólo de nadar sobre las olas de este mar, sino que — dotado de unos sentidos nuevos — se zambulle ahora en su fondo. La mujer se sintió impulsada a salir de su casa de «madre», espantosamente amplia, para esperar el encuentro con el amado. Ahora, éste se sumerge junto con la esposa y llega al íntimo conocimiento de todos los milagros escondidos en las profundidades. Con sensatez lo penetra todo, en forma clara y lógica, hasta llegar a la profuente desde donde impone orden a las columnas de olas que han de subir a la luz solar para flotar deliciosamente bajo su brillo, murmurando suavemente bajo los susurros del céfiro, o empinarse con fuerza varonil en las tempestades de bóreas; pues también al movimiento de los vientos no lo manda sino el poeta, ya que este movimiento no es sino el hálito del amor infinito, de aquel amor en cuyas delicias se halla redimido él mismo, y bajo cuyo poder se convierte en encargado de la naturaleza.

* * *

Estudiemos ahora con la mirada sobria la actuación del poeta que contrajo esponsales con la música.

* * *

El vínculo afín de los tonos, cuya serie rítmicamente movida y estructurada en elevaciones y caídas, se constituye en la melodía del verso, se evidencia al sentimiento por de pronto en la *tonalidad* que de suyo determina la escala especial dentro de la cual los tonos de la gradación melódica se contienen como escalones particulares.

Hemos visto hasta ahora que el poeta se esforzaba, necesariamente, en posibilitar la comunicación de su poema al sentimiento, quitando a los detalles — recogidos de círculos amplios y luego concentrados — de sus medios de expresión idiomático-orgánicos, todos

aquellos elementos que eran extraños entre sí. Esto lo logró, sirviéndose sobre todo de la rima, al desplegar en el mayor grado posible su parentesco, ante el sentimiento. En la base de este afán se hallaba el conocimiento instintivo de la índole del sentimiento que es todo uniforme y que simultáneamente contiene en su unidad, tanto lo condicionado como lo que condiciona; es decir, se trata del sentimiento comunicado según su carácter genérico y que se concibe del siguiente modo: está determinado por los contrastes que en él se contienen, pero no según este contraste mismo sino según el carácter genérico dentro del cual están reconciliados los contrastes. El entendimiento disuelve y el sentimiento vincula; es decir, el entendimiento disuelve un género en los contrastes que le son inherentes, y el sentimiento los vincula para que constituyan otra vez un género homogéneo. El poeta logró esta expresión homogénea del modo más perfecto cuando el verso hablado, que sólo podía luchar por llegar a la unidad, se disolvió en la melodía que toma su expresión homogénea e infaliblemente decisiva, del parentesco de los sonidos tal cual se presenta espontáneamente a los sentidos.

La *tonalidad* constituye la *familia* más vinculada y más afín entre sí, de todo el *género de sonidos*. Nos muestra su afinidad auténtica con todo el género de sonidos cuando, partiendo de la modulación de los miembros particulares que constituyen la familia, avanza a vincularse con otras tonalidades. Parece muy acertado comparar la tonalidad con las viejas familias patriarcales del género humano. En estas familias sus miembros, por error espontáneo, se consideraban como seres especiales y no como miembros de todo el género humano. Pero el amor sexual del individuo que se inflamó con un fenómeno desacostumbrado y no con uno acostumbrado, sobrepasó los límites de la familia patriarcal y efectuó la vinculación con otras familias. El cristianismo, en clarividente éxtasis, ha propalado la unidad del género humano: el arte que debió al cristianismo su desarrollo más propio, es decir,

la música, acogió en sí este evangelio y, en manifestación arrebatadora y lujuriosa, dirigida al sentimiento sensible, le dió la forma del moderno lenguaje musical. Si comparamos esas melodías nacionales protopatriarcales que constituyen la tradición familiar de las tribus particulares, con la melodía que sabemos componer ahora gracias al progreso de la música fundado en el desarrollo cristiano, reconocemos como característica de las primeras el que la melodía casi nunca salga de una determinada tonalidad y parezca unida con ella hasta la inmovilidad. La melodía, en cambio, que nos corresponde a *nosotros*, está dotada de las posibilidades más múltiples para relacionar su inicial tonalidad principal con las más lejanas familias de sonidos por medio de la modulación armónica, de modo que en una composición más extensa se nos presenta el protoparentesco de todas las tonalidades, por decirlo así, a la luz de una tonalidad principal particular.

El músico moderno se ha embriagado tanto con estas inmensas posibilidades de extensión y relación que, al hallarse desilusionado, buscó a propósito la más limitada melodía «familiar», para hacerse comprender por medio de una sencillez que imitó. Esta búsqueda por las limitaciones patriarcales nos señala el lado realmente débil de toda nuestra música en que hasta ahora — por decirlo así — no hemos contado con la huésped. La música, a partir de la base de la armonía, había surgido a una extensión de inmensa multiplicidad, dentro de la cual el músico absoluto que sin fin ni descanso nadaba en ella, se sintió, por fin, desalentado. Veía delante de sí nada más que posibilidades amontonadas cual innumerables olas, mientras que en sí mismo no tenía conciencia de ninguna finalidad que determinara estas posibilidades. Así también el todo-humanitarismo cristiano no fué sino un sentimiento vago, sin disponer del único soporte capaz de justificarlo como sentimiento claro, y este soporte lo constituye el hombre *real*. De ahí que el músico casi tuviera que arrepentirse de su

gran capacidad de nadar; sentía nostalgia de las bahías seguras de su primera patria, donde entre riberas estrechas el agua fluía tranquilamente y según una determinada dirección de la corriente. A este retorno le indujo tan sólo el sentimiento de futilidad que experimentó al vagar por la alta mar, en sentido riguroso, pues tratóse de confesar que poseía una capacidad que no sabía aprovechar; fué el ansia de encontrarse con el poeta. Beethoven, el más atrevido de los nadadores, expresó esta ansia con toda claridad. No sólo volvió a entonar la melodía patriarcal, sino que también pronunció el verso poético que le correspondía. A este respecto he señalado ya en otro lugar (1) un elemento de enorme importancia sobre el cual debo volver ahora, porque ha de servirnos como nuevo punto de apoyo tomado del campo de la experiencia. Aquella melodía patriarcal — como seguiré denominándola para caracterizar su posición histórica — que entona Beethoven en la «Novena Sinfonía», cuyo hallazgo como melodía permite, por fin, *precisar* el sentimiento. He afirmado antes, que ella no se originó en la poesía de Schiller, sino que, inventada con independencia del verso, sólo le fué sobrepuesta. Puede verse claramente que esta melodía se halla restringida por completo a las relaciones vigentes en la familia de sonidos y dentro de las cuales se mueve la vieja canción popular de la nación. No comprende casi ninguna modulación y aparece con tanta sencillez de tonalidad que se manifiesta claramente en ella la intención del músico, de retroceder a la fuente histórica de la música. Esta intención fué necesaria para la música absoluta que no se halla sobre la base de la poesía. El músico que pretende sólo mediante los sonidos comunicarse claramente con el sentimiento podrá lograrlo sólo al reducir sus posibilidades infinitas a un número muy limitado. Cuando Beethoven anotó su melodía dijo: sólo así nosotros los músicos absolutos nos podemos manifestar en forma comprensible. Pero

(1) En «La ópera y el carácter de la música», hacia el final. Nota de la trad.

el curso en que evoluciona todo lo humano, no reside en el retorno a lo viejo, sino en el progreso: el retorno por dondequiera se realice, muestra ser siempre artificial y nunca natural. También el retorno de Beethoven hacia la melodía patriarcal fué — igual que esta melodía misma — un proceder artificial. Pero la mera construcción de esta melodía no constituyó tampoco la finalidad artística de Beethoven. Vemos más bien que sólo por un momento reduce a propósito su capacidad de invención melódica a un punto tal que le permita alcanzar la base natural de la música sobre la cual le puede tender la mano al poeta y, a su vez, tomar la mano de éste. Cuando con esta melodía sencilla y limitada siente enlazada a la suya la mano del poeta, avanza, yendo sobre esta poesía y partiendo de ella, en configuración que corresponde a su espíritu y a su forma, a una construcción musical cada vez más audaz y multiforme para hacer nacer, por fin, de la potencia poética inherente a la música, unos milagros como nunca los hemos soñado y como son el «¡Sed abrazados, oh millones!», «¿Vislumbras tú al creador, oh mundo?» y por fin la consonancia convincente de «¡Sed abrazados!» con ¡«Alegría, bella chispa de los dioses!». Ahora, cuando en la elaboración musical de todo el verso que se inicia con «¡Sed abrazados!» comparamos la amplia construcción melódica con la melodía que el maestro — con su absoluto poder musical, por decirlo así — desplegó sobre el verso «Alegría, bella chispa de los dioses», conseguimos comprender exactamente la diferencia entre la melodía que yo he llamado patriarcal y la melodía que por encima del verso hablado brota de la intención del poeta. Así como aquélla sólo se manifestó claramente dentro de las más reducidas relaciones de la familia de sonidos, ésta — y no sólo *sin* resultar incomprensible sino, en cambio, para hacerse *bien* comprensible al sentimiento — es capaz de extender el parentesco más estrecho de las tonalidades al protoparentesco de los sonidos en general. Lo logra por el encadenamiento con tonalidades, a su vez afines, y amplía así el sentimiento

certeramente orientado al sentimiento infinito, puramente humano.

La tonalidad de una melodía es aquel factor que por de pronto presenta al sentimiento los diversos sonidos que en él se contienen, dentro de su vinculación de parentesco. El motivo de ensanchar este vínculo más estrecho a uno más amplio y rico, proviene aún de la intención del poeta por cuanto ésta en el verso hablado se ha concentrado ya a un elemento emocional; depende del carácter especial con que se expresan algunos sonidos principales, determinados a partir del verso. Estos sonidos principales son, por decirlo así, los miembros juveniles de la familia que ansían salir del ambiente acostumbrado familiar para hacerse perfectamente autónomos. Pero esta autonomía no la logran como egoístas sino cuando se encuentran con otra persona que no se halla dentro del ámbito familiar. La niña puede independizarse de la familia tan sólo gracias al amor del joven que como hijo de otra familia, la atrae hacia sí. De modo igual, el sonido que sale del círculo de su tonalidad, ya se halla atraído y determinado por otra tonalidad, y según la ley natural del amor se debe derramar en ella. El tono de transición que de una tonalidad empuja hacia otra, y que ya con este empuje revela su parentesco con esta tonalidad, nos lo podemos figurar tan sólo como impulsado por el motivo del amor. El motivo del amor es el que obliga al sujeto a salir de sí mismo y a vincularse con otro. Para el sonido particular, este motivo no puede sino surgir de una conexión dentro de la cual el tono recibe su carácter peculiar. La conexión decisiva de la melodía, empero, reside en la expresión sensible de la frase compuesta de palabras; expresión que, a su vez, fué determinada en primer lugar por el sentido de esta frase. Si ahondamos un poco, veremos que es decisivo aquí el mismo factor que ya en la aliteración vinculaba entre sí las sensaciones más bien alejadas.

Hemos visto que con la aliteración se enlazaban ante el oído sensible raíces idiomáticas de expresión

afectiva opuesta como son «*Lust und Leid*» (placer y pena) «*Wohl und Weh*» (dicha y dolor). Así se logró que el sentimiento concibiera su afinidad genérica. Ahora bien, para hacer evidente al sentimiento semejante vinculación musical la modulación dispone de posibilidades de expresión mucho mayores. Tomemos, por ejemplo, un verso aliterado de contenido afectivo completamente igual, como es: «*Liebe gibt Lust zum Leben*» (el amor da ganas de vivir). Como en las raíces aliteradas de los acentos se manifiesta sensiblemente la misma sensación, el músico, en este caso, no tendría ningún motivo natural para salir de la tonalidad una vez elegida, sino que establecería la elevación y la caída del tono musical en la misma tonalidad, con lo cual correspondería por completo al sentimiento. Pongamos, en cambio, un verso de sensaciones mezcladas como: «*die Liebe bringt Lust und Leid*» (el amor trae placer y dolor). Aquí, la aliteración vincula dos sensaciones opuestas, y por eso también el músico se sentiría impulsado a salir de la tonalidad inicial que corresponde a la primera sensación, para pasar a otra que correspondía a la segunda sensación según la relación que ésta mantiene con la expresada por la primera tonalidad. La palabra «*Lust*» (placer) que como gradación suma de la primera sensación parece empujar hacia la segunda, recibiría en esta frase una acentuación muy distinta de la que le correspondía en aquélla: «*Die Liebe gibt Lust zum Leben*». El tono cantado sobre la voz «*Lust*» se convertiría, sin más, en acentuado tono de transición, empujando, necesariamente, hacia la tonalidad en que se expresaría el «*Leid*» (pena). Estas relaciones recíprocas «*Lust und Leid*», manifestarían una sensación especial cuya peculiaridad se hallaría en el exacto punto donde se manifestarían dos sensaciones opuestas condicionándose mutuamente, y por lo tanto, perteneciendo con necesidad una a otra, como parientes legítimos. Esta manifestación es sólo imaginable en la música por su capacidad de modulación armónica; pues gracias a ésta ejerce sobre el sentimiento

sensible una coacción ineludible, para lo cual no tiene la fuerza suficiente ningún otro arte.

Veamos primero cómo la modulación musical, junto con el contenido del verso, es capaz de hacernos volver sobre la primera sensación. Al verso «*Die Liebe bringt Lust und Leid*», hagámosle seguir el segundo: «*doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen*» (pero en sus dolores entreteje también delicias), entonces «entreteje» (webt) se convertiría en tono de transición para volver a la primera tonalidad, así como desde este punto la segunda sensación, enriquecida, vuelve a la primera.

El poeta pudo presentar ante la sensación sensible este retorno mediante la aliteración, pero sólo como el progreso de la sensación de «Weh» (dolor) en las de las «Wonnen» (delicias) y no como conclusión de la sensación genérica de «amor». El músico, en cambio, se hace entender bien, justamente por el hecho de volver en forma discernible a la primera tonalidad, determinando así la uniformidad de la sensación genérica. Esto no le fué posible al poeta obligado a trocar el sonido inicial del radical por la aliteración. Mas el poeta aludió a la sensación genérica por el *sentido* de los dos versos. Pidió, por lo tanto, que ésta se realizara ante el sentimiento, y determinó el proceder del músico encargado de esta realización. De ahí que el músico se vea autorizado para su proceder — que de ser incondicionado nos parecería arbitrario e incomprensible — por la intención del poeta, la que éste sólo pudo esbozar someramente o, en el mejor de los casos, realizar aproximadamente para partes ínfimas de su manifestación (exactamente con la aliteración). Su plena realización, empero, sólo le resulta posible al músico y justamente, por su facultad de aprovechar el protoparentesco de los sonidos para una manifestación del todo homogénea efectuada ante el sentimiento por las sensaciones protohomogéneas.

Comprenderemos con mayor facilidad el ámbito enorme de esta facultad, cuando nos figuremos como

más determinadamente expuesto el sentido de los arriba citados dos versos, de modo que entre el avance a partir de una sensación y el retorno hacia ella — descrito ya en el segundo verso — se intercalaría una sucesión más larga de versos que expresarían el aumento y la mezcla múltiples de sensaciones intermedias, en parte reforzantes, en parte reconciliadoras, hasta que, por fin, se volviera a la sensación principal. Aquí, la modulación musical, para llevar a cabo la intención del poeta, debería conducirnos a las más diversas tonalidades y hacernos volver de ellas. Mas todas las tonalidades afectadas se presentarían en una determinada relación de parentesco para con la tonalidad primordial, la cual condicionaría la luz especial que arrojan sobre la expresión y que incluso les prestaría — por decirlo así — la facultad de arrojar esta luz. La tonalidad principal, como tono básico de la sensación presentada, revelaría en sí su protoparentesco con todas las tonalidades. Comunicaría pues, mediante la expresión, la determinada sensación en una intensidad y extensión tales que, mientras se exteriorizara la tonalidad principal, sólo aquello que le fuera afín podría actuar sobre nuestro sentimiento. Nuestra sensibilidad general sería captada únicamente por esta sensación, gracias a haber aumentado su extensión, y de ahí que esta única sensación fuera elevada a todo — incluyente, todo — humano e infaliblemente comprensible.

Si hemos designado con ello el *período* poético-musical como se determina de acuerdo con una tonalidad principal, podemos, por de pronto, caracterizar como más acabado con respecto a la expresión, *aquella* obra de arte en que se manifiestan muchos de estos períodos con suma plenitud, de modo que, para realizar las más sublimes intenciones del poeta, se condicionen uno a otro y se desarrollen a una gran manifestación general en que la naturaleza del hombre esté presentada al sentimiento en la forma más segura y más inteligible. Esto se hará en una dirección principal y decisiva, es decir, en una dirección capaz

de abarcar en sí por completo la naturaleza humana (así como una tonalidad principal puede encerrar todas las demás tonalidades). Esta obra de arte es el drama acabado en que la mencionada dirección extensa de la naturaleza humana, se sirve de una serie lógica de elementos afectivos y que se condicionan unos a otros, para manifestarse ante el sentimiento. En este caso son tales su poder y fuerza de convicción, que la *acción* — como manifestación lógica y más determinada del contenido afectivo de los elementos elevados a un motivo general que lo abarca todo — procede de este caudal de condiciones como el último elemento requerido instintivamente y, por lo tanto, comprendido por entero.

Basándonos en el carácter del período melódico poético-musical deduciremos el drama tal como se habrá de originar en el desarrollo — mutuamente condicionado — de los muchos períodos imprescindibles. Pero antes hará falta determinar con exactitud *aquel* elemento que a partir de la facultad de la música pura, condiciona también el período melódico particular según su expresión afectiva, y que habrá de poner a nuestra disposición el órgano increíblemente vinculador con cuya ayuda sólo podremos realizar el drama acabado. Este órgano nos lo facilitará la ya mencionada extensión vertical de la armonía en el exacto punto en que ésta, desde su fondo, sube hacia nosotros. Sólo es necesario que le atribuyamos a la armonía la posibilidad de cooperar lo más intensamente posible en la obra de arte íntegra.

IV

Hemos mostrado hasta ahora que las condiciones para el avance melódico de una tonalidad a otra, residen en la intención poética por cuanto ésta había manifestado ya su contenido afectivo. Al hacerlo hemos comprobado que la *causa* motivante del movimiento melódico — por cuanto se justifique también ante el sentimiento — sólo se puede originar en esta inten-

ción. Pero la única *posibilidad* de este avance — imprescindible para el poeta — no se halla, lógicamente, dentro del ámbito del lenguaje compuesto de palabras; sin dejar lugar a dudas, sólo en el de la música. Este elemento más propio de la música, o sea la *armonía*, está condicionado por la intención del poeta tan sólo por cuanto es el elemento distinto, femenino, en que se derrama esta intención a fin de ser realizada, redimida. Pues constituye el elemento que *da a luz* y que sólo recibe la intención del poeta como semen generador para darle su forma definitiva según las condiciones propias de su organismo femenino. Este organismo es particular, individual y *no* engendra sino que da a luz. Recibió del poeta el semen fertilizante, pero el fruto lo está madurando y moldeando según sus propias capacidades individuales.

La melodía, según aparece sobre la superficie de la armonía, se condiciona, para su decisiva expresión puramente musical, nada más que por el fondo de la armonía, el que actúa desde abajo. Así como se manifiesta como gradación horizontal, está enlazada a este fondo por medio de una cadena vertical. Esta última se constituye en el acorde armónico que, como serie vertical de sonidos íntimamente afines, asciende del sonido principal hacia la superficie. Sólo el acompañamiento del acorde le da al sonido de la melodía su significado especial, según el cual se lo empleó como único que correspondía a determinado factor expresivo. Así como el acorde determinado por su sonido generador le otorga su expresión particular al sonido particular de la melodía — siendo muy distinto el significado que para la expresión tiene el mismo sonido basado en otro sonido principal que le es afín — así todo avance de la melodía desde una tonalidad hacia otra, se determina también, y con exclusividad, por el sonido generador alternante que, a su vez, condiciona el sonido de transición de la armonía, como tal. Ante el sentimiento que ha de captar la melodía según su expresión característica, no puede faltar este sonido principal, ni tampoco el acorde armónico de-

terminado por él. Pero el decir que la armonía principal no puede faltar, equivale a pedir que se haga oír *junto* con la melodía. Sólo entonces el sentimiento estará plenamente convencido del contenido afectivo de la melodía. Si no se oyera simultáneamente la armonía, la melodía por sí sola dejaría en suspenso una cosa. Sólo cuando todos los elementos expresivos están perfectamente determinados, también el sentimiento se decide rápida y directamente a una participación espontánea. Mas hablar de una expresión determinada equivale a decir: *la comunicación más completa de todos sus factores necesarios a los sentidos.*

El oído pide, pues, rigurosamente que la armonía se haga oír junto con la melodía, porque sólo en este caso satisface por completo su sensibilidad y la mantiene contenta. Habiendo adquirido así la necesaria tranquilidad, se puede orientar hacia la expresión afectiva, y bien fundada, de la melodía. De ahí que la armonía acompañante de la melodía no constituya ninguna complicación, sino al contrario, la única posibilidad para que el oído pueda captar lo ofrecido. La única excepción se da en el caso de que la armonía no fuera capaz de exteriorizarse como melodía, es decir, cuando la melodía no fuera justificada ni por el ritmo de baile, ni por el verso, sino que carente de semejante justificación — la única que ante el sentimiento puede condicionar su perceptibilidad — se manifestara como apariencia casual sobre la superficie de los acordes pertenecientes a sonidos principales que alternaran con arbitrariedad. Entonces, el sentimiento, sin soporte con que orientarse, se desconcertaría con la mera manifestación de la armonía, ya que le proporcionaría nada más que impulsos sin satisfacerlos.

Nuestra música moderna se ha desarrollado, por decirlo así, de la armonía desnuda. Constituyóse con arbitrariedad a tenor del infinito caudal de posibilidades que se le ofrecían con el cambio de los sonidos generadores y de los acordes que de éstos se derivaban. Por cuanto se mantenía fiel a su origen, sólo atur-

día y ofuscaba al sentimiento. En este sentido sus manifestaciones multicolores halagaban tan sólo el entendimiento musical a cuyo goce se abandonaban nuestros artistas, pero no ofrecían nada a los aficionados carentes de entendimiento musical. El aficionado, cuando no pretendía poseer este entendimiento, se atenia, por lo tanto, únicamente a la superficie más chata de la melodía tal como le era presentada por los estímulos exclusivamente sensibles⁽¹⁾ del órgano de la voz. Al músico absoluto, en cambio, le decía: «No *comprendo* tu música; es demasiado docta para mí».

Resulta, empero, que respecto a la armonía, tal como se debe hacer oír junto con la melodía poética como su fundamento puramente musical, no se trata en manera alguna de una comprensión en el sentido que la entiende ahora el docto músico particular y como no la entiende el aficionado. Cuando se reproduce la melodía, no la atención del sentimiento, no se debe ni siquiera orientar hacia su actuación como armonía. Aun cuando *callara*, condicionaría con ello la expresión característica de la melodía. Es cierto, su silencio dificultaría infinitamente la comprensión de la expresión respectiva, y sólo el experto musical, al agregarla mentalmente, llegaría a tal comprensión. El acompañamiento sonoro de la armonía, en cambio, debe hacer prescindible la actividad, abstracta y que distrae, del entendimiento musical artístico. Le incumbe hacer que el sentimiento entienda, fácil y ligeramente, el fondo afectivo musical de la melodía, presentándolo como cosa que se reconoce instintivamente y que se capta sin hacer esfuerzos que distraigan.

Hasta ahora el músico construyó su música, por decirlo así, a partir de la armonía. El «poeta musi-

(1) Recuérdese tan sólo el «cuchillito de los castratas».

Para aclarar esta nota, transcribimos otra nota que Wagner trae en «La ópera y el carácter de la música» y que reza: Lo que entiendo aquí por «sensible» en contraste con el carácter sensible que supongo como elemento que realiza la obra de arte, se explicará con la aclamación de un público italiano que, entusiasmado por el canto de un castrato, se puso a gritar: «¡Bendito sea el cuchillito!» (La traductora).

cal» (*Tondichter*) moderno agregará a la melodía condicionada por el verso, la otra condición imprescindible y puramente musical — que ya se contiene en la melodía — como armonía acompañante, encargada de explicar a aquélla. En la melodía del poeta la armonía se halla incluida como implícita. Sin que se la hubiera notado, ella motivó el significado expresivo de los sonidos que el poeta estableció para la melodía. Este significado expresivo que el poeta mentaba sin darse cuenta, fué ya la condición cumplida, la exteriorización más patente de la armonía. Pero esta exteriorización para él no era perceptible aún por los sentidos sino que únicamente la pensaba. A los sentidos, o sea los órganos del sentimiento que reciben directamente, se comunica, empero, para lograr su redención. De ahí que deba dirigir hacia ellos la manifestación melódica de la armonía junto con las condiciones de semejante manifestación, pues una obra de arte orgánica no es sino aquella que, simultáneamente, incluye lo condicionado y lo que condiciona, y lo comunica para que se perciba. La música absoluta como la conocemos hasta ahora, estableció unas condiciones armónicas. El poeta no hacía más que comunicar los factores condicionados de su melodía. Por eso, permanecería tan incomprensible como el músico si no comunicara al oído las completas condiciones armónicas de la melodía que del verso hablado toma su justificación.

Sólo el *músico*, y no el poeta, pudo inventar la *armonía*. La melodía que el poeta, según hemos visto, inventó sobre la base del verso hablado, estaba condicionada armónicamente. De ahí que en vez de inventada por él, fuera más bien, encontrada. Primero tenían que existir las condiciones de esta melodía musical antes de que el poeta pudiera encontrarla en su aspecto de bien condicionada. El músico, con su capacidad más propia, había producido ya esta melodía antes que el poeta la pudiera encontrar para su redención. Aquél la entrega a éste como armónicamente justificada, *y sólo la melodía tal como la hace po-*

sible la índole de la música moderna, es la melodía que redime al poeta, despertando sus afanes y satisfaciéndolos.

En esto, el poeta y el músico se parecen a dos caminantes que han partido del mismo punto de separación para avanzar desde allí directamente y sin descanso hacia adelante, cada uno en dirección opuesta. Vuelven a encontrarse en el punto opuesto de la tierra; cada uno ha dado media vuelta por el planeta. Ahora se hacen preguntas, uno a otro y se comunican mutuamente lo que han visto y encontrado. El poeta narra de los planos, montañas, valles, parajes, hombres y animales que ha encontrado en su larga migración por la tierra firme. El músico ha atravesado los mares e informa sobre los milagros del océano, donde a menudo, estaba para hundirse y cuyas profundidades y formaciones monstruosas le han llenado con un estremecimiento voluptuoso. Ahora, ambos se sienten estimulados por sus mutuos relatos y no resisten a la tentación de llegar a conocer también lo opuesto de aquello que cada uno de ellos ha visto, para que la impresión recibida tan sólo en la representación e imaginación se convierta en experiencia auténtica. Sepáranse otra vez para que cada uno complete su migración por la tierra. Al final, se vuelven a encontrar en el primer punto de partida. Ahora el poeta ha nadado también a través de los mares, y el músico ha recorrido la tierra firme. No se separan más, ya que ambos conocen la tierra, a la que ellos antes en sus sueños proféticos se imaginaban como tal y tal cosa, y ahora ha llegado a serles consciente según su realidad efectiva. No son ya sino una sola cosa; pues cada uno sabe y experimenta, lo que sabe y experimenta el otro. El poeta se ha vuelto músico, y el músico poeta. Ahora los dos son artistas perfectos.

En el lugar de su primera reunión, es decir después de haber migrado por la primera mitad del globo, la conversación entre el poeta y el músico se parecía a la melodía en que pensamos ahora; la melodía cuya exteriorización determinó el poeta con sus más ínti-

mos afanes, y cuya manifestación decidió el músico gracias a sus experiencias. Cuando ambos se tendían las manos para despedirse otra vez, cada uno de ellos tenía la representación de lo que él mismo todavía no había experimentado. Fué en aras de esta experiencia convincente que volvieron a separarse.

Observemos primero al poeta cómo se va apoderando de las experiencias del músico. Ahora las hace él mismo, pero guiado por los consejos del músico que en osado velero atravesó ya los mares y encontró la dirección hacia la tierra firme, informándole ahora con toda exactitud sobre las rutas seguras. Veremos que el poeta en esta nueva migración se convierte completamente en la misma persona que el músico en su migración por la otra mitad del globo, tal como le fué indicada por el poeta. Así, las dos migraciones se pueden considerar ahora como si no fueran sino una sola.

Cuando el poeta parte ahora rumbo a las inmensas lejanías de la armonía para obtener allí, por decirlo así, la comprobación de que era auténtica la melodía que le había «contado» el músico, no halla ya los intransitables desiertos del sonido, tales como los encontraba el músico en su primera migración. Da más bien, entusiasmado, con el armazón — milagrosamente audaz, extrañablemente nuevo, infinitamente fino y sin embargo, firmemente construído con medidas gigantes — del buque hecho por su antecesor. Ahora el poeta va a bordo para viajar, seguro, sobre las olas. El músico le había enseñado a tomar el timón y manejarlo. Le había informado sobre las propiedades de las velas y todas las otras cosas necesarias — ideadas en forma sorprendente y adecuada — para que se pudiera viajar con toda seguridad aun en las tormentas y tempestades. Manejando el timón de este velero que atraviesa, espléndido, las aguas, el poeta que antes penosamente daba paso por paso para superar montes y valles, con delicia se da cuenta de la potencia todopoderosa del hombre. Desde la alta borda, las olas por más fuertemente que le sacudan, le parecen so-

portes dóciles y fieles de su noble destino, este destino de la intención poética. Su barco es el instrumento poderoso que le permite realizar su voluntad más amplia y más fuerte. Íntimamente agradecido se acuerda con cariño del músico que expuesto a las duras peripecias del mar, inventó este barco y lo cedió luego a sus manos. Este velero es el soporte seguro en medio de las aguas inmensas de la armonía, dominadas por él; es: *la orquesta*.

* * *

La armonía en sí no es sino una *cosa ideada*. Se vuelve realmente perceptible para los sentidos sólo en forma de *polifonía* o, para decirlo de modo más determinado, como *sinfonía polifónica*.

La primera sinfonía natural la ofrece la consonancia de un conjunto de sonidos, homogéneo y polifónico. El conjunto más natural lo constituye la voz humana que se manifiesta en un volumen y timbre distintos según el sexo, la edad y las peculiaridades individuales de las personas dotadas de una bella voz. Ésta, gracias a la armoniosa cooperación de los diversos individuos, se convierte en el más natural elemento revelador de la sinfonía polifónica. La poesía lírica *critiano-religiosa* inventó esta sinfonía. En ella las facetas múltiples de la humanidad parecían unidas en una expresión afectiva cuyo objeto no se constituyó en el afán individual de manifestarse como personalidad. Al contrario, se trató de un afán individual de la personalidad que aumentó enormemente con miras a las necesidades comunes expresadas también por otras personalidades. Fué el ansia de disolverse en Dios, la potencia suma — y personificada en la representación — de la personalidad individual con sus deseos. La personalidad como tal fué considerada como nonada, pero se animó a este aumento de la potencia por los afanes idénticos de la comunidad y por su más íntima fundición armónica con ésta. Fué como si de un poder unísono común se sacaran las fuerzas de que carecía el individuo insignificante. El

misterio de este afán se hubo de revelar en el curso del desarrollo de la humanidad cristiana, y esto en la forma del fondo puramente individual y personal de este afán. El hombre como personalidad puramente individual no cifra ya sus afanes en Dios como mero factor ideado, sino que lleva a la realidad el objeto de su afán, convirtiéndolo en cosa real, existente para los sentidos cuyo logro y gozo se le deben facilitar en la práctica. Al apagarse el espíritu puramente religioso del cristianismo, desapareció también un requisito imprescindible del Canto Sagrado polifónico y con él la forma peculiar de su manifestación. El contrapunto, como primer síntoma de un individualismo puro y cada vez más pronunciado, empezó a roer con sus dientes agudos y destructores el simple tejido sinfónico vocal. Así lo convirtió de modo siempre más patente, en una consonancia artificial, y que a veces sólo se mantenía con dificultad, de manifestaciones individuales y que íntimamente no estaban de acuerdo.

En la ópera, por fin, el individuo se separó por completo de la colaboración vocal para manifestarse sin trabas, sólo y autónomo, como personalidad pura.

Allí, donde los personajes dramáticos se prestaron al canto polifónico lo hicieron — en el estilo propio de la ópera — para reforzar en forma sensiblemente perceptible la expresión individual — en el estilo realmente dramático — como manifestación simultánea, posibilitada por el arte más sublime, de unos individuos destacados que se afianzaban continuamente.

Pensemos ahora en el drama del futuro según hemos de idearlo como realización de las intenciones poéticas delineadas por nosotros. Veremos que en él no queda lugar alguno para establecer unos caracteres individuales cuya relación con el drama sea tan subordinada que puedan ser empleados para hacer perceptible la armonía, en su aspecto polifónico, con su mera participación sinfónico-musical en la melodía del personaje principal. Dadas la concisión y concentración de los motivos y de las acciones es sólo imaginable que hay participantes de la acción que sobre la base

de su manifestación, necesaria e individual, influyen en forma siempre decisiva sobre esta acción. Habrá, pues, nada más que personajes que para la manifestación musical de su individualidad, necesiten de una ayuda polifónico-sinfónica o sea, una *aclaración* de su melodía. Pero a excepción de unos casos muy raros, perfectamente justificados e imprescindibles para el entendimiento mayor, estos personajes en modo alguno pueden servir para la mera justificación armónica de una melodía correspondiente a otro personaje.

En *nuestro* drama tendrá que desaparecer también el *coro* como se lo empleaba hasta ahora en la ópera con el significado específico que le era atribuido aun en los casos más felices. Él también produce tan sólo efectos vitalmente convincentes en el drama cuando se renuncia por completo a su manifestación meramente cuantitativa. Una masa tan sólo nos puede estupefacer pero nunca interesar. Únicamente los individuos bien discernibles pueden cautivar nuestra simpatía. También el séquito más bien numeroso hay que caracterizarlo, cuando hace falta, por su participación individual en los motivos y acciones del drama. Será esto la ineludible preocupación del poeta que por doquiera se esfuerza por dar la mayor comprensibilidad a sus disposiciones: no quiere encubrir nada, sino descubrirlo todo. Desea revelar al sentimiento, al cual se comunica, todo el organismo vivo de una acción humana y logra esta finalidad tan sólo cuando presenta este organismo en todos sus aspectos con la más calurosa y activa manifestación de sus partes. Los personajes secundarios de una acción dramática se nos deben presentar como si esta acción especial y el personaje envuelto en ella se destacaran ante los personajes secundarios únicamente porque, en su conexión con ellos, nos fueran mostrados en un solo aspecto, o sea el dirigido hacia el espectador, y a una determinada luz, arrojada en determinada forma. Pero los personajes secundarios deben orientar nuestro sentimiento en una forma tal que no nos resulte sorprendente el supuesto de que la acción y el personaje

envuelto en ella, tendrían la misma fuerza y capacidad de despertar nuestro interés, en el caso de que miráramos el escenario desde otro aspecto y alumbrado por otra luz. Pues los personajes secundarios se deben presentar a nuestro sentimiento en una forma tal que bajo otras circunstancias que las señaladas, podamos atribuir a cada uno de ellos la capacidad de producir motivos y acciones que cautiven nuestro interés con tanta fuerza como los que observamos actualmente. Aquello que el poeta relega a segundo término, se retira al fondo sólo para el punto de vista del espectador que no sería capaz de abarcar una acción demasiado articulada. De ahí que el poeta le haga ver tan sólo una fisonomía fácilmente perceptible del objeto a representar.

El intento de convertir los personajes secundarios tan sólo en factores líricos los rebajaría necesariamente en el drama, ya que este proceder le señalaría a la poesía lírica una posición muy equivocada dentro del drama. En el drama del futuro, o sea la obra del poeta que sobre la base del entendimiento se comunica al sentimiento, los lirismos han de surgir, bien condicionados, de los motivos reunidos ante nuestra mirada, pero no se deben imponer de antemano y sin estar motivados. El poeta de este drama no pretende partir del sentimiento para justificar a éste, sino ofrecer el sentimiento mismo tal como lo ha justificado el entendimiento. Esta justificación se lleva a cabo ante nuestro sentimiento, y la voluntad de los que actúan determina su carácter de deber imprescindible, o mejor dicho, de poder. Cuando esta voluntad se realiza convirtiéndose tras el deber instintivo, en poder, se da el exacto momento para el lirismo en su potencia suma, que desemboca en la acción. De esto se sigue que el elemento lírico debe nacer del drama y se condiciona en él con aspecto de necesario. Los personajes secundarios dramáticos, pues, no se pueden presentar en todos los casos con la indumentaria lírica — como ha sido el caso en nuestra ópera —, sino que ellos también se deben elevar

paulatinamente a la poesía lírica, y esto por su participación en la acción. Dentro de ésta no nos han de convencer como masa lírica, sino en su bien diferenciada articulación de individuos autónomos.

De ahí que no se presten ni el llamado *coro*, ni tampoco los personajes principales para que el poeta los emplee como cuerpos musicales sinfónicos con la finalidad de hacer perceptibles las condiciones armónicas de la melodía. Sólo el punto culminante del lirismo —cuando todos los personajes y quienes los rodean participan, en forma bien condicionada, de una expresión afectiva común— le ofrece al poeta-músico (*Ton-cichter*) el conjunto vocal polifónico al cual puede confiar la tarea de hacer perceptible la armonía. Pero también en este caso seguirá siendo la tarea del poeta-músico destacar la participación de los individuos dramáticos en el lirismo, no como mera ayuda armónica a la melodía, sino para hacer conocer —justamente en la consonancia armónica— la individualidad de cada participante por una determinada manifestación que será, a su vez, melódica. Justamente aquí se pondrá a prueba su capacidad máxima, según corresponde a la altura de nuestro arte musical. Gracias al punto de vista de este arte desarrollado autónomamente, dispondrá también del órgano infinitamente eficaz para hacer perceptible la armonía, el que, además de satisfacer esta exigencia pura, tiene al mismo tiempo la capacidad de caracterizar la melodía, en una forma que le estaba vedada por completo al conjunto vocal sinfónico. Este órgano no es otra cosa que la orquesta.

* * *

Antes, he designado la *orquesta* como fuerza que domina las aguas de la armonía. Ahora la debemos considerar también como las mismas aguas dominadas de la armonía. En ella el elemento armónico que condiciona la melodía, de mero factor destinado a hacer perceptible esta condición, se ha convertido en

órgano característico y muy cooperador cuando se trata de llevar a cabo la intención del poeta. La armonía desnuda había sido un factor ideado por el poeta en aras de la armonía y que no era posible realizar en el drama por medio del mismo conjunto de sonidos cantados en que aparece la melodía. Ahora, en la orquesta, se convierte en factor muy real y especialmente eficaz, de cuya ayuda necesita el poeta para poder llevar a cabo, de hecho, el drama acabado.

La orquesta es la idea, convertida en realidad, de la armonía en su movimiento máximo y más vivo. Es la concentración de los componentes del acorde vertical para manifestar, con independencia, sus tendencias hacia los parientes en una dirección horizontal en que se extienden, movibles, con la mayor libertad. Esta capacidad de moverse le fué otorgada a la orquesta por su creador, el ritmo de baile.

Tenemos que considerar aquí, por de pronto, el factor importante de que la orquesta instrumental, no sólo con respecto a su capacidad de expresión, sino también y en forma determinada en lo referente a su *timbre*, se distingue por completo del conjunto vocal, siendo una cosa bien diferente. El instrumento musical, es, por decirlo así, un eco de la voz humana en el sentido de que no percibimos ya en él la consonante que determina la palabra, sino únicamente la vocal disuelta en el sonido musical. El sonido del instrumento en su desprendimiento de la palabra se asemeja al mencionado protosonido del lenguaje humano que sólo a partir de la consonante se condensó a vocal legítima, convirtiéndose en sus composiciones — frente al lenguaje moderno — en lenguaje especial que con el lenguaje humano legítimo tiene tan sólo un parentesco emocional y no racional. Este lenguaje puro de los sonidos — desprendido por completo de la palabra o ajeno al desarrollo consonántico de nuestro lenguaje — ha ido adquiriendo una peculiaridad individual debido al carácter individual de los instrumentos, que le ofrecían el único medio para exteriorizarse.

Esta peculiaridad se determina por la índole, digamos, *consonante* del instrumento en forma parecida que el lenguaje de palabras por las consonantes. Podría decirse que un instrumento musical en su actuación determinante sobre la peculiaridad del sonido que ha de producirse en él, es la *consonante inicial con carácter de raíz* que aparece como *aliteración vinculadora* para todos los sonidos que puede haber en este instrumento. Entonces sería fácil determinar el parentesco de los instrumentos entre sí, según el parecido del sonido inicial, según éste se manifieste, por decirlo así, con la pronunciación más suave o más dura de la consonante que en un principio les era común a todos. De hecho, tenemos familias de instrumentos que poseen un sonido inicial originariamente idéntico que según el carácter diferente de los miembros de la familia se gradúa en una forma parecida a la que muestran, por ejemplo, en el lenguaje hablado, las consonantes p, b y w. Así como en la w descubrimos su parecido con la f, debería ser fácil encontrar también el parentesco de las familias de instrumentos en una extensión muy ramificada. Su articulación precisa, así como el empleo característico de los miembros en la composición según sus diferencias y su parecido, nos los debería presentar la orquesta con un *lenguaje mucho más individual* que el empleado aún hoy en día, en momentos en que no se ha reconocido lo suficientemente la peculiaridad de la orquesta en su valor práctico. Pero estos conocimientos los adquiriremos tan sólo cuando le permitamos a la orquesta participar del drama en una forma más íntima que hasta ahora; pues por lo general no se usa sino como adorno de lujo.

En la consideración final, dedicada a la actuación de la orquesta, hablaremos también de la peculiaridad de su lenguaje tal como ha de resultar de sus propiedades sensibles. Pero a fin de estar bien preparados para esta consideración, nos hace falta por de pronto establecer una cosa: *la diferencia absoluta en-*

tre la orquesta en su manifestación puramente sensible y el conjunto vocal también en su manifestación puramente sensible. La orquesta se distingue del conjunto vocal del mismo modo que la «consonante instrumental» que acabamos de mencionar, de la consonante del idioma. Hay, por lo tanto, la misma diferencia entre los dos sonidos «sonoros» condicionados o determinados por estas consonantes. La «consonante» del instrumento determina, de una vez, *todo* sonido que ha de producirse en el instrumento, mientras que el sonido vocálico del idioma tiene un timbre siempre nuevo, infinitamente múltiple, ya por el solo hecho de cambiar el sonido inicial. Gracias a esto la voz es el órgano sonoro más rico y perfecto, es decir, el más orgánicamente condicionado. En comparación con ella la más rica mezcla imaginable de tonos dentro de la orquesta debe parecer pobre. Esta experiencia no la puede hacer, es cierto, el público de nuestros cantantes modernos que emplean la voz humana para imitar el instrumento de orquesta, omitiendo todas las consonantes y conservando nada más que una vocal cualquiera. Trafan, pues, su voz, como si fuera un instrumento, cuando ejecutan, por ejemplo, un dúeto para soprano y clarinete, o para tenor y trompa de caza.

El cantante en que pensamos *nosotros* es un hombre que artísticamente representa a hombres y que ordena las exteriorizaciones artísticas de su emoción según la suma necesidad de convertir en personaje a la idea. Pero dejemos de un lado todo esto. Ya el tono de su canto recitado, al manifestarse en forma puramente sensible, tiene sinfín de facetas individuales que provienen del cambio característico de las consonantes y vocales. De ahí que la voz no sólo figure ser un órgano mucho *más rico* que el instrumento de orquesta, sino que se presente también como perfectamente *diferente* de éste. Esta diferencia del órgano sonoro sensible determina también, de una vez por todas, la posición que ante el cantante actor

debe ocupar la orquesta. Ésta tiene la tarea de hacer perceptibles, primero el tono, y luego la melodía y la ejecución característica del cantante, como bien condicionados y justificados en el recinto íntimo de la armonía musical. La orquesta tendrá esta facultad en su carácter de cuerpo armónico, separado del tono cantado y de la melodía del cantante y que, comprensivo, se subordina a éste, por su propia voluntad y en aras de su propia manifestación, cuya autonomía ha de justificar. Pero nunca lo logrará con el intento de mezclarse efectivamente con el tono cantado. Cuando hacemos acompañar por instrumentos una melodía cantada por una voz humana, en forma tal que el componente esencial de la armonía — como se encuentra en los intervalos de la melodía — esté suprimido y lo haya de completar — por decirlo así — la melodía cantada, veremos en seguida que la armonía está incompleta. La melodía, a su vez, no está justificada del todo en el aspecto armónico dado que instintivamente percibe nuestro oído la voz humana como *separada* de los instrumentos debido a la gran diferencia de su timbre sensible. Se le ofrecen, por lo tanto, dos elementos diferentes, o sea, una melodía que en su aspecto armónico no está justificada del todo, y un acompañamiento armónico rudimentario. Esta observación enormemente importante y hasta el momento nunca hecha con consecuencia, nos explica en gran parte la ineficacia de la melódica empleada hasta ahora en nuestras óperas. También será capaz de ilustrarnos con respecto a los múltiples errores que al dar forma a la melodía cantada hemos cometido para con la orquesta. Es éste el momento exacto para que busquemos semejante ilustración.

Hasta ahora hemos empleado en la ópera la melodía absoluta, y cuando faltaban las condiciones propias para la ópera, hemos tomado para base el verso hablado que necesariamente se configuraba en una melodía. Guiándonos por criterios puramente musicales hemos reconstruido a ésta por medio de la va-

riación, imitando las harto conocidas melodías de la canción popular y del baile. En esto no hemos podido evitar el error de considerar la voz humana como si fuera un instrumento de orquesta que merecía nuestra atención especial; y como tal la hemos mezclado también con la orquesta acompañante. Esto se hacía, ora de la manera que ya he mencionado, es decir, la voz humana se empleaba como componente esencial de la armonía instrumental; ora también en la forma de que los instrumentos acompañantes tocaban al mismo tiempo también la melodía armónicamente complementaria. Es cierto que con esto, la orquesta se remataba en un todo inteligible, pero simultáneamente revelaba también que el carácter de la melodía era propiedad exclusiva de la música instrumental. Al considerar que era necesario la acogida íntegra de la melodía por la orquesta, el músico confesaba que la melodía tenía una índole tal que sólo podía hallar su justificación armónica perfecta por un conjunto musical de *igualdad completa*, y que sólo este conjunto la podía tocar en forma inteligible. La voz del cantante que recitaba la melodía sobre la base de este cuerpo musical — armónica y melódicamente completamente cerrada —, parecía, en rigor, superflua y como si fuera una segunda cabeza no natural que se le había sobrepuesto. El oyente, instintivamente, sentía esta falta de proporción: entendió la melodía del cantante tan sólo cuando la oyó tocada por los instrumentos solos, librada de las alternantes vocales y consonantes idiomáticas, que para este tipo de melodía constituían un estorbo, y que le molestaban en su esfuerzo por captar la melodía absoluta. Las más populares melodías de nuestras óperas fueron entendidas, efectivamente, por el público tan sólo después de haberlas tocado la orquesta — en recitales y paradas — o un instrumento armónico; y sólo le resultaban familiares cuando podía cantarlas sin palabras. Este hecho evidente nos habría debido ilustrar, des-

de hace mucho, sobre el concepto completamente erróneo que tenemos respecto al significado de la melodía cantada dentro de la ópera. Esta melodía era una melodía cantada tan sólo en la medida en que correspondía a la voz reproducirla, en su mera propiedad instrumental. Al desarrollar esta última propiedad se hallaba bastante perjudicada por las consonantes y vocales de las palabras. Fué debido a aquéllas que el arte del canto, consecuentemente, tuviera un desenvolvimiento cuyo punto culminante observamos hoy en día en nuestros modernos cantantes de ópera, donde no hay ni cohibiciones ni palabras.

La falta de proporción entre el timbre de la orquesta y el de la voz humana, resaltaba, empero, en la forma más sorprendente en los casos en que unos músicos serios lucharon por expresar la melodía dramática de modo característico. Como único vínculo de la inteligibilidad puramente musical de sus motivos, recordaban, instintivamente, nada más que la melodía instrumental, que acabamos de mencionar. Trataron de establecer para ella una expresión especialmente adecuada por medio de un acompañamiento instrumental, armónica y rítmicamente acentuado, que era muy artificial y que iba de una nota a otra y de una palabra a otra. Así lograron confeccionar unos períodos musicales en que la melodía cantada por la voz humana era tanto menos captable para el oído que instintivamente separaba los diversos componentes, cuanto más cuidadosamente se había entretejido el acompañamiento musical y el motivo recitado por esta voz. Las condiciones que habían de explicar la melodía, residían en el acompañamiento que por su parte, instintivamente desprendido de la voz, constituía para el oído un caos inexplicable. Fué, pues, doble el error que se hallaba en la base de todo esto. Primero: se desconoció la índole determinante de la melodía poética cantada que la música instrumental empleaba como melodía absoluta; y segundo: se des-

conoció la diferencia absoluta entre el timbre (1) de la voz humana y el de los instrumentos de orquesta, mezclando con éstos a aquélla por exigencias exclusivamente musicales.

* * *

Hace falta determinar aquí con exactitud el carácter especial de la melodía cantada para que volvamos a ver claramente que ella surgió del verso hablado — tanto desde el punto de vista sensible como desde el del sentido — y estaba condicionado por él. En lo referente al sentido, su origen está en el carácter de la intención poética ansiosa de ser comprendida por el sentimiento, mientras respecto a la apariencia sensible, se halla en el órgano del entendimiento, o sea, en el lenguaje compuesto de palabras. Desde este origen causativo avanza en su desarrollo tendiente a la manifestación del puro fondo afectivo del verso mediante la disolución de las vocales en el sonido musical, y llega hasta el punto donde, en su aspecto puramente musical, se vuelve hacia el elemento peculiar de la música, el único que puede condicionar dicho aspecto. Mientras tanto el otro aspecto de su apariencia total permanece dirigido hacia el elemento racional del lenguaje que originariamente había condicionado la melodía. En esta posición la melodía acompañante del verso se convierte en vínculo enlazador y explicativo entre el lenguaje compuesto de palabras y el compuesto de sonidos; es el producto de los esponsales habidos entre la poesía y la música, es la unión de amor convertido en forma, de las dos artes. Al mismo tiempo es también más y ocupa un rango más alto

(1) El músico abstracto tampoco notó la imposibilidad completa de mezclar los tonos, por ejemplo del piano y del violín. Un componente principal de los goces artísticos que llenaban su vida consistía en tocar sonatas para piano con violín, etc., sin darse cuenta de que así producía una música tan sólo ideada pero que no se hacía oír efectivamente. De este modo, con el «ver» había perdido la facultad de oír; pues lo que él oía no eran sino abstracciones armónicas — las únicas de que era susceptible todavía su oído —, mientras que la carne viva de la expresión musical debía escapar por completo a su percepción.

que el verso de la poesía y la melodía absoluta de la música. Su apariencia condicionada por las dos partes tiene fuerza redentora para ambas. Pero sólo podrá actuar en provecho de las dos artes cuando cada una de éstas destaque —y justifique en todo momento— su manifestación plástica, individualmente autónoma que, si bien *apoyada* por los elementos causativos, tiene, no obstante, carácter de desligada. Pero ninguna de ellas debe borrar la individualidad plástica de la manifestación correspondiente a la otra, mezclándose con ella en una forma que exceda sus límites.

Para simbolizar claramente las relaciones adecuadas de esta melodía con la orquesta podemos usar la siguiente metáfora.

Hemos comparado antes la orquesta, como *dominadora* de las aguas de la armonía, con el buque que atraviesa el océano; lo hicimos en el mismo sentido en que se usan como sinónimos «navegación» y «viaje por mar». También hemos designado como armonía dominada a la orquesta. Ahora, en favor de otro símil autónomo (1) la consideraremos, en contraste con el océano, como un lago montañoso, claro y profundo y, pese a lo último, alumbrado hasta su fondo por los rayos del sol. Desde cualquier punto del lago se perciben claramente sus riberas. De los árboles crecidos en el suelo pedregoso de aluvión de las lomas circundantes, se confeccionó ahora el bote que sujetado con zunchos y provisto de un timón y de unos remos, recibió exactamente la forma y las propiedades que le permiten mantenerse sobre el lago y atravesarlo. Este bote puesto sobre el lago y movido por el golpe de los remos, es la *melodía acompañante del verso*, recitada por el cantante dramático, tal como se mantiene sobre las olas sonoras de la

(1) Un objeto comparado nunca se parecerá por completo al otro; la semejanza se podrá sostener sólo en una dirección y no en todas. Únicamente los objetos de formación mecánica son completamente iguales, pero nunca lo son los objetos de formación orgánica.

orquesta. El bote es muy otra cosa que el espejo del lago y, no obstante, fué construído y ensamblado únicamente con miras al agua y con consideración detallada de sus propiedades. En tierra, el bote no sirve para nada; se lo podría desarticular únicamente y aprovechar sus planchas para alimentar el fuego del horno burgués. Sólo en el lago se convierte en cosa espléndidamente viva; que se halla llevada y que, sin embargo, camina; que está en movimiento y, no obstante, descansa. Atrae nuestra mirada tan pronto como ésta pasea por el lago. Es como si este bote fuera la manifestación humana destinada a explicar la intención que condicionara la existencia de este lago ondulante que antes nos parecía carecer de finalidad.

Pero el bote no flota sobre la superficie del espejo de agua. El lago sólo lo puede llevar en una determinada dirección cuando se hunde en el agua con la parte entera de su cuerpo que da hacia ésta. Una tabla delgada que no hace sino tocar la superficie del lago es arrojada sin dirección por las olas según su corriente, ora para allá, ora para acullá. Una piedra pesada, en cambio, se hundirá por completo en el agua. El bote se sumerge en el lago no sólo con el lado de su cuerpo dirigido hacia aquél, sino que también el timón — que ha de determinar la dirección — y el remo — que proporciona el movimiento hacia esta dirección — obtienen esta fuerza determinante y motora únicamente por su contacto con el agua que sólo hace posible la presión eficaz de la mano conductora. Con cada movimiento que empuja hacia adelante, el remo penetra profundamente en el plano sonoro del agua; al ser levantado hace escurrir hacia el agua en gotas melódicas, el líquido que se le había pegado.

No hace falta que yo explique detalladamente esta metáfora para aclarar las relaciones que se dan en el contacto de la «melodía de palabra y sonido» (*Wort-tonmelodie*) proferida por la voz humana y la orquesta. La metáfora muestra estas relaciones en una for-

ma perfectamente adecuada. Esto lo comprenderemos mejor todavía cuando designemos la melodía de la ópera, en su sentido propio, y tal como la conocemos, como el intento estéril del músico de convertir en bote seguro a las mismas olas del lago.

Ahora no nos falta sino estudiar la orquesta como elemento autónomo que difiere en sí de toda melodía acompañante del verso. Debemos formarnos una idea clara de su capacidad de apoyar esta melodía — tal como el lago apoyaba el bote — y esto no sólo al hacer perceptible la armonía que la condicionaba desde el punto de vista puramente musical, sino también por su peculiar facultad de hablar, infinitamente expresiva.

V

La *orquesta* posee, sin dejar lugar a dudas, una *facultad de hablar*, y las creaciones de nuestra música instrumental moderna nos han revelado este hecho. Hemos visto que esta facultad se desarrolló en las sinfonías de Beethoven a una altura desde la cual sintió el impulso de exteriorizar aún aquello que, según su naturaleza, no es factible hacerlo. Con la melodía acompañante del verso le hemos facilitado ahora justamente aquello que la orquesta no podía expresar y le hemos designado, en su carácter de soporte de esta melodía afín, la actividad en que — completamente tranquilizada — no ha de expresar sino lo que le es dable expresar según su naturaleza. Falta indicar claramente que esta facultad de hablar de la orquesta es la facultad de manifestar lo *inexpresable*.

Esta designación no se refiere a una cosa solamente ideada, sino que es muy real y perceptible para los sentidos.

Hemos visto que la orquesta no es, ni mucho menos, un complejo de tonos idénticos y borrosos. Con-

siste, al contrario, en un conjunto — susceptible de ampliaciones inmensas — de instrumentos que, con su individualidad bien determinada, determinan también la manifestación individual del sonido que en ellos se ha de producir. No existe un conjunto de sonidos cuyos miembros carezcan de este carácter determinado individual. Sólo se lo puede idear, pero nunca es posible llevarlo a la práctica. El factor que determina esta individualidad es — según hemos visto — el carácter peculiar de cada instrumento que, por decirlo así, determina la índole especial, diferente, de la vocal del sonido producido, mediante la consonante inicial. Esta última nunca se eleva al significado propio de la consonante del idioma, tal como está condicionado por el entendimiento del sentimiento ⁽¹⁾ y corresponde al sentido; tampoco es susceptible del cambio y de una influencia — cambiante ella también — sobre la vocal, como lo es la consonante del idioma. Tampoco el lenguaje sonoro de un instrumento no puede, posiblemente, concentrarse a una expresión sólo alcanzable para el órgano del entendimiento, o sea el lenguaje compuesto de palabras. Expresa más bien como órgano puro del sentimiento, tan sólo aquello que para el lenguaje compuesto de palabras resulta inexpresable o sea, considerado desde el punto de vista de nuestro entendimiento humano, lo *inexpresable* por antonomasia. El que este elemento inexpresable no sea inexpresable *en sí*, sino tan sólo inexpresable para el órgano de nuestro entendimiento; que sea, pues, una cosa real y no sólo ficticia, este hecho nos lo manifiestan con toda claridad los instrumentos de la orquesta, ya que cada uno por sí solo, en su cooperación infinitamente diversa pero en intercambio con los demás instrumentos, pronuncia esta verdad con voz clara y perceptible ⁽²⁾.

Consideremos primero aquel factor inexpresable que la orquesta sabe expresar con toda determinación, y

(1) Así escribe Wagner. Nota de la trad.

esto junto con otro elemento inexpresable, ó sea, el *gesto*.

El gesto del cuerpo tal como se manifiesta en el movimiento significativo de los miembros más propensos a la expresión y por fin, en la cara como exteriorización de la sensación íntima, es un elemento completamente inexpresable por cuanto sólo el lenguaje lo sabe describir e interpretar, mientras únicamente los mencionados miembros y la cara son capaces de expresarlo de hecho. Una cosa que el lenguaje puede comunicar por completo, es decir, un objeto que el entendimiento debe comunicar al entendimiento de otra persona, no necesita del acompañamiento o del refuerzo del gesto; aun más, el gesto superfluo sólo entorpecería la comunicación. En semejante comunicación — según hemos visto antes — no se halla excitado tampoco el órgano receptor sensorial del oído, sino que únicamente sirve de mediador desinteresado. Pero la comunicación de un objeto que el lenguaje no es capaz de transmitir, en forma completamente convincente, al *sentimiento* que también necesariamente, debe ser excitado, es decir, una expresión que se desahoga en el afecto, necesita en todo caso ser reforzada por un gesto acompañante. Vemos, pues, que, cuando el oído ha de ser excitado para una participación sensible mayor, la persona que se comunica, instintivamente, se debe dirigir también a la vista: el oído y la vista se han de cerciorar mutuamente de una comunicación recíproca más elevada, para poderla presentar al sentimiento en forma convincente. Al haberse hecho necesaria la comunicación, el gesto le dijo a la vista aquello que el lenguaje ya no era capaz de expresar, pues cuando podía hacerlo, el gesto estaba de sobra y molestaba. De ahí que la

(2) A lo mejor no sería erróneo extender esta explicación sencilla de lo «inexpresable» a todas las preguntas religioso-filosóficas que, desde el punto de vista del que habla, son declaradas como «absolutamente» inexpresables, mientras que serían bien expresables tan pronto como se usara el órgano correspondiente.

vista fuera excitada por el gesto en una forma que no tenía ningún equivalente en la comunicación al oído: pero este equivalente está requerido para completar la impresión convirtiéndola en perfectamente comprensible para el sentimiento. El verso que en la emoción se hizo melodía disuelve, por fin, el fondo racional de la comunicación idiomática primordial, en fondo afectivo. Pero la forma de trasmisión al oído, que corresponda por completo al gesto, no se contiene todavía en esta melodía. Justamente en ella, como expresión idiomática más *agitada*, radicaba el *motivo* para desarrollar el gesto como elemento reforzante que *hacía falta* a la melodía por la simple razón de que ella no encerraba todavía el factor que hubiera correspondido por completo a esta actuación reforzada del gesto. La melodía acompañante del verso no contenía, pues, nada más que la condición para que se manifestara el gesto. Trataríase de justificar o, mejor dicho, de *aclarar* el gesto ante el sentimiento, en la forma en que el verso se halla aclarado por la melodía, o la melodía por la armonía. Pero esto se encuentra fuera del alcance de la melodía procedente del verso *compuesto de palabras* y que con un aspecto esencial e imprescindible de su cuerpo sigue dirigida hacia el lenguaje. Ella no es capaz de expresar el elemento peculiar del gesto y por ello recurrió a éste, y ahora no sabe cómo comunicar al sentimiento — que se lo exige — una cosa que corresponda por completo a este gesto. Pues bien, la orquesta tiene un lenguaje absolutamente desprendido del lenguaje compuesto de palabras. Ella es capaz de comunicar en forma idéntica al oído lo que el gesto presenta a la vista, y que resulta inexpresable para el lenguaje compuesto de palabras y sonidos.

La orquesta obtuvo esta facultad mientras acompañaba al gesto más sensible, o sea al *gesto de baile*, el cual debido a su índole necesitaba de este acompañamiento para manifestarse en forma comprensible. A

este respecto, el gesto de baile, así como el gesto en general, es a la melodía de la orquesta más o menos lo que el verso a la melodía cantada que está condicionada por él. De esto se sigue que el gesto y la melodía de orquesta juntos constituyen un todo inteligible en sí, como lo es la melodía perteneciente a la letra.

El gesto de baile y la orquesta tenían en el *ritmo* su contacto más sensible, es decir, aquí ambos — el uno en el espacio y la otra en el tiempo, el uno ante la vista y la otra ante el oído — se manifestaban como iguales y condicionándose recíprocamente. Es éste el punto a que los dos, cada vez que se han alejado de él, necesariamente deben retornar para permanecer inteligibles o hacérselo en él, lo que revela su más primitivo parentesco. Desde este punto se van ampliando, en medida igual, el gesto y la orquesta hasta alcanzar la facultad de hablar que a cada uno de ellos es más peculiar. Así como el gesto, en esta facultad, no comunica al oído sino aquello que él puede expresar, la orquesta le presenta al oído lo que corresponde por completo a la manifestación del gesto, y lo hace en la misma forma que, en el punto de partida de su parentesco, el ritmo musical le aclaraba al oído lo que el movimiento de baile en sus momentos más característicos y perceptibles le manifestaba a la *vista*. El volver a bajar el pie después de haberlo levantado era a la vista lo que era al oído el tiempo fuerte y acentuado del compás. Así también el período movido, tocado por unos instrumentos, es al oído, lo que es a la vista el movimiento del pie o de otros miembros susceptibles de expresión, antes de que se produzca un cambio que correspondería al tiempo fuerte del compás. Pues bien, cuanto más se aleje el gesto de su fundamento más determinado, pero a la vez también más delimitado, que es el baile; con cuanto más parsimonia distribuya sus acentos más agudos para convertirse en una facultad de hablar infinita-

mente eficaz mediante las transiciones de expresión más diversas y más finas; tanto más diversos y finos serán también los períodos empleados en el lenguaje de los instrumentos, el cual, para comunicar en forma convincente el factor inexpresable del gesto, obtiene una expresión melódica peculiar. La facultad infinitamente amplia de ésta no se puede designar con el lenguaje compuesto de palabras, ni en lo referente a su contenido ni respecto a su forma. Pues este contenido y esta forma se manifiestan ya en *manera completa* al oído por intermedio de la melodía de la orquesta. Sólo la vista los puede percibir como el contenido y la forma del gesto que corresponde a esa melodía.

Esta facultad peculiar de hablar que tiene la orquesta, hasta ahora en la ópera no se ha podido desarrollar, ni con mucho, a toda su capacidad. Esto se debe exactamente a la falta de toda base realmente dramática de la ópera, hecho que he mencionado en otra oportunidad (1). Los gestos empleados en ésta debían ser tomados, sin relación directa, de la pantomima de baile. Esta pantomima sólo disponía para su manifestación, de movimientos y gestos muy limitados que en aras de la mayor comprensibilidad habían sido establecidos como exteriorizaciones estereotipadas. Fué así porque la pantomima carecía por completo de las condiciones previas que hubieran determinado y explicado la necesidad de que tuviese facetas más diversas. Estas condiciones las contiene el lenguaje compuesto de palabras; pero no el lenguaje cuya ayuda es *reclamada*, sino el que *reclama* la ayuda del gesto. Como la orquesta no pudo alcanzar la aumentada facultad de hablar, ni en la pantomima, ni en la ópera, la trató — con un conocimiento instintivo de sus capacidades — de obtener en la música instrumental absoluta, desprendida de la pantomima. Hemos visto que este afán, en su fuerza y sinceridad extremas, debía

(1) En «La ópera y el carácter de la música». Nota de la trad.

motivar el deseo de hallar una justificación por la palabra y por el gesto condicionado por ésta. Ahora falta ver tan sólo que, en este otro aspecto, la completa intención del poeta, se puede llevar a cabo al ser justificada en forma clarísima la melodía acompañante del verso por la íntegra facultad de hablar propia de la orquesta y por la cooperación del gesto.

La intención del poeta que tiende a realizarse en el drama, condiciona la expresión suma y más diversa del gesto y hasta reclama su diversidad, fuerza, sutileza y movilidad en un grado tal como, necesariamente, no pueden aparecer en ninguna otra parte, a excepción del drama. De ahí que se las deba *inventar* para este drama en una forma muy peculiar; pues la acción dramática, con todos sus motivos, está aumentada y elevada por encima de la vida de un modo que linda en lo maravilloso. Sólo era dable explicar al sentimiento la concisión de los elementos constituyentes de la acción y de sus motivos mediante una expresión, igualmente concisa que, partiendo del verso hablado se elevó a la melodía, la cual obró inmediatamente sobre el sentimiento. Así como esta expresión se amplía hasta desembocar en la melodía, necesita también una ampliación del gesto condicionada por ella para que éste vaya más allá del gesto común vinculado al discurso. Pero este gesto es, conforme con el carácter del drama, no sólo un gesto monológico de un solo individuo, sino un gesto que en el encuentro de muchos individuos — abundante en relaciones características — se eleva a una diversidad suma y que podríamos denominar gesto «polifónico». La intención dramática no sólo atrae a su campo la sensación íntima — en sí — sino, en aras de su realización, sobre todo la manifestación de esta sensación en la apariencia corpórea exterior de los personajes actuantes. La pantomima se contenta — en lo referente a la figura, el porte y la indumentaria de los actores — con máscaras típicas. El drama todopoderoso les arranca a los

actores la máscara típica — pues posee la facultad de hablar que justifica semejante proceder — y los muestra como individuos especiales que se manifiestan sólo en esta forma y en ninguna otra. La intención dramática determina pues, hasta el rasgo más detallado, la figura, la expresión de la cara, el porte, los movimientos y la indumentaria del actor para hacerle aparecer en todo momento como este individuo determinado que se reconoce rápida y precisamente y se distingue bien de todos cuantos tienen trato con él. Esta posibilidad drástica de discernir un individuo se puede dar tan sólo cuando todos los individuos que con él se encuentran y a él se refieren, se representan también con sus características drásticas y bien determinadas. Figurémonos ahora la apariencia de semejantes individuos, bien caracterizados, en sus relaciones recíprocas infinitamente cambiantes, de las cuales se van desarrollando los múltiples momentos y motivos de la acción, e imaginemos la impresión muy excitante que su aspecto ha de producir sobre nuestra vista poderosamente cautivada; entonces comprendemos que el oído reclama una impresión que corresponda perfectamente a esta impresión sobre la vista. Ha de ser una impresión que resulte comprensible al oído y que complete, justifique o aclare la primera; pues: «Sólo por la boca de dos testigos se revela la plena verdad».

Aquello que el oído reclama percibir es exactamente el componente inexpresable de la impresión recibida por la vista; aquello que, en sí y con su movimiento, tan sólo ocasionó la intención del poeta por medio de su órgano más directo, o sea el lenguaje compuesto de palabras, sin ser capaz de comunicarla al oído en forma convincente. Si este aspecto no existiera para la vista, el lenguaje poético se podría sentir autorizado para comunicar a la fantasía la narración y descripción de lo imaginado. Pero cuando se presenta directamente ante la vista, según requieren las más ele-

vadas intenciones del poeta, la descripción por medio del lenguaje poético no sólo es completamente superflua, sino que también dejaría de causar impresión alguna sobre el oído. Ahora bien, es justamente el lenguaje de la orquesta el que le comunica al oído este factor inexpresable. Los deseos del oído que recibió unos estímulos de su hermana, la vista, le proporcionan a este lenguaje de la orquesta una nueva facultad amplísima que, sin estos estímulos, siempre permanecería dormida o — si se despertara por su solo afán — se manifestaría en forma incomprensible.

* * *

La facultad de hablar de la orquesta, también para su misión más amplia que acabamos de determinar, se apoya por de pronto en su parentesco con el gesto en la forma en que la hemos conocido en el baile. Habla en períodos como corresponde al carácter individual de unos instrumentos especialmente apropiados y como se configura en una melodía peculiar de la orquesta gracias a la mezcla, ella también apropiada, de los componentes individuales y característicos de la orquesta. Los períodos expresan aquello que se presenta ante la vista en su apariencia sensible y por medio del gesto, *hasta un punto tal* como es necesario para que la vista pueda captar e interpretar este gesto y esta apariencia, y el oído que percibe directamente, pueda hacer otro tanto, sin que haga falta la intervención de un elemento tercero, o sea el lenguaje de palabras que en otros casos sirve de mediador.

Determinemos esto en forma exacta. Acostumbramos expresar: «Leo en tus ojos», es decir: «Mis ojos perciben en la mirada de tus ojos una sensación instintiva de un modo tan sólo inteligible para ellos, que te es inherente y que yo, por mi parte, instintivamente siento contigo». Extendamos ahora la sensibilidad de los ojos sobre toda la figura exterior del hombre en cuestión, a su apariencia, su porte y sus gestos. En-

tonces podremos afirmar que los ojos perciben y comprenden con seguridad las exteriorizaciones de este hombre tan pronto como él se manifiesta *con espontaneidad completa*, está en perfecta armonía con su interior y expresa su temple íntimo con suma sinceridad. Los momentos en que el hombre se manifiesta con tanta veracidad son, empero, tan sólo los de la tranquilidad más perfecta o de la suma excitación. Entre estos dos extremos se hallan las transiciones que están determinadas por la pasión sincera en la medida en que se aproximan a su suma excitación, o desde ésta se vuelven otra vez hacia una tranquilidad de reconciliación armoniosa. Estas transiciones consisten en una mezcla de actividad volitiva, arbitraria y premeditada, y de sensación inconsciente y necesaria. La intención poética en el drama tiene para contenido la determinación de semejantes transiciones en la dirección, necesaria, de la sensación instintiva y esto en forma progresiva hasta desembocar en la sensación legítima que no se halla ya, ni condicionada, ni estorbada por el entendimiento que reflexiona. Para poder expresar este contenido, el poeta dispone tan sólo de la melodía del verso hablado que aparece como flor y nata del lenguaje compuesto de palabras y de sonidos; con uno de sus aspectos se dirige hacia el entendimiento que reflexiona y con el otro hacia la sensación espontánea en su carácter de órgano. El gesto — entendamos por éste toda la manifestación exterior con que el hombre en su apariencia se presenta a la vista — el gesto pues, participa de este desarrollo sólo en forma condicionada, ya que no tiene sino *un* solo aspecto, el de la sensación con que se dirige a los ojos. Pero el aspecto que esconde a la vista, es justamente aquel que el lenguaje de palabras y sonidos vuelve hacia el entendimiento. Este último aspecto, por lo tanto, permanecería completamente desconocido para el sentimiento, de no ser que el oído obtuviera la facultad aumentada de presentar al sen-

timiento, en forma comprensible, también el aspecto escondido a la vista. Puede hacer tal cosa porque el lenguaje de palabras y sonidos se dirige hacia él con sus dos aspectos, si bien con uno de ellos de modo más débil y menos excitante.

La orquesta puede hacer lo mismo con su lenguaje dirigido al oído. Apoyándose tan íntimamente en la melodía acompañante del verso, como antes lo hacía con el gesto, desarróllase en forma tal que hasta le puede comunicar al sentimiento la idea y exactamente, aquella idea que la actual melodía del verso — como manifestación de una sensación mezclada y todavía no del todo unificada — no puede expresar ni quiere hacerlo, y que menos aun puede ser comunicada a la vista por el gesto. Pues resulta que el gesto es el elemento más presente y de ahí que no pueda explicar claramente a la vista la sensación auténtica, ya que la sensación vaga manifestada en la melodía del verso motiva el carácter vago tanto del gesto como de su expresión.

En la melodía del verso se une no sólo el lenguaje de palabras con el de sonidos, sino también lo expresado por estos órganos, a saber, lo que no está presente junto con lo presente, y la idea con la sensación. Lo presente en esta melodía se constituye en la sensación instintiva como, necesariamente, se derrama en la expresión de la melodía musical. Lo que no está presente es la idea abstracta tal cual la conserva la frase compuesta de palabras como elemento instintivo reflejado. Determinemos ahora qué es lo que debemos entender por la idea.

* * *

También aquí lograremos, rápidamente, una representación clara si captamos el objeto desde el punto de vista artístico y examinamos a fondo su origen sensible.

Una cosa que no *podemos* expresar, aún cuando lo *quisiéramos*, sirviéndonos de un órgano de comuni-

cación cualquiera o empleando todos nuestros órganos de comunicación, una cosa así es un absurdo, es la nada. Toda cosa, en cambio, para la cual encontramos una expresión, es una cosa real, y este carácter real lo reconocemos tan pronto como nos explicamos el término mismo que, *instintivamente*, empleamos para esta cosa. El término: *idea* se explica fácilmente cuando nos remontamos a su raíz idiomática sensible. Un «*Gedanke*» (idea, pensamiento) es la imagen de una cosa real, pero no presente que en el «*Gedenken*» (volver a pensar) nos «*dünkt*» (parece) (1). Esta cosa no presente es, según su origen, un objeto real, percibido por los sentidos, que en otro lugar o en otro momento surtió sobre nosotros una determinada impresión. Esta impresión se apoderó de nuestra sensación para la cual, a fin de poderla comunicar, tuvimos que inventar una expresión que correspondiera a la impresión causada por el objeto según la sensibilidad propia del género humano en general. De ahí que sólo pudiéramos captar el objeto según la impresión que causara a nuestra sensación; y esta impresión, determinada a su vez por nuestra sensibilidad es la imagen que, cuando la *volvemos a pensar*, nos parece ser el objeto mismo. El volver a pensar y el recordar son, pues, lo mismo. En verdad, el pensamiento es la imagen que vuelve en nuestra memoria. Esta imagen, en su carácter de impresión que el objeto le causa a nuestra sensación, está configurada por esta misma sensación. La memoria que recuerda las cosas, y da testimonio de la facultad continua de sentir y de la fuerza inherente a la impresión que reci-

(1) En forma parecida podemos interpretar muy bien «*Geist*» (espíritu) por su raíz idéntica en «*giessen*» (derramar). Según un sentido natural es lo que «derramamos», como la flor exhala o derrama su aroma.

«Estos ejemplos tienen, claro está, sólo sentido en alemán. Para el lector de habla española resulta interesante tan sólo el que Wagner establezca las relaciones íntimas entre los diversos conceptos basándose en su parentesco idiomático. Traductora.

biera antes, esta memoria digo, presenta la imagen a la sensibilidad para que sea vivamente excitada y vuelva a sentir la impresión anterior. Aquí no nos incumbe ocuparnos del desarrollo del pensamiento hasta su facultad de enlazar y combinar todas las imágenes — que hemos obtenido nosotros mismos o que se nos han transmitido — de impresiones conservadas en la memoria y que corresponden a objetos no presentes. Es éste el pensamiento con el cual desembocamos en la ciencia de la filosofía. Pero el camino del poeta lleva más allá de la filosofía; hacia la obra de arte; hacia la *realización del pensamiento* en la sensibilidad. Tenemos que determinar tan sólo una cosa más. Aquello que en el comienzo no surtió un efecto sobre nuestra sensación, tampoco lo podemos pensar. El que primero aparezca la sensación constituye la condición previa para que pueda tomar forma el pensamiento a manifestar. De ahí que éste también se halle sugerido por la sensación y que, necesariamente, se tenga que derramar en la sensación, pues *constituye el vínculo entre una sensación no presente y otra que actualmente se empeña en manifestarse*.

La melodía acompañante del verso del poeta realiza ahora, por decirlo así, ante nuestros ojos, el pensamiento, es decir la sensación no presente y reproducida en el recordar, y la convierte en una sensación presente, efectivamente perceptible. La melodía del puro verso hablado contiene la sensación no presente pero *causativa*, tal como la describió, pintó y pensó la memoria. La melodía puramente musical, en cambio, ofrece la sensación *condicionada*, nueva y presente en que se disuelve la sensación no presente, ideada y estimulante, para ser empleada y nuevamente realizada en ella. La sensación que en esta melodía se manifiesta, se ha desarrollado «ante nuestra vista» cuando hemos recordado una sensación anterior. Con ello está justificada; capta nuestros sentidos en forma directa y determina con toda seguridad el senti-

miento simpatizante. Trátase de un fenómeno que pertenece tanto a nosotros, a quienes fué comunicado, como a quien nos lo comunicó. Así como vuelve a presentarse ante la persona que la comunica como pensamiento — es decir, como recuerdo — la podemos conservar nosotros también como pensamiento. Como la persona que hace la comunicación al recordar este fenómeno de la sensación se siente impulsada otra vez a manifestar una nueva sensación que también está presente, acoge este recuerdo ahora sólo como factor descripto, no presente, que fugazmente fué señalado al entendimiento que recuerda. Lo capta así como en la melodía del verso, donde se explayó acerca de la figura melódica — confiada ahora a la memoria — expresó el recuerdo de una sensación anterior, cuyo carácter vivo no percibimos ya, presentándola como pensamiento generador de la sensación. Nosotros que recibimos la nueva comunicación somos capaces de captar con el oído esa sensación, ahora nada más que ideada, *en su manifestación puramente melódica*. Llegó a ser propiedad de la música pura y, presentada con adecuada expresión a nuestra percepción sensible por la orquesta, nos parece ser el producto *realizado, hecho presente*, de una cosa que la persona que la comunicaba, poco ha, no había sino *ideado*. Semejante melodía que el lector nos ha comunicado como efusión emotiva, nos convierte en real la idea de este actor siempre que la orquesta la toque con expresión en el exacto momento en que el actor mismo posee este sentimiento sólo en el recuerdo. Aun cuando el personaje que se comunica no parece ya tener conciencia de este sentimiento, la orquesta la puede representar en forma característica para despertar en nosotros una determinada sensación. Así se logra completar una conexión; se explica en lo más posible una situación interpretando los motivos que si bien se contienen en esta situación, no pueden salir a la luz del día. Con esto la sensación se con-

vierte en *idea*, pero *en sí* es más que *idea*, es el *fondo afectivo*, *hecho presente*, de la *idea*.

El músico al servirse de la orquesta tiene una facultad inmensa cuando la pone al servicio de la intención del poeta para lograr su realización suma. Hasta ahora, el músico absoluto, sin hallarse condicionado por las intenciones del poeta, creía tener que ver con las ideas y con la combinación de las mismas. Cuando los temas musicales fueron denominados sin más «ideas» se trató, o de un uso descuidado de la palabra, o se manifestó que estaba engañado el músico cuando llamó «idea» a un tema sobre el cual, él sí, había reflexionado, pero que nadie, en el mejor de los casos, comprendió, menos la persona a la cual describió con palabras sobrias aquello que había ideado. Con esto le invitó a pensar también en esta cosa ideada cuando escuchaba el tema. La música no puede pensar. Pero es capaz de realizar ideas, es decir, de manifestar su fondo afectivo como uno que en vez de ser recordado se halla presente. Esto lo podrá hacer tan sólo cuando su propia manifestación esté condicionada por la intención del poeta, y cuando la última, a su vez, se revele no sólo como ideada, sino en primer lugar como claramente expuesta mediante el órgano del entendimiento, o sea, el lenguaje compuesto de palabras. Un motivo musical puede producir en el sentimiento una impresión determinada con despliegue de actividad mental, tan sólo cuando la sensación expresada por el motivo ha sido comunicada en nuestra presencia por un determinado individuo, en un determinado objeto, como sensación igualmente determinada, es decir, bien condicionada. Cuando faltan estas condiciones el motivo musical se presenta al sentimiento como una cosa vaga. Una cosa vaga, empero, por más que vuelva en la misma forma, sigue siendo para nosotros nada más que algo vago que retorna. No sentimos la necesidad de su presencia y por lo tanto no la podemos justificar, ni

somos capaces de vincularla a otra cosa. El motivo musical, empero, en que — por decirlo así, ante nuestra vista — se deslizó el verso inteligible de un actor dramático, es una cosa condicionada con necesidad. A su retorno se nos comunica en forma perceptible una *determinada* sensación. Es, otra vez, la sensación de la persona que en estos momentos se siente impulsada a exteriorizar una nueva sensación proveniente de aquella otra que ella, ahora, no expresa, pero que nuestros sentidos han percibido por intermedio de la orquesta. Cuando escuchamos junto con la demás música este motivo, realizase el enlace entre una sensación causativa no presente, con otra, condicionada por ella y que está para comunicarse. Permitimos a nuestro sentimiento percibir en forma clara el crecimiento orgánico con que una determinada sensación proviene de otra, y así le facilitamos la facultad de pensar, lo cual quiere decir en nuestro contexto: el conocimiento instintivo — y elevado por encima del pensar — de la idea realizada en la sensación.

* * *

Antes de presentar los resultados que, para la configuración del drama, resultan de la facultad de hablar, de la orquesta a que hemos aludido, debemos determinar todavía una capacidad máxima de la última a fin de poder juzgar todo el alcance de la mencionada facultad. Pues la orquesta obtiene esta facultad de hablar de una combinación de sus propiedades que le han surgido, por un lado, debido a su apoyo en el gesto y por otro, merced a la recepción recordatoria que dió a la melodía del verso. Así como el gesto, a partir de su origen, o sea el gesto de baile más sensible, se desarrolló hacia la mímica más espiritual; así como la melodía del verso, desde el mero recuerdo de una sensación avanzó hasta la manifestación sumamente presente de una sensación; así también la facultad de hablar, de la orquesta, que obtuvo

su fuerza formativa de ambos elementos y que con el crecimiento de los dos se alimentó y desarrolló hasta llegar a su capacidad suma, alcanza a partir de esta fuente doble una capacidad máxima especial. Ahora, los dos brazos divididos del río, que es la orquesta, se reúnen nuevamente y fluyen juntos, después de que el río ha crecido considerablemente con el desemboque de diversos arroyos y ríos. Allí donde el gesto está en suspenso completo y el discurso melódico del actor se halla del todo; allí, pues, donde se prepara el drama sobre la base de estados de ánimo íntimos y todavía sin expresar, la orquesta es capaz de expresar estos estados de ánimo en una forma tal que su manifestación tiene el carácter de *presentimiento* según se condiciona, necesariamente, en la intención del poeta.

El presentimiento es la manifestación de una sensación sin expresar porque — en el sentido de nuestro lenguaje — es todavía inexpresable. La sensación mientras no está determinada, es inexpresable, y está indeterminada cuando no se halla determinada aún por el *objeto* que le corresponde. El movimiento de esta sensación, o sea el presentimiento, es pues, el afán instintivo de la sensación tendiente a hallarse determinada por un objeto que ella misma, en virtud de su necesidad, predispone y, ciertamente, con un carácter que le corresponde y que ella, por lo tanto, espera. Cuando la sensibilidad se manifiesta como presentimiento la compararía a un arpa bien afinada cuyas cuerdas suenan al rozarlas un viento pasajero y que esperan a quien las toque y les arranque acordes bien perfilados.

El poeta debe despertar en nosotros semejante presentimiento *para que impulsados por éste nos convirtamos en los imprescindibles co-creadores de la obra de arte*. Mientras hace surgir en nosotros este afán, se procura con nuestra sensibilidad excitada la fuerza causativa, la única que le puede permitir la configuración de los fenómenos planeados por él en la forma

exacta como, según sus intenciones, los debe formar. Hasta ahora el lenguaje instrumental absoluto ya ha mostrado ser todopoderoso tan pronto como se trata de producir esos estados de ánimo que el poeta debe despertar en nosotros para asegurarse de nuestra cooperación imprescindible. Pues justamente el sugerir unas sensaciones indeterminadas, aprensivas, ha constituido su efecto más propio que, necesariamente, se ha convertido en debilidad cada vez que también quería determinar claramente las sensaciones sugeridas. Si aplicamos esta facultad extraordinaria y única del lenguaje instrumental a los momentos del drama en que el poeta, según una determinada intención, la debe hacer eficaz, entonces debemos ponernos de acuerdo sobre de dónde este lenguaje instrumental ha de sacar los factores expresivos sensibles con que se ha de manifestar a tenor de la intención del poeta.

Hemos visto ya que nuestra música instrumental absoluta tuvo que sacar para su expresión los elementos sensibles, o de una rítmica de baile, sumamente familiar a nuestro oído, y del aire proveniente de ésta, o de la melopeya de la canción popular que también le está inculcada a nuestro oído. El compositor de la música instrumental absoluta trató de elevar a expresión determinada, el componente, de todos modos completamente vago, de estos elementos, lo cual logró del siguiente modo. Reunió los últimos en una imagen representada a la imaginación, de acuerdo con el parentesco y la diferencia de dichos elementos, recurriendo para ello a la fuerza creciente y menguante, al movimiento acelerado y retardado de la ejecución y por último, a la expresión especialmente característica tal como la permitía la gran individualidad de los instrumentos. Luego se sintió impulsado a aclarar esta imagen por la descripción exacta —extra-musical— del objeto en cuestión. La llamada «pintura con sonidos» ha constituido, sin dejar lugar a dudas, el punto final del desarrollo habido

en nuestra música instrumental absoluta. Con ella este arte ha adquirido una expresión sensiblemente enfriada que no se dirige ya al sentimiento sino a la fantasía. Cada uno tendrá una impresión clara de esto cuando a continuación de una pieza de Beethoven escuche una composición para orquesta de Mendelssohn o hasta de Berlioz. Sin embargo, no se puede negar que fué necesario este desarrollo y que la marcada vuelta a la «pintura con sonidos» provino de motivos más sinceros que, por ejemplo, el retorno al estilo de fuga, de Bach. Ante todo no hay que desconocer que la facultad sensible del lenguaje instrumental fué aumentada y enriquecida enormemente por la «pintura con sonidos».

Nos falta ver ahora que esta facultad no sólo puede ser aumentada infinitamente, sino que también se le puede quitar a su expresión el factor que la vuelve fría, cuando el «pintor con sonidos», en vez de a la fantasía, se puede dirigir nuevamente al sentimiento. Esta posibilidad se le ofrece cuando el objeto de su descripción, que él sólo comunicó a los pensamientos, se manifiesta ante los sentidos como presente y real; y esto no como mero recuerdo para comprender «su pintura hecha con sonidos», sino como resultado de la más elevada intención del poeta, para cuya realización debe prestar su ayuda la «pintura hecha con sonidos». El objeto de ésta pudo ser sólo un momento de la vida de la naturaleza o de los seres humanos. Ahora bien, el poeta necesita justamente de semejantes momentos de la vida natural o humana — a cuya descripción se sintió atraído hasta ahora el músico — a fin de preparar los importantes desenvolvimientos dramáticos. Hasta la época actual el poeta dramático absoluto no ha podido contar con semejante ayuda poderosa. En perjuicio sumo de la obra de arte que él intentara tuvo que renunciar a ella de antemano, dado que necesariamente consideró estos momentos — cuanto más completos se debían pre-

sentar a la vista desde el escenario — como justificados, molestos y paralizadores, en vez de como elementos de ayuda y de fomento; pues faltaba la cooperación de la música, complementaria y de influencia sobre el sentimiento.

Aquellas sensaciones vagas y llenas de presentimiento que el poeta con necesidad debe estimular en nosotros, siempre tendrán que estar relacionadas con un fenómeno que, a su vez, se comunique a la vista. Trataráse de un elemento de la naturaleza circundante o del centro de ésta que es el hombre. De todos modos, será un elemento cuyo movimiento no esté condicionado todavía por una sensación determinada manifestada. Pues sólo el lenguaje compuesto de palabras puede expresar semejante sensación, en su cooperación — que ya hemos caracterizado — con el gesto y la música. Estamos hablando del lenguaje de palabras cuya manifestación determinante, según nos la figuramos, ha de ser producida por el deseo estimulado. No hay lenguaje que igualara al lenguaje instrumental en su capacidad de expresar *en forma conmovida* una tranquilidad preparatoria. Es su facultad más peculiar la de aumentar esta tranquilidad a afán lleno de conmoción. Lo que en una escena de la naturaleza o en una apariencia humana, callada y carente de gestos, se ofrece a nuestra vista y a partir de ésta, induce nuestra sensación a entregarse a la tranquila contemplación, la música lo sabe presentar a la sensación de forma que, partiendo del momento de tranquilidad, mueve esta sensación a la tensión y a la esperanza. Justamente con esto despierta el deseo que, como ayuda imprescindible de nuestra parte, hace falta al poeta para que pueda manifestar sus intenciones. El poeta hasta necesita esta excitación de nuestro sentimiento en dirección a un determinado objeto, a fin de prepararnos para una apariencia determinante que a nuestra vista se ofrecerá; es decir, no nos presentará la apariencia

de la escena de la naturaleza o de personas humanas antes que nuestra esperanza excitada en lo referente a ellas, las condicione en su manifestación como necesarias, porque corresponden a la esperanza.

Cuando se aprovecha esta facultad máxima, la expresión de la música permanecerá completamente vaga y sin tener ascendente, mientras no acoja en sí la intención del poeta, que acabamos de señalar. Ésta, empero, que se refiere a un determinado fenómeno que ha de ser realizado, es capaz desde luego de tomar de este fenómeno los factores sensibles de la música preparatoria de modo que éstos le correspondan, llenos de referencias, en la misma forma que el fenómeno, finalmente presentado, corresponde a las esperanzas despertadas en nosotros por la pieza de música anterior. El fenómeno afectivo se nos presenta, pues, como afán cumplido, como presentimiento justificado. Si recordamos ahora que el poeta debe hacer presentes a nuestro sentimiento los fenómenos del drama como fenómenos maravillosos que van más allá de la vida común, comprenderemos también que semejantes fenómenos como tales, no se nos manifestarían o que nos deberían parecer incomprensibles y extraños, si su manifestación desnuda final no fuera condicionada, necesariamente, por nuestro estado de ánimo, que ya está preparado y tenso con una esperanza aprensiva, de modo que reclamamos directamente la satisfacción de nuestra esperanza. Pero sólo el lenguaje de la orquesta, compenetrado así de las intenciones del poeta, tiene la posibilidad de estimular en nosotros esta esperanza necesaria, y sin su ayuda artística no es dable, ni esbozar ni ejecutar el drama maravilloso.

VI

Disponemos ahora de todos los vínculos de conexión que permiten la expresión homogénea del drama. Ahora nos falta tan sólo ponernos de acuerdo sobre

cómo hay que enlazarlos entre sí para que, como *forma* homogénea correspondan a un fondo coherente que sólo por la posibilidad de esta forma coherente se puede configurar en su carácter de homogéneo él también.

El centro vivificante de la expresión dramática es la *melodía del verso* que corresponde al actor: a ella se refiere, como *presentimiento*, la melodía absoluta de la orquesta que sirve para preparar. De ésta se deriva, como *recuerdo*, la «idea» del motivo instrumental. El presentimiento es como la luz que se va extendiendo y que al caer sobre el objeto convierte en verdad visible el colorido que es propio del objeto y condicionado por la luz. El recuerdo es el colorido obtenido, tal como el pintor lo observa en el objeto para transferirlo a objetos que le son afines. La apariencia y el movimiento del propalador de la melodía del verso, o sea el actor, que son patentes a la vista y siempre presentes, se constituyen en el gesto dramático. Esto último es explicado al oído por la orquesta la cual, ella misma, da término a su actitud primordial y más necesaria, como portadora armoniosa de la melodía del verso. La *orquesta* participa pues, en forma continua y hacia todos lados, sustentadora y explicativa, de la expresión íntegra de todas las comunicaciones que el actor dirige tanto hacia el oído como a la vida. Es el seno materno, lleno de movimiento, de la música, del cual nace el vínculo unificador de la expresión.

El coro de la tragedia griega ha depositado únicamente en la *orquesta moderna* la importancia, imprescindible desde el punto de vista emocional, que tenía para el drama. Es aquí donde se desarrolla, libre de toda opresión, hasta llegar a una manifestación de multiplicidad inmensa. Con esto se traslada su apariencia humana real e individual de la «*orchestra*» al escenario, para que pueda desplegar el germen de su individualidad humana, tal como radicaba en el coro

griego, a una culminación máxima y autónoma, siendo un participante del drama mismo que actúa y padece en forma directa.

Veamos ahora, cómo el poeta, a partir de la orquesta — donde se ha convertido por completo en músico — se vuelve otra vez hacia su intención que le ha conducido hasta aquí, para lograr su realización completa con los medios de expresión, infinitamente ricos, de que dispone ahora.

* * *

La intención del poeta se realizó por de pronto en la melodía del verso; y con la orquesta armónica hemos conocido al factor que soportaba y explicaba la melodía pura. Ahora nos quedan por estudiar las relaciones exactas existentes entre la melodía del verso y el drama y la participación auxiliadora que en estas relaciones puede tener la orquesta.

Ya hemos observado en la orquesta la facultad de despertar presentimientos y recuerdos. Hemos designado el presentimiento como la preparación del fenómeno que, por fin, se manifiesta con el gesto y la melodía del verso. El recuerdo, en cambio, ha sido para nosotros su derivado. Ahora nos incumbe determinar exactamente qué es lo que, de acuerdo con la necesidad dramática, junto con el presentimiento y el recuerdo, llenaba el espacio del drama de modo que el presentimiento y el recuerdo eran imprescindibles para cooperar en su comprensión plena.

Los momentos en que la orquesta se puede exteriorizar con tanta autonomía, de todos modos deben ser aquellos en que de parte de los personajes dramáticos todavía no es posible la completa disolución de la idea proferida por el lenguaje en la sensación musical. Así como hemos visto que la melodía musical crecía del verso de palabras y que este crecimiento estaba condicionado por la índole del verso; así como hemos tenido que ver que la justificación, es decir, la comprensión de la melodía por el verso que la con-

diciona, no sólo es una cosa que artísticamente se ha de pensar y de ejecutar, sino también algo que, con necesidad, debe ser ejecutado orgánicamente ante nuestro sentimiento y le tiene que ser presentado en el momento de nacer; así también hemos de figurarnos la situación dramática como surge de las condiciones que ante nuestra vista se elevan a una altura donde la melodía del verso nos parece necesaria como única expresión adecuada de un momento afectivo que se manifiesta en forma determinada.

Una melodía creada, acabada — así hemos visto —, eludió nuestra comprensión porque era posible interpretarla arbitrariamente. Una situación creada acabada, nos debe resultar igualmente incomprensible como nos lo resultaba la naturaleza, mientras la consideráramos como cosa creada. Ahora, en cambio, la comprendemos al conocer que es lo existente, es decir, lo que nace eternamente, algo existente cuyo devenir tenemos siempre presente en los círculos más cercanos como en los más lejanos. El poeta al presentarnos su obra de arte en su continuo desarrollo orgánico, y convertirnos en testigos cooperantes orgánicamente en este proceso de desarrollo, le quita a su creación todas las huellas de su acción creadora con la cual, si no las borrara, nos causaría tan sólo la sorpresa fría e indiferente con que miramos una obra maestra de la mecánica.

Las artes plásticas pueden presentarnos sólo lo acabado, es decir, lo inmóvil, y por eso nunca pueden convertir al contemplador en testigo convencido del desarrollo de un fenómeno. El músico, en su confusión máxima, cometió el error de imitar a este respecto las artes plásticas y de ofrecer lo acabado en vez de lo que se desarrolla. Sólo el drama es la obra de arte que en el espacio y en el tiempo se comunica a nuestra vista y a nuestro oído en una forma tal que participamos activamente en su nacimiento y, por lo tanto, captamos lo nacido con nuestro sentimiento co-

mo cosa necesaria y claramente comprensible.

El poeta que pretende convertirnos en testigos que participan en el nacimiento de su obra de arte y que sólo hacen posible semejante proceso, tendrá que cuidar bien de no dar ni el más mínimo paso con que rompa el vínculo del desarrollo orgánico, pudiendo herir así nuestro sentimiento instintivamente cautivado por una imposición arbitraria. En seguida le abandonaría su aliado más importante. El desarrollo orgánico no es otra cosa que el crecer desde abajo hacia arriba, es el proceder los organismos superiores de los inferiores, la unión de factores necesitados en un factor satisfactorio. Así como la intención del poeta recogió los factores de la acción y sus motivos, de los factores que efectivamente existen en la vida común, si bien infinitamente extendidos y ramificados con respecto a su conexión; así como la intención del poeta concentró estos factores y motivos en aras de su representación inteligible y los reforzó en ésta su concentración: exactamente así como procedió al componer, en forma *ficticia*, estos motivos, debe hacerlo ahora para lograr su propia *realización*. Pues la intención se realiza sólo por el que convierta nuestro sentimiento en participante de su poesía ideada. Lo más captable para el sentimiento es nuestra visión de la vida de todos los días en que debido a nuestras inclinaciones y necesidades actuamos así como estamos acostumbrados a hacerlo. Si el poeta recoge pues, sus motivos, de esta vida y de la visión a que está acostumbrado, tiene que presentarnos también sus figuras ideadas en primer lugar conforme con una exteriorización que no es *tan* ajena a esta vida como para que no la pueda entender para nada una persona perteneciente a ésta. Tiene que mostrarnos los personajes en circunstancias de la vida que tengan un parentesco reconocible con aquellas en que nosotros mismos nos hemos encontrado o por lo menos podríamos habernos encontrado. Sólo sobre semejante base se

puede elevar gradualmente, a la formación de situaciones cuya fuerza y carácter maravilloso nos llevan más allá de la vida común y nos muestran al hombre según la plenitud máxima de su facultad. Como se les mantiene alejado todo cuanto aparece por casualidad, estas situaciones se elevan en el encuentro de unos individuos fuertemente marcados a una altura en que nos parecen eximidas de las medidas humanas comunes. De modo igual, la *expresión* de los personajes que actúan y padecen, necesariamente, se debe elevar, con una gradación bien condicionada, de su índole, reconocible aún para la vida común, a otra que en la melodía musical del verso hemos designado comoalzada sobre la expresión común.

Incúmbenos ahora determinar el punto que para la situación y para la expresión debemos establecer como el más bajo, y desde el cual tenemos que progresar al mencionado crecimiento. Si miramos más detenidamente, este punto será exactamente aquel en que nos debemos ubicar para facilitar la realización de las intenciones del poeta por la comunicación de las mismas. Este punto se encuentra allí donde la intención del poeta se separa de la vida común de la cual procedió, a fin de presentar a ésta su imagen ideada. Aquí el poeta confiesa en alta voz su intención ante la gente sumida en la vida común y les pide que presten atención. No le pueden escuchar antes que le hayan prestado, *voluntariamente*, su atención. O, dicho con otras palabras, antes que nuestras sensaciones, dispersas por la vida común, se reúnan en una sensación concentrada, llena de expectación; del mismo modo que el poeta reuniera ya en su intención los factores y motivos de la acción dramática, tomándolos de esta misma vida. La esperanza voluntaria, o la voluntad llena de expectación de los oyentes, constituye el primer factor que hace posible la obra de arte, y determina la expresión con que el poeta le debe corresponder, no sólo para que se le entienda,

sino también para que se le comprenda en una forma tal como requiere la expectativa de una cosa extraordinaria.

De antemano, el poeta debe aprovechar esta expectativa para la manifestación de sus intenciones y justamente para guiarla — como sensación vaga — en dirección a su intención. Según hemos visto no hay ningún lenguaje más capacitado para ello que el lenguaje vagamente determinante de la música pura, o sea, la orquesta. Ésta expresa la sensación llena de expectativa que nos domina antes de aparecer la obra de arte. Según la dirección en que corresponda a la intención del poeta, orienta y excita nuestra sensación, en general impaciente, hasta llegar a un presentimiento que un determinado fenómeno, requerido con necesidad, por fin debe satisfacer (1).

Cuando el poeta presenta ahora en el escenario la cosa que esperamos, como personaje dramático, sólo ofendería y desilusionaría el sentimiento estimulado si se manifestara con una expresión idiomática que nos hiciera volver de repente a la manifestación más común de la vida de la cual acabábamos de salir (2). Este personaje se debe expresar también en el lenguaje que había excitado nuestra sensación, y, ciertamente, el personaje debe corresponder a la dirección en que se había orientado la misma. Si hemos de captar con el sentimiento estimulado el personaje dramático, éste se tiene que servir de este lenguaje de sonidos. Al mismo tiempo se debe expresar

(1) Aquí someramente he de decir sólo que con esto, no me refiero a la obertura de la ópera actual. Cada persona sensata sabe que estas piezas musicales — por cuanto había algo en ellas que se podía comprender — deberían ser ejecutadas «después» del drama en vez de «antes», precisamente para que se las pudiera comprender. La vanidad le seducía al músico a querer satisfacer ya en la obertura — y esto es el más feliz de los casos — el presentimiento, ofreciendo una seguridad musical absoluta acerca del curso del drama.

(2) La música de entreacto que se continúa ejecutando todavía en las piezas teatrales es un elocuente testimonio del descuido que en las cuestiones de arte tienen nuestros poetas y organizadores de esas piezas teatrales.

en él de modo tal que sea capaz de *determinar* la sensación despertada en nosotros. Nuestra sensación despertada hacia todos lados se determina sólo al facilitársele un punto fijo donde se puede aunar en su forma de compasión humana, y en el que se puede concentrar para interesarse por un determinado hombre que se halla en una determinada situación de la vida, está influido por cierto ambiente, animado por cierta voluntad y en vías de ejecutar cierto plan. Sólo en el lenguaje de palabras se pueden exponer en forma convincente estas condiciones, necesarias para el sentimiento, en las que se basa la manifestación de una individualidad. Es el mismo lenguaje que resulta inteligible sin más en la vida común, y con que nos comunicamos mutuamente una situación y una voluntad a las cuales se deben asemejar la situación y la voluntad que nos presenta ahora el personaje dramático, si es que hemos de comprenderlas. Nuestro estado de ánimo estimulado había reclamado ya que este lenguaje de palabras no difiriera por completo del lenguaje de sonidos que acababa de estimular nuestra sensación, sino que se fundiera con él, siendo como el explicador de la sensación estimulada y, al mismo tiempo, también su participante. Con esto ya se determina sin más el fondo de lo expuesto por el personaje dramático. Este fondo está tan elevado sobre el de una situación común de la vida, como lo es su expresión sobre la de la vida común. El poeta se tiene que atener tan sólo al factor característico de esta expresión, requerida y obtenida; sólo se debe cuidar de llenar esta expresión con un fondo que la justifique para darse perfecta cuenta del punto sublime a que ha llegado para hacer valer su intención, mediante el mero recurso de la expresión.

Este punto ya está tan elevado que el poeta *puede* permitir — porque hasta *debe* hacerlo — que lo inaudito y lo maravilloso de que necesita para realizar su intención tenga su desarrollo inmediatamente desde

aquí. Él desarrolla lo maravilloso de los individuos y situaciones dramáticas exactamente en la medida en que dispone para ello de la expresión adecuada, es decir, por cuanto el lenguaje de los actores se puede elevar de lenguaje de palabras que ya tiene carácter de sonoro al legítimo lenguaje de sonidos, después de haberse establecido con exactitud la base de la situación como tomada de la vida humana e inteligible. Parece ser la flor y nata de este lenguaje de sonidos la melodía tal cual la reclama el sentimiento determinado y seguro como manifestación del fondo afectivo puramente humano que corresponde al individuo y a la situación, determinados y seguros.

* * *

Una situación que parte de esta base y se eleva a semejante altura, constituye en sí un eslabón claramente diferenciado del drama. Éste consiste, según el fondo y la forma, en una cadena de esos eslabones orgánicos que se deben condicionar, completar y apoyar mutuamente como hacen los miembros orgánicos del cuerpo humano que está perfecto y vivo mientras se compone de todos los miembros que lo integran por condicionarse y completarse mutuamente, cuando no falta ninguno, ni tampoco está de más ninguno.

Sin embargo, el drama es un cuerpo siempre nuevo y que siempre se configura en forma nueva. Con el cuerpo humano tiene en común tan sólo el que esté vivo y su vida se halle condicionada por la necesidad íntima de vivir. La necesidad de vivir propia del drama es diferente, empero, pues no se configura con una materia que continúa permaneciendo igual, sino que toma esta materia de los fenómenos, infinitamente múltiples, de la vida infinitamente compleja de hombres distintos en circunstancias diferentes que, a su vez, no tienen sino *una sola* cosa en común: la de ser hombres y circunstancias humanas. La individualidad nunca igual de los hombres y de las circuns-

tancias recibe por su contacto recíproco una fisonomía cada vez nueva que le proporciona a la intención del poeta unas necesidades cada vez nuevas para su realización. Sobre la base de estas necesidades el drama, correspondiendo a dicha individualidad cambiante, se debe configurar en forma siempre distinta y nueva. De ahí que nada testimoniara más poderosamente la incapacidad de los períodos de arte, pasados y presentes, para elaborar el drama legítimo, que el hecho de que los poetas y los músicos buscaran de antemano las formas, y establecieran unas formas que les debiesen facilitar las posibilidades para un drama, por cuanto tuvieran que infundir en estas formas un argumento cualquiera para dramatizarlo. No había empero, una forma más peligrosa ni menos adecuada para crear un drama legítimo que la forma de la ópera con su patrón — hecho de una vez por todas — de formas de piezas de canto completamente alejadas del drama. Por más que nuestros compositores de óperas se esforzaran y atormentaran por extender estas piezas y darles un aspecto más variado, esta obra imperfecta, estéril y carente de conexión, sólo podía — según hemos visto en otra oportunidad — desarticularse por completo en mezcolanza y basura.

Figurémonos ahora de manera metódica la forma del drama mentado por nosotros para ver que ella, con todos los cambios bien condicionados y necesarios y que siempre la configuran nuevamente, es según su esencia, perfecta, y hasta constituye la única forma homogénea. Observemos también *qué* es lo que le permite tener esta unidad.

La *forma artística homogénea* es imaginable sólo como manifestación de un fondo homogéneo. El fondo homogéneo, empero, lo conocemos sólo por el hecho de que se comunique con una *expresión* artística mediante la cual se sabe manifestar al sentimiento en *forma completa*. Un fondo que condicionaría una expresión doble, es decir, una expresión con la cual el

comunicante se debiera dirigir, al entendimiento y al sentimiento, alternativamente; semejante fondo debería ser a la fuerza, él también, disonante y discordante.

Toda intención artística, originariamente, se esfuerza por lograr una configuración homogénea; pues sólo en la medida en que una manifestación se aproxima a esta configuración, se convierte en artística. Su desdoblamiento necesario se efectúa, empero, exactamente a partir del punto en que la expresión de que se dispone, no es ya capaz de comunicar la intención en forma perfecta. Como toda intención artística, instintivamente, tiene la voluntad de comunicarse al sentimiento, la expresión que desdobra sólo puede ser una expresión incapaz de excitar por completo el sentimiento. Pero si una expresión quiere comunicar su fondo completo, debe excitar el sentimiento en forma completa. El poeta que se servía meramente del lenguaje compuesto de palabras no podía lograr con su órgano de expresión, esta excitación completa del sentimiento. Aquello que, por lo tanto, no pudo comunicar al sentimiento con este órgano, lo tuvo que manifestar al entendimiento para expresar por completo el fondo de su intención. Tuvo que confiar al entendimiento que pensara aquello que él no pudo pasar al sentimiento para que lo sintiera. Por último, en el punto decisivo sólo pudo pronunciar sus tendencias en forma de sentencia, es decir, como intención desnuda, irrealizada. Con esto, rebajó necesariamente, el fondo de su intención a fondo no artístico. Si, pues, la obra del poeta que meramente se sirve del lenguaje de palabras, parece una intención poética sin realizar, la obra del músico absoluto, al contrario, se debe designar como completamente desprovista de intención poética alguna, pues la pura expresión musical, si bien es capaz de estimular el sentimiento en forma perfecta, no lo puede determinar. A causa de sus medios de expresión no satisfactorios el poeta tuvo que desdoblar el fondo en un fondo

afectivo y en otro racional. Con esto el sentimiento estimulado permanecía en un descontento intranquilo mientras el entendimiento se entregaba a meditaciones que no podían ser satisfechas, a causa de esta intranquilidad del sentimiento. El músico obligó al entendimiento, en la misma medida, a que buscara un fondo para la expresión que excitaba por completo este sentimiento, sin proporcionarle sosiego alguno en este estado de excitación máxima. El poeta ofreció este fondo en forma de una sentencia, y el músico — a fin de indicar una intención cualquiera que en realidad no existía — hizo otro tanto con el título de la composición. Ambos, al fin, debían dirigirse del sentimiento al entendimiento; el poeta para determinar un sentimiento excitado en forma incompleta, y el músico, para disculparse ante un sentimiento excitado, sin finalidad alguna.

Si queremos indicar, pues, la expresión exacta que, homogénea, haría posible también un fondo homogéneo, lo determinaremos como aquella expresión que es capaz de comunicar al sentimiento, en la forma más adecuada, la intención amplísima del entendimiento del poeta. Ahora bien, semejante expresión es *la que en cada uno de sus elementos encierra en sí la intención del poeta y también la esconde al sentimiento, que, en una palabra, la realiza*. Hasta el lenguaje de palabras y sonidos no sería capaz de contener de esta manera perfecta la intención del poeta, si no fuera posible asociarlo a un segundo órgano de lenguaje sonoro que se hace oír simultáneamente. Este último puede mantener perfectamente el equilibrio de la expresión afectiva homogénea allí donde el lenguaje de palabras y sonidos, como protectora más directa de la intención del poeta, necesariamente se debe inclinar en su expresión a un punto tan bajo que para salvaguardar los vínculos entre el temple de la vida común y la intención poética, puede en-

cubrir a esta última tan sólo con un velo de sonidos casi transparente.

La orquesta es, según hemos visto, este órgano que en todo momento completa la unidad de la expresión. Allí donde los personajes dramáticos usan para su expresión el lenguaje de palabras y sonidos que como órgano del entendimiento para aclarar la situación dramática se rebaja hasta exponer su parentesco, muy visible, con la expresión de la vida común, allí la orquesta con su facultad de manifestar en forma musical el recuerdo o el presentimiento, equilibra la expresión rebajada del personaje dramático. Lo hace en una forma tal que el sentimiento estimulado se mantiene siempre en su temple elevado y nunca se debe transformar en una pura actividad racional rebajándose hasta semejante punto. La altura del sentimiento desde la cual éste nunca debe caer sino que, al contrario, se ha de elevar, a partir de ella se determina por la altura igual de la expresión y por ésta, se determina a su vez, la igualdad, es decir, la unidad del fondo.

Mas debemos tomar bien en cuenta que los factores expresivos compensadores de la orquesta *nunca* puedan ser determinados *por el arbitrio del músico*, por ejemplo, como mero agregado artificial de tono, sino *sólo por la intención del poeta*. Cuando estos factores expresan una cosa incoherente y superflua con respecto a la situación de los personajes dramáticos, se halla perturbada también la unidad de la expresión por su extravío de fondo. El mero adorno absolutamente musical de situaciones secundarias y preparatorias como para el auto-ensalzamiento de la música, se va estilando en la ópera, con los llamados «ritornelos», los entreactos y hasta como acompañamiento del canto, aniquila por completo la unidad de la expresión y despierta el interés del oído sobre la manifestación musical, no ya como expresión, sino, por decirlo así, como lo expresado mismo. También es-

tos factores deben ser condicionados exclusivamente por la intención del poeta y esto en forma tal que, como resentimiento o recuerdo, señalen a nuestro sentimiento únicamente el personaje dramático y lo que está relacionado con él o parte de él. Cuando escuchamos estos factores melódicos llenos de presentimiento o de recuerdo, nos deben aparecer tan sólo como un complemento, experimentado por nosotros, de la manifestación del personaje que ahora, en nuestra presencia, no quiere exteriorizar todavía su sensación completa o no puede hacerlo.

Estos factores melódicos que de por sí se prestan para mantener el sentimiento siempre al mismo nivel, se nos convierten con la orquesta, por decirlo así, en indicadores del sentimiento a través de toda la construcción sinuosa del drama. Por medio de ellos llegamos a confidentes continuos del secreto más hondo que encierran las intenciones del poeta; a participantes directos de su realización. Por entre ellos, en su carácter de presentimiento y recuerdo, se encuentra la melodía del verso como individualidad que apoya y está apoyada conforme la condiciona un ambiente emocional que se compone de los factores de la manifestación, destinada a traducir las emociones, unas propias, otras ajenas, que hacen valer su influencia; unas ya experimentadas, otras a experimentar en el futuro. Estos elementos que completan, ricos en referencias, la expresión emocional, pasan a segundo plano tan pronto como el individuo que actúa en armonía consigo mismo, avanza a expresar la melodía del verso de la manera más perfecta. En este caso la orquesta los apoya sólo conforme con su facultad explicativa. Cuando la expresión multicolor de la melodía del verso vuelva a descender hacia la frase de palabras nada más que sonora, la orquesta completará otra vez la expresión afectiva general con unos recuerdos llenos de presentimientos y condicionará, por decirlo así, las necesarias transiciones de la emo-

ción, recurriendo a nuestra propia compasión que siempre se ha mantenido viva.

* * *

Estos elementos melódicos en que evocamos nuestros presentimientos mientras ellos nos convierten los recuerdos en presentimiento, surgirán, necesariamente, tan sólo de los *motivos más importantes* del drama, y los más importantes entre ellos corresponderán por su número a aquellos motivos que el poeta destinó para *columnas* de su edificio dramático, como motivos básicos, concentrados y reforzados, de la acción igualmente reforzada y concentrada. Por principio, no usa una multitud deslumbradora de estos motivos, sino un número reducido que se puede ordenar plásticamente y como lo exige la necesidad de una orientación rápida. En estos motivos básicos que justamente no son sentencias sino elementos afectivos plásticos, se comprende con más facilidad la intención del poeta como realizada por la recepción afectiva. El músico, como ejecutor de la intención del poeta, tiene que ordenar ahora estos motivos concentrados en elementos melódicos, *en perfecto acuerdo con la intención del poeta*, de modo tal que le surja, espontáneamente, de su bien condicionada repetición recíproca, también la más elevada y homogénea forma musical. Hasta ahora el músico había compuesto esta forma de modo arbitrario, pero sólo sobre la base de la intención del poeta ella puede tomar su aspecto necesario, realmente homogéneo, es decir, *comprensible*.

Hasta el momento, el músico ni siquiera había aspirado en la ópera a una forma homogénea para toda la obra de arte. Cada pieza de canto particular constituía una forma completa para sí misma que sólo según su estructura exterior se parecía a las otras piezas de la ópera, pero que en modo alguno se hallaba en una conexión real según un fondo que condicionara

la forma. La falta de conexión caracterizaba justamente la música de la ópera. Sólo la pieza musical particular tenía una forma coherente en sí, que derivada de consideraciones puramente musicales, se mantenía gracias a la costumbre y se imponía al poeta como yugo forzoso. Estas formas eran coherentes por cuanto un tema, acabado desde un principio, alternaba con un segundo tema intermedio y se repetía según un arbitrio musicalmente motivado. El cambio, la repetición, la reducción y la prolongación de los temas eran los únicos elementos que condicionaban el movimiento de una pieza musical absoluta para instrumentos, que tenía extensión mayor, o sea, el movimiento sinfónico que aspiraba a obtener una forma homogénea por una conexión de los temas y su retorno, que se podían justificar en lo más posible ante el sentimiento. La justificación de este retorno descansaba siempre, empero, en un supuesto ideado y nunca realizado. Sólo la intención del poeta puede, de hecho, hacer posible esta justificación, ya que la requiere, ni más ni menos, como condición necesaria de su comprensibilidad.

Los motivos principales de la acción dramática se convierten en factores melódicos bien discernibles y cuya realización corresponde por completo a su fondo. Luego se constituyen con su retorno, lleno de referencias, siempre bien condicionado y parecido a la rima, en una forma artística homogénea que como conexión vinculadora se extiende no sólo por unas partes más reducidas del drama sino por su totalidad (1). Dentro de éste no sólo los factores melódicos parecen explicarse mutuamente y por lo tanto, tener carácter homogéneo, sino que también se manifiestan al *sentimiento* los motivos afectivos o los de los fenómenos, encarnados en los primeros, como los motivos más

(1) La conexión homogénea de los temas que hasta ahora el músico se esforzaba por llevar a cabo en la «obertura», se ha de ofrecer en el «drama mismo».

fuertes de la acción, que encierran en sí los más débiles. Se condicionan recíprocamente, y según su índole genérica son homogéneos. En esta conexión se ha logrado realizar la forma homogénea acabada, y con ésta resulta posible la manifestación de un fondo homogéneo y, de hecho, la existencia de este fondo mismo.

Si queremos resumir todo cuanto a estos hechos se refiere, en una fórmula exhaustiva diremos que la forma de arte, más acabada y homogénea, es aquella en que una conexión amplísima de fenómenos de la vida humana — como fondo — se puede comunicar al sentimiento con una forma de expresión tan inteligible que este fondo, en todos sus factores, muestra excitar y satisfacer al sentimiento por completo. *Resulta que el fondo siempre se debe hallar presente en la expresión, y esta expresión debe siempre presentar el fondo según su alcance; pues lo no presente está captado sólo por la idea, y sólo lo presente por el sentimiento.*

* * *

Con esta unidad de la *expresión* que siempre presenta el fondo y lo abarca según su conexión, se soluciona al mismo tiempo y en la única forma decisiva, también el problema, hasta ahora apremiante, de la *unidad del espacio y del tiempo*.

El espacio y el tiempo como abstracciones de la propiedad material, real, de la acción, podían cautivar la atención de nuestros poetas entregados a la «construcción» de dramas, sólo por el hecho de que los primeros no dispusieran de una expresión homogénea que hubiera podido realizar en forma perfecta el fondo poético tal como ellos lo apetecían. El espacio y el tiempo son las propiedades ideadas de fenómenos sensibles reales que tan pronto como están ideadas, en verdad, ya han perdido el poder de manifestarse. El cuerpo de estas abstracciones lo constituye el elemento real y concreto de la acción que se manifiesta en un

determinado ambiente espacial y en una continuidad de movimiento motivada por la acción misma. El establecer la unidad del drama en la unidad del espacio y del tiempo, equivale a establecerla en la *nada*, pues el espacio y el tiempo en sí son nada y sólo se convierten en algo cuando les *niega* una *cosa real*, o sea una acción humana y el mundo natural que rodea a ésta. Esta acción humana debe ser lo homogéneo en sí, es decir, lo conexo. Según la posibilidad de captar su conexión, se condiciona el supuesto de su duración en el tiempo, y según la posibilidad de ofrecer una representación completamente adecuada de la escena, su extensión en el espacio. Ella no quiere sino una sola cosa: hacerse comprensible al sentimiento. En el único espacio y en el tiempo más reducido se puede desarrollar, a capricho, una acción perfectamente heterogénea e inconexa, según vemos hasta la saciedad en nuestras «piezas de las unidades». La unidad de la acción, en cambio, se condiciona en su misma conexión inteligible; pero para comunicar esta unidad en forma inteligible no necesita ni del espacio, ni del tiempo, sino de la *expresión*. En lo anterior hemos averiguado que esta expresión es homogénea, es decir, conexas, y que siempre presenta la conexión, y hemos dicho que es muy posible realizarla. Con la expresión hemos recuperado también lo que en el tiempo y en el espacio, necesariamente, se halla separado. Ahora ha vuelto a reunirse y se halla siempre presente, cada vez que haga falta para la comprensión; pues su presencia necesaria no se basa ni en el espacio, ni en el tiempo, sino en la *impresión* que causan en nosotros el espacio y el tiempo. Las condiciones surgidas con la falta de esta expresión, tales como se relacionaban con el espacio y el tiempo, están anuladas, pues, al obtenerse esta expresión, y el tiempo y el espacio se hallan aniquilados por la realidad del drama.

De ahí que desde afuera nada influya ya sobre el drama auténtico, sino que es algo que *es y deviene*

orgánicamente. Basado en sus condiciones íntimas se desarrolla y configura de acuerdo con el único contacto — que, a su vez, lo motiva — con el mundo exterior y correspondiente a la necesidad de que se comprenda su manifestación, y ciertamente su manifestación *como tal según es y deviene*. Obtiene, empero, su configuración inteligible cuando según sus necesidades más íntimas da a luz la expresión de su fondo que lo hace posible todo.

VII

En la exposición que con esto llega a su fin, he designado las posibilidades de expresión de las cuales se *puede* servir la intención del poeta y de las cuales se *debe* servir si trata de realizar las intenciones más sublimes. El llevar a cabo estas posibilidades de expresión se condiciona únicamente en la intención más sublime del poeta, pero el último sólo la puede abrazar cuando se da cuenta de estas posibilidades.

Quienes, en cambio, me hayan interpretado como si hubiera pretendido establecer un sistema ideado arbitrariamente según el cual los músicos y los poetas deberían trabajar en el futuro, éstos no habrán querido comprenderme. Quienes además se inclinen a creer que lo nuevo que acaso dijera, descansa en un mero supuesto y no es idéntico con la experiencia y la índole de la materia expuesta, éstos no me podrán comprender aún si quisieran hacerlo. Lo nuevo que acaso dijera no es otra cosa que lo inconsciente que se me ha convertido en consciente y que se esconde en la índole de la materia. Como artista que razona me di cuenta de ello, ya que capté, según su conexión, aquello que hasta ahora los artistas no han captado, sino en estado de separación. Resulta pues, que no he *inventado* ninguna cosa nueva, sino que tan sólo he *encontrado* esta conexión.

Ahora falta nada más que designar *la relación entre el poeta y el músico* según se desprende de la exposición anterior. Para hacerlo en forma resumida contestaremos en primer lugar a la pregunta: «¿Hace falta que el poeta se *limite* frente al músico y el músico frente al poeta?»

Hsta ahora ha parecido posible la libertad del individuo gracias a una — prudente — limitación hacia afuera: la moderación de sus impulsos y, por lo tanto, de la fuerza de sus poderes, constituía la primera exigencia que la comunidad estatal le hacía al individuo. La plena imposición de una individualidad debía ser considerada como equivalente al detrimento de la individualidad de los demás; la auto-limitación de la individualidad, en cambio, constituía la virtud y sabiduría máximas. Considerándolo bien, nunca existía esta virtud predicada por los sabios, cantada por los poetas didácticos, requerida por el estado finalmente como deber del súbdito y por la religión como deber de la humildad. Todos la querían pero no la ejecutaban, la ideaban pero no la llevaban a la práctica; y mientras se exigía una virtud, en verdad, no sería ejecutada. La ejecución de esta virtud, o se forzaba despóticamente, faltando pues el mérito de la virtud tal como había sido imaginada; o era, necesariamente, voluntaria y no reflexiva y en este caso la fuerza que hizo posible su existencia, no fué la voluntad en su auto-limitación, sino el *amor*. Los mismos sabios y legisladores que postulaban el ejercicio de la auto-limitación por medio de la reflexión, no reflexionaron ni un instante sobre el hecho de que tuvieran a su mando unos siervos y esclavos a los cuales negaron toda posibilidad de ejercer esta virtud. Sin embargo, esos esclavos fueron los únicos que efectivamente se limitaron a sí mismos en favor de otra persona, y lo hicieron por estar obligados a ello. En el ámbito de la aristocracia imperante y que reflexionaba, en cambio, la auto-limitación consistía únicamen-

te en el egoísmo prudente que les aconsejaba separarse de los demás y no preocuparse de ellos. Este dejar hacer a los otros tenía un aspecto bastante agradable mientras se presentaba con unas formas exteriores que se habían tomado prestadas del respeto y de la amistad. Mas semejante proceder les fué posible por hallarse a su mando otras personas, justamente los siervos y esclavos, que aseguraban, tan sólo ellos, esta autonomía aislada y bien delimitada de sus amos. Consideramos la terrible desmoralización — escandalosa para toda persona realmente humana — de nuestras modernas condiciones sociales como el resultado inevitable de los postulados en favor de una virtud imposible que, por fin, está mantenida en pie por una policía bárbara. Sólo la desesperación completa de este postulado y de las razones por las cuales fué establecido; sólo la anulación de la más inhumana desigualdad de los hombres respecto a su posición ante la vida, podrá dar el éxito *ideado* al postulado de la autorrestricción y esto al hacer posible el *amor espontáneo*. El amor lleva consigo este éxito en un grado enormemente aumentado, pues él no es *autorrestricción*, sino infinitamente más, a saber: *el desarrollo máximo de la fuerza inherente a nuestra facultad individual junto con el afán más urgente de sacrificarse a sí mismo en favor de un objeto amado*.

Si aplicamos este conocimiento al caso presente vemos que la *autorrestricción* del poeta y del músico en su consecuencia última significaría la muerte del drama, o mejor dicho, que ya de antemano no sería posible infundir vida a éste. Tan pronto como el poeta y el músico se limitaran mutuamente, no intentarían otra cosa que hacer lucir cada uno su facultad especial. Como el objeto en que harían lucir éstas sus facultades sería el drama, a éste le pasaría lo que sucede al enfermo cuando se halla entre dos médicos, cada uno de los cuales pretende mostrar su habilidad en una dirección opuesta de la ciencia: aun teniendo

el mejor organismo del mundo el enfermo moriría. Si, en cambio, el poeta y el músico no se limitan uno a otro, sino que en el amor suscitan su facultad hasta el poder máximo; si, por lo tanto, son en el amor íntegramente lo que pueden ser; si *se funden uno en otro* en la ofrenda de su suma potencia, ha nacido el drama en su perfección más completa.

Cuando la *intención del poeta* — como tal — existe todavía y resulta perceptible, todavía no se ha fundido en la expresión del músico, es decir, no está realizada aún. Cuando, en cambio, la *expresión del músico* — como tal — se reconoce aún, entonces éste no se halla empapado todavía de la intención del poeta; y sólo cuando, como factor peculiar, perceptible, se pienso en la realización de dichas intenciones, no hay ya ni intención ni expresión sino que lo real, *apetecido por ambos*, da testimonio de haber sido tratado con *maestría*. Esto realmente lo constituye el drama en cuya representación no hemos de recordar ya, ni la intención ni la expresión, sino que su fondo nos debe cautivar espontáneamente como una acción humana, necesariamente justificada ante nuestro sentimiento.

Expliquemos, pues, al *músico*, que es superfluo, molesto y malo todo elemento expresivo — por ínfimo que sea —, *en el que no se contiene la intención del poeta* y que no está condicionado necesariamente por esta intención con el fin de que la última sea realizada; que cada una de su manifestaciones no surte efecto alguno cuando resulta incomprensible, y que sólo se convierte en comprensible cuando encierra en sí la intención del poeta; que él, al realizar la intención del poeta, es mucho más noble de lo que era cuando creaba arbitrariamente sin guiarse por esta intención, pues su manifestación condicionada, que proporciona satisfacción, supera la de la intención causativa en sí, que reclama ser satisfecha y que, sin embargo, es la más sublime dentro de lo humano. Por fin, le diremos al músico que esta intención, por

cuanto condiciona su manera de manifestarse, le induce a una expresión de su facultad que supera con mucho la posibilidad que en su posición solitaria tenía donde — en favor de la mayor comprensibilidad posible — tuvo que *limitarse a sí mismo*, es decir, restringirse a una actividad que no era la suya desde el punto de vista musical. Ahora, en cambio, se le pide con toda urgencia desplegar en la forma más ilimitada su facultad, ya que puede y debe ser *nada más que músico*.

Al *poeta*, en cambio, le explicaremos lo siguiente: *si su intención* — por cuanto debe ser manifestada al oído — *no puede ser realizada por completo* con la *expresión* usada por el *músico*, que a su vez está condicionado por el poeta, entonces no se trata de ninguna intención poética de valor máximo. Además le diremos que por todas partes donde se reconoce aún su intención, su obra poética no está perfecta todavía; que, por lo tanto, puede medir su intención, *como sumamente poética*, tan sólo por el hecho de si es posible realizarla *por completo con la expresión musical*.

Por fin estableceremos en la siguiente forma la medida de aquello que vale la pena de ser convertido en poesía: si Voltaire dijo con respecto a la ópera: «se hace cantar aquello que es demasiado insípido para ser hablado», entonces nosotros diremos con miras al drama que nos ocupa: *lo que no vale la pena de ser cantado tampoco merece ser convertido en poesía*.

* * *

Después de lo dicho, casi parecerá de más plantear la cuestión de si hemos de figurarnos al poeta y al músico como *dos* personas o tan sólo como reunidos en *una sola*.

El poeta y el músico, tal como los mentamos, bien pueden imaginarse como *dos* personas. Hasta sería posible que el músico fuera condicionado por el poeta

como persona particular, ya que le incumbe efectuar la mediación práctica entre la intención del poeta y su realización concreta final con la representación escénica efectiva. Sería *más joven* que el poeta, por lo menos según el carácter, si bien no lo sería, necesariamente, según la edad. Esta persona más joven y por lo tanto más cerca de la manifestación vital espontánea — también en el factor lírico — le parecerá al poeta dedicado a la reflexión y más rico en experiencias, como persona más indicada para llevar a cabo su intención que él mismo. De su inclinación natural hacia el hombre más joven y capaz de mayor exaltación, nacerá tan pronto como éste, con entusiasmo dócil, recoja en sí la intención poética que le comunica el hombre mayor, el bello y más noble amor que — según hemos visto — es la fuerza que hace posible la ejecución de la obra de arte. Ya por el solo hecho de que el poeta, con su intención que hemos trazado someramente — ya que de otro modo no puede ser en este contexto — se viera comprendido perfectamente por el músico más joven, y éste fuera capaz de comprender su intención, se constituiría su unión de amor en que el músico se convertiría, con necesidad, digamos, en persona que da a luz lo que antes recibió. Pues él participa de la concepción con el impulso de comunicar a los demás, de todo corazón, lo recibido. Con este impulso despertado en otra persona, el poeta, a su vez, cobraría un interés siempre aumentado por su producto, lo que le debería inducir a participar en la forma más activa también en el nacimiento mismo de la obra. Justamente la acción doble del amor se manifestaría con una fuerza artística que en todo aspecto se mostraría como infinitamente estimulante, fomentadora y productiva.

Pero si consideramos la posición que actualmente el poeta y el músico ocupan uno frente al otro, vemos que ésta se halla dispuesta según los principios de la auto-restricción como aislamiento egoísta, en la misma for-

ma que se observa entre todos los factores de nuestra sociedad estatal moderna. Entonces sí nos damos cuenta de que allí donde frente a una indigna opinión pública, cada uno se quiere pavonear por su propia cuenta, sólo el individuo puede abrazar en sí el espíritu de la comunidad cuidando de él y fomentándolo con fuerzas ciertamente insatisfactorias. En las circunstancias actuales no es posible que se les ocurra a dos personas crear de consuno el drama acabado, porque los dos, al cambiar esta idea, se deberían confesar con sinceridad imprescindible que es imposible llevarla a la práctica ante el público, y esta confesión sofocaría en su origen toda la empresa. Sólo el hombre solitario en su afán es capaz de transformar, dentro de su propia alma, la amargura de semejante confesión en goce embriagador que le impulsa a intentar con valor loco, hacer posible lo imposible. Resulta que él solo se halla impulsado por dos fuerzas artísticas a las cuales no puede resistir y a las que permite de buen grado que le empujen hacia el sacrificio de sí propio⁽¹⁾.

(1) Aquí debo, expresamente, hacer mención de mí mismo, con el solo motivo de rechazar la sospecha — que quizá se haya originado en mi lector — de que hubiera intentado con esta descripción del drama perfecto explicar mis propios trabajos artísticos, queriendo insinuar que yo, en mis óperas, hubiera cumplido con las exigencias establecidas por mí y que, por lo tanto, hubiera realizado ya el drama en cuestión..

Nadie podrá darse cuenta más perfecta que yo, de que la realización del drama en que pienso, depende de condiciones que no residen ni en la voluntad del individuo y ni siquiera en su capacidad — aun cuando fuera muy superior a la mía — sino que radican en una situación común y en una cooperación común posibilitada por éstas condiciones, pues, que son completamente opuestas a las actuales. Confieso, sin embargo, que mis trabajos artísticos, por lo menos para mí, eran de gran importancia, pues por lo que veo, los debo considerar como los únicos testimonios de un afán con cuyos resultados — por ínfimos que sean — se ha podido aprender lo que yo aprendí, progresando de lo inconsciente a lo consciente y que — en aras del arte así espero — podré expresar ahora con convicción plena. No me enorgullezco de mis rendimientos, sino de aquello que sobre la base de ellos se me ha hecho consciente en una forma que me permite pronunciarlo con toda mi convicción.

Arrojemos por fin una mirada sobre nuestro público dramático-musical para explicarnos con su situación por qué es imposible que el drama, mentado por nosotros, aparezca ahora, y cómo puede ser que el *intento* de realizarlo a pesar de todo, en vez de comprensión, pudiera despertar tan sólo suma confusión.

* * *

Hemos visto que *el lenguaje* mismo es la base imprescindible de una expresión artística acabada. Hemos comprendido además que al perder el entendimiento afectivo del lenguaje sufrimos, en lo referente a la manifestación poética ante el sentimiento, una pérdida que por nada puede ser sustituida. Si hemos expuesto ahora la posibilidad para la expresión artística que reside en reanimar el lenguaje, y si hemos deducido de este lenguaje, hecho otra vez accesible al entendimiento afectivo por la expresión musical acabada, nos hemos basado, es cierto, en un supuesto de que sólo la vida misma puede realizar, y no la voluntad del artista por sí sola. Si suponemos, empero, que el artista que intuyó el desarrollo de la vida según su necesidad, debe ir al encuentro de este desarrollo lleno de conciencia formadora, deberíamos reconocer como perfectamente justificado su afán de elevar a acción artística su presentimiento profético, y de todos modos le correspondería el elogio de haberse dirigido por de pronto hacia la dirección artística más sensata.

Si echamos ahora una mirada sobre las lenguas de aquellas naciones europeas que hasta ahora han participado de modo activo en el desarrollo del drama musical, o sea la ópera —éstas son únicamente la italiana, la francesa y la alemana—, encontramos que de estas tres naciones sólo la alemana posee un idioma que en su uso común está vinculado todavía a sus raíces en forma inmediata y reconocible. Los italianos y los franceses hablan un idioma, el significado de cuyas raíces les puede resultar comprensible

tan sólo por vía del estudio, con las llamadas lenguas muertas. Podría decirse que su idioma — como resultado de un período de mezcla de los diversos pueblos cuya influencia causativa sobre estos pueblos se ha desvanecido por completo — habla para ellos, pero ellos mismos no hablan en su idioma. Supongamos ahora que también para estos idiomas surgieran unas condiciones de vida muy nuevas que todavía no vislumbramos y que les transformarían de una manera comprensible para el sentimiento. Estas condiciones se originarían en una vida que, libre de toda presión histórica, iniciaría un trato íntimo y lleno de referencias con la naturaleza. Parece también que de todos modos podemos tener la seguridad de que justamente el arte, cuando en esta nueva vida fuera lo que debe ser, mostraría su influencia sumamente importante con respecto a la descripta transformación del idioma. Si suponemos todo esto veremos que la influencia más amplia surgirá de aquel arte que en su expresión se funda en un idioma cuya conexión con la naturaleza actualmente ya le resulte más inteligible al sentimiento que es el caso de los idiomas italiano y francés. Ese desarrollo, vislumbrado por nosotros, de la influencia que sobre la expresión de la vida tiene la expresión artística, por de pronto no podrá partir de obras de arte cuya base lingüística se halle en el idioma italiano o en el francés, sino que entre todos los modernos lenguajes de ópera sólo el alemán es susceptible de ser usado en la forma que hemos reconocido como necesaria para animar la expresión artística. Es así por el simple motivo de que el alemán es el único idioma que también en la vida de todos los días mantiene el acento sobre las sílabas raíces, mientras que los otros, según convencionalismos arbitrarios y antinaturales, hieren con acento las sílabas de flexión que en sí carecen de importancia.

Es, pues, el elemento básico y de importancia primordial del lenguaje, el que nos señala la nación alemana para intentar aquí lograr en el drama la

expresión artística más excelsa y que se justifica por completo. Si la voluntad artística por sí sola bastara para llevar a cabo la acabada obra de arte dramático, esto podría tener lugar únicamente en el idioma alemán. Pero la condición para que esta voluntad del artista pueda ser realizada reside, en primer lugar, en el gremio de los *intérpretes artísticos*; contemplemos, pues, la actuación de éstos en los teatros alemanes.

* * *

Los cantantes italianos y franceses están acostumbrados a ejecutar tan sólo composiciones musicales hechas en su propio idioma. Por más reducida que sea la conexión natural entre este idioma y la melodía musical, hay sin embargo un factor en la ejecución de los cantantes italianos y franceses que no se puede menos que reconocer: la observación y pronunciación exactas del discurso como tal. Si bien este hecho es más patente aún en los franceses que en los italianos, le llamarán a cada uno la atención la precisión y energía con que también los *últimos* pronuncian las palabras y esto sobre todo en las frases drásticas del recitado. Sobre todo hay que reconocer tanto en unos como en otros el que un instinto natural los proteja para que nunca con una expresión errónea desfiguren el sentido del discurso.

Los cantantes alemanes, en cambio, están acostumbrados a cantar, las más de las veces, sólo en óperas que están traducidas al alemán del italiano o del francés. En estas traducciones no ha actuado nunca, ni el entendimiento poético, ni el musical, sino que unas personas que no entendían nada de la poesía ni de la música, las realizaban por negocio, más o menos en la misma forma en que se traducen los artículos de diario o las noticias comerciales. Por lo general, estos traductores ante todo no eran musicales: traducían un libreto italiano o francés de por sí, como poesía de palabras, según un metro que, llamado yámbico, les parecía — mal informados como

estaban — corresponder al metro completamente arrítmico del original. Luego mandaban a los copistas adecuados de música que pusieran los versos por debajo de la música de manera que las sílabas en su número correspondieran exactamente a las notas. El esfuerzo poético del traductor se resumía en que daba a la prosa más vulgar unas rimas finales insípidas, y ya que estas rimas finales mismas ofrecían a menudo molestas dificultades se retorcía por amor a ellas — y casi no se percibían por la música — la colocación natural de las palabras hasta la más completa incomprensibilidad. Este verso de por sí feo, vulgar y de sentido confuso, fué colocado a una música a cuyos acentos no correspondía en ninguna parte. Con las notas alargadas iban sílabas cortas, y con las sílabas alargadas notas cortas. La elevación acentuada de la música se asociaba con la caída del verso y a la inversa (1). Desde estos más burdos errores sensibles la traducción avanzó a la completa deformación del sentido y muy a propósito los inculcó al oído por numerosas repeticiones de palabras en una forma tal que éste, instintivamente, se desinteresó por completo del texto dirigiéndose sólo hacia la manifestación puramente musical.

En semejantes traducciones se presentaron a los críticos de arte alemanes las óperas de Gluck, cuya peculiaridad esencial consistía en una declamación fiel del texto. Quienes han visto una partitura berlina de una ópera de Glück y se han dado cuenta de la clase de letra alemana con que estas obras fueron presentadas al público, se pueden formar una idea del carácter de la estética del arte de Berlín, la que sobre la base de las óperas de Glück iba constituyendo la norma de la declamación dramática. De la última se había oído hablar tanto desde París, por el camino de las letras, y ahora — extraña decirlo —

(1) Destaco estos errores más burdos no por decir que siempre los había en las traducciones, sino porque — sin molestar ni al cantante ni al oyente — sucedían a menudo. De ahí que use el superlativo para designar el objeto según su fisonomía más característica.

se la reconoció también en las representaciones realizadas con esas traducciones que hicieron ilusoria toda declamación adecuada.

Pero mucho más importante que la influencia obrada por estas traducciones sobre la estética prusiana, fué la ejercida sobre nuestros *cantantes de ópera* alemanes. Necesariamente tuvieron que abandonar pronto el esfuerzo de hacer concordar la letra con las notas de la melodía; se iban acostumbrando a considerar cada vez menos el texto — como factor que da *sentido* — y con este proceder ellos, a su vez, animaron a los traductores a un descuido siempre más completo en sus trabajos, los que por fin llegaron a servir de libretos impresos que se entregaron al público con la misma finalidad que los programas destinados a explicar una pantomima. Bajo semejantes circunstancias el cantante dramático, por fin, renunció también al trabajo inútil de pronunciar claramente las vocales y consonantes que le resultaban sólo estorbosas y molestas para el canto que ejecutaba ahora como si se tratara de un instrumento musical puro. A él y a su público les restaba, pues, de todo el drama, nada más que la melodía absoluta que bajo tales circunstancias fué transferida ahora también al *recitado*. Como la base del mismo en boca del cantante dependiente de la traducción alemana, no fué ya el *discurso*, el recitado con que de todos modos no sabía qué hacer llegó pronto a poseer, para él, un valor peculiar: este recitado no estaba atado ya por el ritmo de la melodía; y libre del compás molesto marcado por la batuta del conductor de la orquesta, el cantante encontró aquí la oportunidad de explayarse a sus anchas en la producción de su voz. El recitado sin discurso constituía para él un caos de notas inconexas de las cuales pudo elegir cada vez las más favorables para su registro. Semejante tono que se ofrecía con cada cuarta o quinta nota, para delicia y contento de la vanidad del cantante, fué sostenido hasta que a éste se le cortara el aliento. De ahí que a cada cantante le gustara mucho pre-

sentarse con un recitado, ya que éste le brindó la mejor de las oportunidades para mostrarse, no como orador dramático, sino como propietario de una buena laringe y de unos pulmones eficaces. Sin embargo, el público porfiaba en decir que este cantante o aquél se distinguía como cantante *dramático*. Entendíase por ello exactamente lo mismo que se elogiaba en un violinista virtuoso, cuando por gradaciones y transiciones sabía hacer divertida e interesante su ejecución puramente musical.

Es fácil imaginarse los resultados artísticos que se lograrían cuando de repente se quisiera confiar a estos cantantes la ejecución de la melodía formada por las palabras del verso, tal como la hemos asentado con toda exactitud. Serían tanto menos capaces de ejecutarla cuanto que ya se han acostumbrado a arreglárselas también en las óperas compuestas sobre textos alemanes, con el mismo proceder que usan en las óperas con letra traducida. En esta actitud les han apoyado también nuestros modernos compositores de óperas alemanas.

Desde un comienzo, los compositores alemanes han tratado su propio idioma según una norma arbitraria que dedujeron del tratamiento a que fué sujeto el lenguaje en las óperas de aquella nación de la cual la ópera como producto extraño fué trasladada a nosotros. La melodía absoluta de la ópera con sus muy determinadas peculiaridades, melodiosas y rítmicas, se había desarrollado en Italia en armonía bastante grande con un idioma que es susceptible de acentos arbitrarios. Esta melodía, desde un principio, se había convertido en autoridad también para los compositores alemanes de óperas; la habían imitado y variado, y la peculiaridad de nuestro idioma y de su acento se debía someter a sus exigencias. Desde siempre, nuestros compositores han tratado el idioma alemán como si fuera la base, traducida, de la melodía. Quien quiera formarse una idea clara de aquello a que me refiero, dedíquese a

un estudio concienzudo, por ejemplo, del «Sacrificio interrumpido» de Winter. Además de haberse usado un acento que en lo referente al sentido es completamente arbitrario, hasta el acento sensible de las sílabas raíces a menudo está completamente torcido en favor del elemento melodioso. Ciertas palabras con acento compuesto y doble de la raíz, fueron declaradas como no susceptibles de la composición o — si fué imprescindible emplearlas — fueron reproducidas musicalmente con un acento que resultaba del todo extraño a nuestro idioma y lo desfiguraba. El mismo Weber — tan concienzudo en otras oportunidades — se muestra a menudo completamente desconsiderado para con el idioma, por amor a la melodía.

En los tiempos más recientes, los compositores alemanes de óperas han imitado sin más el acento tónico que proviene de las traducciones y constituye una ofensa para nuestro idioma. Se ha dado en mantener este acento con una ampliación de la facultad de expresarse, propia de la ópera, de modo que los cantantes a los cuales se encargaría la recitación de una melodía formada por las palabras del verso, tal como la mentamos nosotros, serían completamente incapaces de ejecutarla en *nuestro* sentido.

Esta melodía se caracteriza por el hecho de que su expresión musical se condicione determinadamente en el verso hablado según sus propiedades sensibles y del sentido. Sólo debido a estas condiciones se configuró en la forma en que se manifiesta musicalmente. El que estas condiciones estén siempre presentes y que las podamos sentir nosotros también en todo momento, constituye, a su vez, la condición imprescindible para su comprensión. Ahora bien, esta melodía, desprendida de sus condiciones en la forma en que nuestros cantantes la separarían por completo del verso hablado, permanecería incomprensible y no causaría impresión alguna. Si a pesar de ello pudiera obrar según su fondo puramente musical, no podría obrar por lo menos nunca en el sentido en que debería hacerlo

según la intención del poeta. Esto equivaldría — aun si esta melodía en sí gustara al oído — a la aniquilación de las intenciones dramáticas que otorgan a esta melodía — cuando llena de referencias vuelve en la orquesta — el significado de evocar, monitoria, ciertos hechos. Este significado lo puede tener tan sólo cuando no la hemos aprehendido como melodía absoluta, sino como un determinado sentido en manifestación, y cuando la podemos recordar en esta forma. Cuando un drama manifestado con el lenguaje de palabras y sonidos — según lo hemos denominado — fuera representado por nuestros cantantes que esquivan las palabras, no causaría a los oyentes nada más que una impresión puramente musical y ésta, al faltar las mencionadas condiciones de la comprensión, tendría el siguiente aspecto. El canto sin palabras nos resultaría indiferente y aburrido en todos aquellos casos en que no lo viéramos elevarse a la melodía que — como absoluta, desprendida del verso hablado con su manifestación y con nuestra recepción — cautivaría nuestro oído y motivaría su participación. Esta melodía que la orquesta evoca ante la memoria como motivo dramático lleno de significado, despertaría en nosotros nada más que el recuerdo de ella, como melodía pura, pero no del motivo que expresó. Su retorno en otra parte del drama nos haría divagar, pues, sobre el momento actual en vez de explicárnoslo. Desprendida de su significado, esta melodía en su retorno casi no tendría otra alternativa que cansar nuestro oído por medio del cual no se estimuló nuestra sensación *interior*, sino en el que se excitó tan sólo la sed de goce exterior, es decir, de uno que alterna sin motivación alguna. En este caso aparentaría ser una manifestación de pobreza molesta aquello que, en realidad, corresponde del modo más lógico y más perceptible para los sentidos a un amplio fondo mental. El oído, que al ser excitado únicamente en forma musical requiere también que se le satisfaga en el sentido de la composición musical más estrechamente

delimitada a que está acostumbrado, se confundiría por completo con la gran extensión de este conjunto musical a través del *drama entero*. Pues también a esta gran extensión de la forma musical, según su unidad y comprensibilidad, la puede captar sólo el sentimiento preparado para el drama auténtico. Pero al sentimiento que no tiene esta disposición, sino que sólo se apega al oído sensible, le resultaría completamente irreconocible la gran forma homogénea a que se habrían ampliado las formas pequeñas, estrechas e inconexas entre sí. Por eso, todo el edificio musical causaría la impresión de un caos inconexo, quebrantado e incalculable, cuya existencia nos explicaríamos únicamente con el arbitrio de un músico incapaz, pero claro en sí y propenso a las fantasías.

Esta impresión nuestra sería corroborada más aún por la manifestación de la orquesta, aparentemente inconexa, desordenada y en salvaje mezcolanza. La orquesta puede obrar en forma satisfactoria sobre el sentido absoluto del oído tan sólo cuando se expresa consecuentemente con ritmos de baile, bien articulados y melodiosamente acentuados.

Hemos visto que la orquesta, según su facultad peculiar, por de pronto debe expresar el *gesto dramático de la acción*. Observemos tan sólo la influencia que sobre el gesto imprescindible debe tener el hecho de que el cantante haga su recitación sin servirse del lenguaje. Tenemos un cantante que no sabe que representa un personaje dramático, el cual, en primer lugar, se exterioriza y determina por el lenguaje. Por lo tanto, no conoce tampoco la conexión entre sus manifestaciones dramáticas y las de los personajes con que está en contacto, es decir, él mismo no sabe *qué* es lo que expresa. Con esto seguramente no se hallará en condiciones para ejecutar ante la vista el gesto requerido para que se comprenda la acción. Tan pronto como su ejecución

sea la de un instrumento musical, carente del lenguaje, no se expresará por el gesto, o lo empleará sólo más o menos del mismo modo que el virtuoso instrumentista cuando se sirve del gesto como de un factor que, físicamente, le permite producir el sonido en diferentes registros y en diferentes momentos de la expresión sensible. El poeta y el músico sensatos, instintivamente, han tenido presentes estos factores físicamente necesarios del gesto. Conocen de antemano su aspecto. Pero al mismo tiempo los han hecho concordar con el sentido de la expresión dramática. Les ha quitado su facultad de ser una ayuda meramente física al establecer una armonía perfecta entre el gesto condicionado únicamente por el organismo físico para producir este sonido y aquella expresión musical particulares, y el *determinado* gesto que, al mismo tiempo, ha de corresponder al sentido expresado en la manifestación del personaje dramático. Eso se hace en la forma de que el gesto dramático que — es cierto — debe tener su base también en un gesto condicionado físicamente, tiene que justificar este gesto físico según un significado más elevado y que resulta necesario para la comprensión dramática. El gesto dramático debe, pues, encubrir y anular el gesto puramente físico. Ahora bien, a los cantantes de teatro, educados según las reglas del absoluto arte del canto, se les han enseñado ciertos convencionalismos a tenor de los cuales en la escena deben acompañar su recitación con el gesto. Se trata, simplemente, del intento — sacado de la pantomima de baile — de dar un aspecto decente al gesto físicamente condicionado por la recitación el cual en los cantantes menos experimentados degenera en la exageración grotesca y la grosería. Este gesto convencional por sí solo sirve para ocultar por completo el sentido, ya de suyo defectuoso, que con respecto al lenguaje tiene la melodía y además se refiere única y exclusivamente a los pasajes del drama en que el ac-

tor de hecho canta. Tan pronto como termina con ello no se siente obligado a ninguna manifestación ulterior en lo referente al gesto. Resulta que nuestros compositores de óperas han aprovechado las pausas del canto para interludios de la orquesta en los cuales, o unos instrumentistas particulares tuvieron que lucir su habilidad especial, o el mismo compositor se reservó llamar la atención del público sobre el arte con que realizaba su tejido instrumental. Los cantantes, por cuanto no están ocupados en hacer reverencias de agradecimiento por el aplauso recibido, aprovechan estos interludios otra vez según ciertas reglas del decoro de teatro: o se trasladan al otro lado del proscenio, o caminan hacia el fondo como para ver si viene alguien; luego vuelven hacia adelante y elevan las miradas al cielo. Se considera como menos decente, pero como lícito y justificado por la confusión, el que un actor durante semejantes intervalos se dirija a los demás actores, converse cortés con ellos, arregle los pliegues de su vestimenta o, al fin, no haga absolutamente nada y soporte con paciencia el destino que le depara la orquesta (1).

Compárense ahora las exigencias necesarias que hace el drama ideado por nosotros, con esta mímica de nuestros cantantes de ópera, proceder que les imponen forzosamente el espíritu y la forma de las óperas vertidas al alemán, casi las únicas en que están acostumbrados a actuar, y conclúyase la impresión desconcertante que en el oyente debe producir la orquesta, cuando ninguna de estas exigencias se cumple en modo alguno. La orquesta con su facultad de expresar lo inexpresable, correspondiente a la actuación que le hemos señalado, estaba destinada sobre todo a apoyar, interpretar y por decirlo así, facilitar el gesto dramático de modo tal que ella con su lenguaje lograra hacernos comprender perfectamente el

(1) ¿He de mencionar las excepciones de la regla que, justamente por no influir sobre ésta, nos han mostrado su poder?

factor inexpresable del gesto. En cada instante participa, pues, lo más infatigablemente en la acción, en sus motivos y expresión. Por principio, su manifestación *en sí* no debe tener ninguna forma predeterminada sin lograr su única forma por su significado, por su actitud comprensiva para con el drama y por su homogeneidad con éste. Ahora bien, figurémonos, por ejemplo, un gesto apasionado y enérgico del actor que se manifiesta de repente y pronto desaparece. Si la orquesta acompaña y expresa semejante gesto precisamente como éste lo exige, es decir, cuando los dos concuerdan en forma perfecta, su cooperación debe tener un efecto cactivador y bien decisivo. Pero pongamos el caso de que semejante gesto causativo no tiene lugar en la escena y que vemos al actor en alguna posición indiferente. Entonces, la tempestad de la orquesta que de repente se desata y bruscamente desaparece, ¿no nos parecerá corresponder a un acceso de locura del compositor? Podemos, a gusto, multiplicar miles de veces estos casos: de todos los imaginables enumeraremos tan sólo los siguientes:

Una amante acaba de despedir al amado. Trasládase a un lugar desde donde le puede seguir de lejos con la mirada. Su gesto revela, instintivamente, que el hombre al alejarse se vuelve otra vez hacia ella. Le hace un último y mudo saludo de amor. La orquesta acompaña este momento atractivo y nos lo interpreta en la manera de presentarnos el pleno fondo emotivo de ese callado saludo de amor por la ejecución recordatoria de la melodía que la actriz empleó, al pronunciar efectivamente el saludo con el cual recibió al amado antes de despedirle. Esta melodía, como fué cantada antes por una cantante que *no empleaba palabras*, al volver no da por sí la impresión sugestiva y evocadora que tenía que producir. Nos parece ser nada más que la repetición de un tema, a lo mejor gracioso, que el compositor presenta otra vez por-

que gustó a él mismo, y él cree tener el derecho de coquetear con este tema. Pero cuando la cantante considera este postludio como mero «ritornelo de ópera» y, sin ejecutar la descripta mímica, permanece, indiferente, en el primer término con el solo motivo de esperar el transcurso del ritornelo, entonces no hay para el oyente ninguna cosa más desagradable que este interludio que, carente de sentido y de significado, no hace nada más que alargar la ópera y por lo tanto deberá ser suprimido.

Por fin, hay otro caso en que un gesto explicado por la orquesta es de importancia decisiva. Una situación ha terminado, los impedimentos están descartados, predomina un estado de ánimo alegre. Al poeta que de esta situación quiere derivar como necesaria otra siguiente, le interesa, precisamente por esta su intención, que en verdad *no* se sienta una alegría perfecta, *ni* la eliminación completa de los impedimentos inherentes a la situación dada hasta este momento. Le importa que la aparente tranquilidad de los personajes dramáticos sea reconocida por nosotros como un autoengaño de los mismos y que, por lo tanto, nuestros sentimientos sean preparados en una forma tal que nosotros mismos condicionemos un nuevo desarrollo, diferente, de la situación sobre la base de nuestra simpatía cooperadora. Con esta finalidad, nos hace ver el gesto significativo de un personaje misterioso, con que éste — cuyos motivos revelados hasta ahora nos hacen dudar de un ulterior desenlace satisfactorio — *amenaza* al personaje principal. El fondo de esta amenaza se ha de apoderar de nosotros en forma de un *presentimiento*, y la orquesta debe aclararnos el carácter de este presentimiento. Esto lo logrará con perfección tan sólo cuando lo enlace a un *recuerdo*. De ahí que el poeta establezca para este momento importante la repetición — aguda y enérgicamente acentuada — de una frase melódica que hemos oído ya en otra oportunidad como expre-

sión musical de un verso hablado que a la amenaza se refería. Ella se caracteriza por producir en nosotros un claro recuerdo de una situación anterior y ahora, junto con el gesto amenazador, se convierte en presentimiento que al apoderarse de nosotros, determina instintivamente nuestro sentimiento.

Pero en el caso de que hablamos, este gesto amenazador *falta*. La situación nos impresiona como perfectamente *satisfactoria*. Sólo la orquesta, en contra de todo cuanto esperábamos, se pavonea de repente con una frase musical cuyo sentido no hemos captado mientras escuchábamos al cantante que no empleaba lenguaje alguno. De ahí que consideremos la ejecución de semejante frase en este momento, como una arbitrariedad fantástica y reprochable del compositor.

¡Bástenos con esto para sacar las ulteriores consecuencias humillantes que semejante proceder tiene para la comprensión de nuestro drama!

He mencionado aquí, es cierto, los errores más burdos. Pero nadie negará que *puedan* suceder en cada representación de ópera, aun en los teatros mejor intencionados. Digo, nadie que haya observado semejante función desde el punto de vista de la exigencia dramática. Estos errores nos pueden dar idea de la desmoralización artística que se ha propagado entre nuestros cantantes dramáticos *sobre todo* por el hecho — destacado por mí — de que en la mayoría de los casos no canten sino óperas traducidas. Pues, según he dicho, entre los italianos y los franceses no se encuentra este proceder que he criticado o, por lo menos, no lo es en tan alto grado, ni mucho menos. En el caso de los italianos, esto se debe ya al simple hecho de que las óperas en que tienen que cantar, no les hagan exigencia alguna que ellos en su modo no puedan satisfacer en forma perfecta.

* * *

Precisamente en los teatros alemanes, es decir, en el idioma que ofrecería las condiciones más perfec-

tas para la realización del drama mentado por nosotros, este último no produciría sino la máxima de las confusiones y el malentendido más completo. Los actores que no tienen presente ni sienten la intención del drama en su más característico órgano funcional — a saber el lenguaje — tampoco saben captar esta intención. Si intentaran captarla desde el punto de vista puramente musical — como sucede en la mayoría de los casos — no podrían sino interpretarla mal, y con errónea perplejidad realizarían todo menos esta intención.

El público (1) se quedaría, pues, con nada más que la música, desprendida de la intención dramática, y esta música produciría una impresión en los oyentes tan sólo allí donde pareciera alejarse de la intención dramática, de modo que ella, toda por sí misma, constituyera un aliciente para el oído. Dando la espalda al canto aparentemente no melódico de los cantantes — «no melódico» en el sentido de la melodía acostumbrada que del instrumento se trasladó al canto — el público debería buscar su goce en la ejecución

(1) Por el público no entiendo nunca a los individuos que sobre la base de una abstracta comprensión del arte contraen amistad con unos fenómenos no realizados en la escena. Por el público entiendo nada más que el conjunto de espectadores que, con su «sentimiento», deben comprender «sin esfuerzo alguno» y sin que sean entendidos específicos en materia de arte, la totalidad del drama representado. Trátase pues, de una gente cuyo interés nunca se ha de orientar hacia los medios artísticos tales como están usados, sino únicamente hacia el objeto de arte, realizado, o sea el drama como «acción representada y explicada para todos». El público que, por consiguiente, ha de «gozar» sin esforzarse en modo alguno en lo referente al entendimiento de arte, se halla perjudicado por completo en sus exigencias, cuando la representación — por las causas mencionadas — no lleva a cabo la intención dramática, y está en su buen derecho cuando da la espalda a semejante representación. Por otro lado, tenemos el entendido en materia de arte. Él se esfuerza por figurarse, a despecho de la representación, como realizada la intención dramática no realizada, basándose en el libreto de ópera y en la interpretación crítica de la música, que nuestras «orquestas» por lo general le presentan en una buena ejecución. Pero con esto se le exige un esfuerzo mental que le ha de privar de todo «goce» de la obra de arte y le convierte, necesariamente, en trabajo cansador, aquello que le debía representar una alegría y edificación instintivas.

de la orquesta y aquí le cautivaría a lo mejor una cosa, a saber, el aliciente instintivo como lo ejerce una *instrumentación* muy variada y múltiple.

Para aumentar la potencia del órgano expresivo, extraordinariamente capaz, de la orquesta, de modo que ésta, claramente y en todo momento, pueda manifestar al sentimiento el factor inexpresable inherente a la situación dramática, el músico empapado de la intención poética —según ya hemos señalado— no se debe limitar a sí mismo, tiene que agudizar su genio inventivo según la necesidad experimentada por él, para encontrar la más adecuada y determinada expresión que le permita revelar la multiforme facultad expresiva de la orquesta. Mientras esta facultad no es capaz todavía de llegar a semejante manifestación individual como la requiere la infinita multiplicidad de los motivos dramáticos, la orquesta que en su manifestación menos coloreada no sabe corresponder al carácter individual de estos motivos, sólo ofrecerá un acompañamiento molesto por no ser del todo satisfactorio. En el drama acabado atraería, pues, hacia sí la atención, lo cual equivaldría a distraerla, como es propio de todos aquellos elementos que no corresponden *por completo*. Es justamente esta atención la que, según nuestras intenciones, *no se le debería prestar*. Al ajustarse por doquiera *en la forma más adecuada* a la finísima individualidad del motivo dramático, la orquesta debe, al contrario, desviar toda atención de sí misma como *medio de expresión*, orientándola con coacción espontánea hacia el *objeto de la expresión*. Resulta, pues, que precisamente el lenguaje más rico de la orquesta se ha de hacer oír con la finalidad artística de que, por decirlo así, se le preste atención, pero que *no se le oiga* en su actuación *mecánica*, sino únicamente en la orgánica en que es una sola cosa con el drama.

¿Cuánta no sería entonces la humillación de este músico-poeta si viera que ante su drama el público di-

rigiese su única y especial atención hacia la mecánica de su orquesta, elogiándole únicamente como «muy hábil en la instrumentación»? ¿Cuáles no serían los sentimientos de él — que únicamente crea con intención dramática — si los periodistas de arte al referirse a su drama dijeran que habían leído un libreto y oído además, que las flautas, los violines y las trompas hacían una música extrañamente entremezclada?

Pero bajo las circunstancias descritas, ¿sería posible que este drama produjera un efecto distinto?

* * *

Sin embargo, ¿hemos de desistir de ser artistas? ¿O debemos renunciar al necesario conocimiento de la naturaleza de las cosas por el simple motivo de que no podemos sacar de él provecho alguno? ¿No sería ninguna ventaja el ser, además de artista, también *hombre*; y nos traería entonces una ignorancia artificial, un rechazo afeminado del conocimiento, más provecho que una conciencia poderosa que, cuando renunciamos a todo egoísmo, nos depara alegría, esperanza y ante todo el valor de ejecutar acciones que nos deben regocijar aun cuando no estén en modo alguno coronadas por el éxito exterior?

Es cierto que en estos momentos nos podemos alegrar tan sólo del conocimiento, mientras que la ignorancia nos mantiene en una actividad creadora de obras pseudo-artísticas, actividad ésta que es hipocondríaca, triste, desdoblada, que apenas quiere y nunca puede, y mientras no nos satisface en el interior no produce ningún efecto satisfactorio hacia el exterior.

¡Mirad en vuestro derredor y ved dónde vivís y para quién estáis creando obras de arte! Si la voluntad artística nos ha agudizado en forma alguna la vista, veremos a la fuerza que no existen los artistas que nos acompañen en la creación de una obra de arte dramático. Pero ¡cuán equivocados estaríamos si quisiéramos explicar este fenómeno, sólo

por la desmoralización de nuestros cantantes que sería su propia culpa! ¡Cuánto nos engañaríamos si nos creyésemos en la necesidad de considerar como casual este fenómeno y no como condicionado por una amplia conexión general! Pongamos el caso de que en alguna forma logremos la posibilidad de influir sobre los actores y sobre la función desde el punto de vista de la inteligencia artística, en una forma tal que dicha representación correspondería por completo a la más sublime intención dramática. Precisamente entonces nos percataríamos del modo más vivo de que nos falta el elemento que de hecho hace posible la obra de arte, es decir, el público que la necesite, y que por sus necesidades todopoderosas, co-opere en su creación. El público de nuestros teatros no siente *necesidad* alguna de la obra de arte. Sentado delante del escenario se quiere *distracer* y no *concentrar*, y las personas ávidas de distracción sienten la necesidad de los *detalles* artificiales y no de la unidad artística. Donde nosotros ofreceríamos un todo, el público con fuerza espontánea desintegraría este todo en partes inconexas o, en el mejor de los casos, se vería obligado a comprender una cosa que no *querría* comprender, por lo cual, con toda conciencia, daría la espalda a semejante intención artística. Este resultado nos demostraría el por qué actualmente semejante *función* no puede ser realizada y por qué nuestros cantantes de ópera deben ser precisamente lo que son en estos momentos, sin que haya otra alternativa para su modo de ser.

Pues bien, para explicarnos la actitud del público ante la representación, debemos avanzar, necesariamente, a juzgar este público mismo. Con miras a épocas anteriores de la historia de nuestro teatro, nos podemos figurar con toda razón que este público se halla en creciente decadencia. Los resultados excelentes y especialmente *exquisitos* que ya se han logrado en nuestro arte, no los debemos considerar como caí-

dos de las nubes. Veremos, al contrario, que en parte fueron estimulados por el *gusto* de aquellos a quienes estaban destinadas las representaciones. En el período del Renacimiento encontramos a este público de gran sensibilidad y buen gusto como partícipe en la creación artística del modo más activo y decisivo. Vemos que en dichos tiempos los príncipes y nobleza no sólo protegían al arte, sino también se entusiasmaban por sus producciones más finas y más osadas en una forma tal que éstas se pueden considerar como surgidas de las necesidades más entusiastas de sus protectores. Esta nobleza, cuya posición de tal no fué discutida en ninguna parte, que no sabía nada de las molestias inherentes a la vida de los siervos —los que hacían posible su posición— que se apartaba por completo del espíritu emprendedor industrial propio de la vida burguesa, y que en sus palacios llevaba una vida alegre, y en los campos de batalla una vida arriesgada, esta nobleza había ejercitado la vista y el oído para que percibieran lo gracioso y lo bello, y hasta lo característico y lo enérgico. A su orden surgieron las obras de arte que nos caracterizan esta época como el período más feliz del arte desde el ocaso del arte griego. De la gracia y fineza infinitas propias de las creaciones musicales de Mozart —que al público modesto acostumbrado a lo grotesco parecen insípidas y aburridas— gozaron los descendientes de esta nobleza, y Mozart buscó la protección del emperador José ante las impertinencias dignas de equilibristas, que cometían los cantantes de su «Fígaro». No tendremos rencores para los jóvenes caballeros franceses que con sus aplausos entusiastas para el aria de Aquiles de la «Ifigenia en Aulida» de Glück, decidieron la aceptación de la obra que hasta entonces parecía indecisa. Y menos olvidaremos que mientras las grandes cortes de Europa se había convertido en campamentos políticos de diplomáticos intrigantes, en Weimar una familia de príncipes escuchaba con toda

dedicación y entusiasmo a los poetas más osados y graciosos de la Nación alemana.

Ahora empero, se ha convertido en señor del gusto artístico del público, aquel que hogaño paga a los artistas como antaño les había premiado la nobleza; aquel que a trueco de su dinero manda hacer la obra de arte. Como única novedad exige que su tema favorito sea variado y no quiere en modo alguno que se trate de un tema nuevo. Este señor y comitente es... el *filisteo*. Así como este filisteo es el producto más desalmado y cobarde de nuestra civilización, así es el amo más caprichoso, cruel y sucio, del arte. Verdad que está conforme con todo, únicamente que prohíbe todo cuanto pueda hacer recordar que debería ser *humano*, tanto en el aspecto de la belleza como en el del valor: *quiere* ser cobarde y vulgar y a esta voluntad se debe someter el arte; por lo demás — según hemos dicho — se conforma con todo. ¡Desistamos, prestamente, de mirarle!

* * *

¿Deseamos hacer pactos con este mundo? ¡No lo deseamos! Aun los pactos más humillantes nos colocarían en la situación de unos parias.

Podemos alentar esperanzas, fe y valor tan sólo cuando reconocemos que también el filisteo del estado moderno no es únicamente un factor causativo de nuestra civilización, sino al mismo tiempo condicionado por ella; y cuando estudiamos las condiciones, también de este fenómeno, dentro de una conexión según hemos hecho con referencia al arte, ganaremos la fe y el valor, no antes de haber escuchado los latidos del corazón de la historia y haber percibido el susurro de la fuente eternamente viva que escondida bajo los escombros de la civilización histórica, continúa fluyendo inagotable, con el más primitivo de los vigos. ¿Quién no sentiría ahora la terrible pesadez descolorida del aire que anuncia el estallido de un

terremoto? ¿Nosotros que escuchamos el susurro de la fuente, tendremos miedo del terremoto? ¡Seguramente que no! Sabemos que sólo serán volados los escombros y se preparará el lecho para la fuente en el cual la veremos *fluir* con vivo oleaje.

En un momento en que el estadista se desespera, el político deja caer las manos, el socialista trabaja duramente con sistemas estériles y hasta el filósofo en vez de pronosticar tan sólo sabe interpretar — dado que todo cuanto nos espera se puede mostrar tan sólo con fenómenos espontáneos cuya manifestación sensible nadie se sabe figurar — en este momento es el *artista* quien con certera visión puede ver los personajes como se revelan al ansia que reclama la única cosa verdadera: *el hombre*. El artista es capaz de anticipar en su visión el estado configurado de un mundo todavía sin formación, y de gozar de antemano de un mundo no nacido todavía, debido a su poderoso afán de que nazca algo. Pero su goce se constituye en la comunicación, y cuando se aparte de los ganados no inteligentes que apacienten en los escombros carentes de hierbas y abraza con aumentado cariño a los solitarios bienaventurados que junto con él escuchen la fuente, encontrará también los corazones y los ánimos que le permitan comunicarse. Hay entre nosotros gente *más vieja* y gente *más joven*. ¡Que las personas más viejas no piensen en sí mismas, sino que quieran a los jóvenes por el testamento que les inscriben en el corazón para que aquí se desarrolle, pues vendrá el día en que este testamento revelado a todo el mundo sea la salvación de nuestros hermanos los hombres!

* * *

Hemos visto que el poeta en su ansioso afán de la expresión emotiva perfecta llegó a un punto donde vió que su verso se reflejaba en el espejo del mar que es la armonía, como melodía musical. Fué necesario que

avanzara hasta este mar; sólo su espejo le podía mostrar la imagen deseada. Este mar no lo pudo crear con su voluntad, sino que fué el complemento de su naturaleza, aquel con el cual debió celebrar los esponsales, pero al que no pudo determinar por sí mismo ni motivar su nacimiento.

Así tampoco el artista es capaz de determinar y hacer nacer, por su voluntad, la vida del futuro que le es necesaria y que le redimirá. Es lo otro, lo opuesto a él, aquello que ansía y hacia lo cual se siente empujado, aquello que sólo cuando desde el polo opuesto va a su encuentro, existe para él, acogiendo en sí su apariencia y reflejándola para que él la pueda reconocer. La vida del mar del futuro, empero, no puede producir con fuerza propia esta imagen reflejada: es un elemento materno que sólo puede dar a luz aquello que recibió. Este semen fructífero que sólo en él puede prosperar, se lo trae ahora el poeta, es decir, el artista de la actualidad. Este semen es la quinta esencia de las savias más exquisitas de la vida. El pasado lo ha depositado en el poeta para que sea entregado al futuro como el necesario germen de fructificación, *pues este futuro tan sólo podemos figurárnoslo como condicionado por el pasado.*

Pues bien, la *melodía* que, por fin, se refleja en el espejo de agua que le ofrece el mar armónico del porvenir, es el ojo claro con que esta vida, desde las profundidades del mar, mira hacia la alegre luz del sol. El *verso*, del cual ella no es nada más que reflejo, constituye, empero, la poesía más propia del artista de nuestros tiempos, que éste produjo únicamente con su facultad más suya, con la plétora de sus ansias. *A semejanza de este verso, también la obra de arte, productora de presentimientos, tal como la crea el ansioso artista moderno, se unirá con el mar de la vida futura.* En esta vida del porvenir nuestra obra de arte será aquello que hoy tan sólo ansiamos, sin que sea posible su realización efectiva. Esa vida del futuro,

empero, será íntegramente lo que podrá ser tan sólo al recibir en su seno la obra de arte que nos ocupa.

El productor de la futura obra de arte no es otra persona que el artista de la actualidad que presiente esta vida del porvenir y ansia hallarse comprendido en ella. Quien alimenta en sí, con las facultades más suyas, esta ansia, vive ya ahora una vida mejor. Esto empero, lo puede hacer una sola persona: el artista.

ÍNDICE DE AUTORES DE LA COLECCIÓN AUSTRAL

De los 1155 Primeros Volúmenes

- ABOUT, Edmond**
723-El rey de las montañas. *
- ABRANTES, Duquesa de**
495-Portugal a principios del siglo XIX.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo**
1003-Las leyendas del Popol Vuh.
- ADLER, Alfredo**
775-Conocimiento del hombre. *
- AFANASIEV**
859-Cuentos populares rusos.
- AGUIRRE, Juan Francisco**
709-Diálogo histórico. *
- AIMARD, G.**
276-Los tramperos del Arkansas. *
- AKSAKOV, S. T.**
849-Recuerdos de la vida de estudiante.
- ALARCÓN, Pedro A. de**
37-El capitán Veneno. - El sombrero de tres picos.
428-El escándalo. *
473-El final de Norma.
1072-Historietas nacionales. *
- ALCALÁ GALIANO, A.**
1049-Recuerdos de un anciano. *
- ALFONSO, Enrique**
964...Y llegó la vida. *
- ALIGHIERI, Dante**
875-El convivio. *
1056-La divina comedia. *
- ALONSO, Dámaso**
595-Hijos de la ira.
- ALSINA FUERTES, Fidel**
1037-El mundo de la mecánica.
- ALTAMIRANO, Ignacio M.**
108-El Zarco.
- ÁLVAREZ QUINTERO, S. y J.**
124-Puebla de las mujeres. - El genio alegre.
321-Malvaloca. - Doña Clarines.
- ALLISON PEERS, E.**
671-El misticismo español. *
- AMADOR DE LOS RÍOS**
693-Vida del marqués de Santillana.
- ANDREIEV, Leónidas**
996-Sachka Yegulev. *
1046-Los espectros.
- ANÓNIMO**
5-Poema del Cid. *
59-Cuentos y leyendas de la vieja Rusia.
156-Lazarillo de Tormes.
337-La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus Dalgarbe.
- 359-Libro del esforzado caballero Don Tristán de Leonís. *
- 374-La historia del rey Canamor y del infante Turlán, su hijo. - La destrucción de Jerusalem.
- 396-La vida de Estebanillo González. *
- 416-El conde Partinuples. - Roberto el Diablo - Clamades y Clarmonda.
- 622-Cuentos populares y leyendas de Irlanda.
- 668-Viaje a través de los mitos irlandeses.
- 712-Nala y Damayanti.
892-Cuentos del Cáucaso.
- ANZOÁTEGUI, IGNACIO B.**
1124-Antología poética.
- ARAGO, F.**
426-Grandes astrónomos anteriores a Newton.
543-Grandes astrónomos. (De Newton a Laplace.)
556-Historia de mi juventud.
- ARCIPRESTE DE HITA**
98-Libro de buen amor.
- ARÈNE, Paul**
205-La Cebra de Oro.
- ARISTÓTELES**
239-La Política. *
296-Moral. (La gran moral. Moral a Eudemo.) *
318-Moral, a Nicómaco. *
399-Metafísica. *
803-El arte poética.
- ARNOLD, Matthew**
989-Poesía y poetas ingleses.
- ARRIETA, Rafael Alberto**
291-Antología.
406-Centuria porteña.
- ASSOLLANT, Alfredo**
386-Aventuras del capitán Corcorán. *
- AUNÓS, Eduardo**
275-Estampas de ciudades. *
- AUSTEN, Jane**
823-Persuasión. *
1039-La abadía de Northanger. *
1066-Orgullo y prejuicio. *
- AVELLANEDA FERNÁNDEZ DE, Alonso**
603-El Quijote. *
- AZORÍN**
36-Lecturas españolas.
47-Trasuntos de España.
67-Españoles en París.
153-Don Juan.
164-El paisaje de España visto por los españoles.
226-Visión de España.
- 248-Tomás Rueda.
261-El escritor.
380-Capricho.
420-Los dos Luises y otros ensayos.
461-Blanco en azul.
475-De Granada a Castellar.
491-Las confesiones de un pequeño filósofo.
525-María Fontán.
551-Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros.
568-El político.
611-Un pueblecito.
674-Rivas y Larra.
747-Con Cervantes. *
801-Una hora de España.
830-El caballero inactual.
910-Pueblo.
951-La cabeza de Castilla.
- BABINI, José**
847-Araquimedes.
1007-Historia sucinta de la ciencia. *
1142-Historia sucinta de la matemática.
- BAILLIE FRASER, Jaime**
1062-Viaje a Persia.
- BALMES, J.**
35-Cartas a un escéptico en materia de religión. *
71-El criterio. *
- BALZAC, H. de**
77-Los pequeños burgueses.
793-Eugenia Grandet. *
- BALLANTYNE, Roberto M.**
259-La isla de coral.
517-Los mercaderes de pieles. *
- BALLESTEROS BERETTA, A.**
677-Figuras imperiales.
- BARNOUW, A. J.**
1050-Breve historia de Holanda. *
- BAROJA, Pío**
177-La leyenda de Jaun de Alzate.
206-Las inquietudes de Shanti Andía. *
230-Fantasías vascas.
256-El gran torbellino del mundo. *
288-Las veleidades de la fortuna.
320-Los amores tardíos.
331-El mundo es ansí.
346-Zalacaín el aventurero.
365-La casa de Aizgorri.
377-El mayorazgo de Labraz.
398-La feria de los discretos. *
445-Los últimos románticos.
471-Las tragedias grotescas.
605-El laberinto de las sirenas. *
620-Paradox, rey. *

- 720-Aviraneta o La vida de un conspirador.*
 1100-Las noches del Buen Retiro.*
- BARRIOS, EDUARDO**
 1120-Gran señor y rajadiblos.*
- BASHKIRTSEFF, María**
 165-Diario de mi vida.
- BAUDELAIRE, C.**
 885-Pequeños poemas en prosa.-Crítica de arte.
- BAYO, Ciro**
 544-Lazarillo español.*
- BEAUMARCHAIS, P. A.**
 Coron de
 728-El casamiento de Figaro.
- BÉCQUER, Gustavo A.**
 3-Rimas y leyendas.
 788-Desde mi celda.
- BENAVENTE, Jacinto**
 34-Los intereses creados. Señora ama.
 84-La Malquerida. - La noche del sábado.
 94-Cartas de mujeres.
 305-La fuerza bruta. - Lo cursi.
 387-Al fin, mujer.-La honradez de la cerradura.
 450-La comida de las fieras. - Al natural.
 550-Rosas de otoño. - Pepa Doncel.
 701-Titanía. - La infanzona.
- BENEYTO, Juan**
 971-España y el problema de Europa.*
- BENOIT, PIERRE**
 1113-La señorita de la Ferté.*
- BERCEO, Gonzalo de**
 344-Vida de Sancto Domingo de Silos. - Vida de Sancta Oria, virgen.
 716-Milagros de Nuestra Señora.
- BERDIAEFF, N.**
 26-El cristianismo y el problema del comunismo.
 61-El cristianismo y la lucha de clases.
- BERGERAC, Cyrano de**
 287-Viaje a la Luna. - Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol.*
- BERKELEY, G.**
 1108-Tres diálogos entre Hilas y Filónos.
- BERLIOZ, Héctor**
 992-Beethoven.
- BERNÁRDEZ, Francisco Luis**
 610-Antología poética.*
- BJOERNSON, Bjoernstjerne**
 796-Synnøve Solbakken.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente**
 341-Sangre y arena.*
 351-La barraca.
 361-Arroz y tartana.*
 390-Cuentos valencianos.
 410-Cañas y barro.*
- 508-Entre naranjos.*
 581-La condenada. - Otros cuentos.
- BOECIO, Severino**
 394-La consolación de la filosofía.
- BORDEAUX, Henri**
 809-Yamilé.
- BOSSUET**
 564-Oraciones fúnebres.*
- BOSWELL, James**
 899-La vida del Dr. Samuel Johnson.*
- BOUGAINVILLE, L. A. de**
 349-Viaje alrededor del mundo.*
- BOYD CORRELL, A.**
 1057-La rueda oscura.*
- BREWSTER, Ralph H.**
 890-Las seis mil barbas de Athos.
- BRUNETIÈRE, Fernando**
 783-El carácter esencial de la literatura francesa.
- BURTON, Robert**
 669-Anatomía de la melancolía.
- BUTLER, Samuel**
 285-Erewhon.*
- BYRON, LORD**
 111-El Corsario. - Lara. - El sitio de Corinto. - Mazzeppa.
- CADALSO, José**
 1078-Cartas marruecas.
- CALDERÓN DE LA BARCA**
 39-El alcalde de Zalamea. - La vida es sueño.*
 289-Casa con dos puertas mala es de guardar. - El mágico prodigioso.
 384-La devoción de la cruz. - El gran teatro del mundo.
 496-El mayor monstruo del mundo. - El príncipe constante.
 593-No hay burlas con el amor. - El médico de su honra.*
 659-A secreto agravio, secreta venganza. - La dama duende.
- CAMBA, Julio**
 22-Londres.
 269-La ciudad automática.
 295-Aventuras de una peseta.
 343-La casa de Lúculo.
 654-Sobre casi todo.
 687-Sobre casi nada.
 714-Un año en el otro mundo.
 740-Playas, ciudades y montañas.
 754-La rana viajera.
 791-Alemania.*
- CAMOENS, Luis de**
 1068-Los Lusíadas.*
- CAMPOAMOR, R. de**
 238-Doloras. - Cantares. - Los pequeños poemas.
- CANCELA Arturo**
 423-Tres relatos porteños y Tres cuentos de la ciudad.
- CANÉ, Miguel**
 255-Juvenilia y otras páginas argentinas.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A.**
 988-La campana de Huesca.*
- CAPDEVILA, Arturo**
 97-Córdoba del recuerdo.
 222-Las invasiones inglesas.
 352-Primera antología de mis versos.*
 506-Tierra mía.
 607-Rubén Darío.
 810-El Padre Castañera.*
 905-La dulce patria.
 970-El hombre de Guayaquil.
- CAPUA, San Francisco de**
 678-Vida de Santa Catalina de Siena.*
- CARLYLE, Tomás**
 472-Los primitivos reyes de Noruega.
 906-Recuerdos.*
 1009-Los héroes.*
 1079-Vida de Schiller.
- CARRERE, Emilio**
 891-Antología poética.
- CASARES, Julio**
 469-Crítica profana.*
- CASTELAR, Emilio**
 794-Ernesto.*
- CASTELO BRANCO, Camilo**
 582-Amor de perdición.*
- CASTIGLIONE, Baltasar**
 549-El cortesano.*
- CASTRO, Guillén de**
 583-Las mocedades del Cid.*
- CASTRO, Miguel de**
 924-Vida del soldado español Miguel de Castro.*
- CASTRO, Rosalía**
 243-Obra poética.
- CEBES**
 733-La tabla de Cebes.
- CELA, Camilo J.**
 1141-Viaje a la Alcarria.
- CERVANTES, M. de**
 29-Novelas ejemplares.*
 150-Don Quijote de la Mancha.*
 567-Novelas ejemplares.*
 686-Entremeses.
 774-El cerco de Numancia y El gallardo español.
 1065-Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*
- CÉSAR, Julio**
 121-Comentarios de la Guerra de las Galias.*
- CICERÓN**
 339-Los oficios.
- CIEZA DE LEÓN, P. de**
 507-La crónica del Perú.*
- CLARÍN (Leopoldo Alas)**
 444-¡Adiós, «Cordera!» y otros cuentos.

INDICE DE AUTORES

- CLERMONT, Emilio**
816-Laura. *
- COLOMA, P. Luis**
413-Pequeñeces. *
421-Jeromín. *
435-La reina mártir. *
- COLÓN, Cristóbal**
633-Los cuatro viajes del Almirante y su Testamento. *
- CONCOLORCORVO**
609-El lazarrillo de ciegos caminantes. *
- CONDAMINE, C. María de la**
268-Viaje a la América meridional.
- CONSTANT, Benjamín**
938-Adolfo.
- CORNEILLE, Pedro**
813-El Cid. - Nicomedes.
- CORTÉS, Hernán**
547-Cartas de relación de la conquista de Méjico. *
- COSSIO, Francisco de**
937-Aurora y los hombres.
- COSSIO, José María de**
490-Los toros en la poesía.
762-Romances de tradición oral.
1138-Poesía española (Notas de asedio).
- COSSIO, Manuel B.**
500-El Greco. *
- COUSIN, Víctor**
696-Necesidad de la filosofía.
- CROCE, B.**
41-Breviario de estética.
- CROWTHER, J. G.**
497-Humphry Davy.-Michael Faraday (hombres de ciencia británicos del siglo XIX).
509-J. Prescott Joule. W. Thomson, J. Clerk Maxwell (hombres de ciencia británicos del siglo XIX). *
518-T. Alva Edison. J. Henry (hombres de ciencia norteamericanos del siglo XIX).
540-Benjamín Franklin. J. Willard Gibbs (hombres de ciencia norteamericanos). *
- CRUZ, Sor Juana Inés de la**
12-Obras escogidas.
- CUEVA, Juan de la**
895-El infamador. - Los siete infantes de Lara.
- CUI, César**
758-La música en Rusia.
- CURIE, Eva**
451-La vida heroica de María Curie. *
- CHAMISSO, Albert de**
852-El hombre que vendió su sombra.
- CHATEAUBRIAND, F.**
50-Atala. - René. - El último Abencerraje.
- CHEJOV, Antón P.**
245-El jardín de los cerezos.
279-La cerilla sueca.
348-Historia de mi vida.
418-Historia de una anguila.
753-Los campesinos.
838-La señora del perro y otros cuentos.
923-La sala número seis y otros cuentos.
- CHERBULIEZ, Víctor**
1042-El conde Kostia. *
- CHESTERTON, Gilbert K.**
20-Santo Tomás de Aquino.
125-La Esfera y la Cruz. *
170-Las paradojas de Mr. Pond.
523-Charlas. *
535-El hombre que fué Jueves. *
546-Ortodoxia. *
580-El candor del padre Brown. *
598-Pequeña historia de Inglaterra. *
625-Alarmas y digresiones.
637-Enormes minucias. *
- CHEMELEV, Iván**
95-El camarero.
- CHOCANO, José Santos**
751-Antología poética. *
- DANA, R. E.**
429-Dos años al pie del mástil.
- DARÍO, Rubén**
19-Azul.
118-Cantos de vida y esperanza.
282-Poema del otoño.
404-Prosas profanas.
516-El canto errante.
860-Poemas en prosa.
871-Canto a la Argentina - Oda a Mitre. - Canto épico a las glorias de Chile.
880-Cuentos.
1119-Los raros. *
- DAUDET, Alfonso**
738-Cartas desde mi molino.
755-Tartarín de Tarascón.
972-Recuerdos de un hombre de letras.
- D'AUREVILLY, J. Barbey**
968-El caballero Des Touches.
- DÁVALOS, Juan Carlos**
617-Cuentos y relatos del Norte argentino.
- DELEDDA, Grazia**
571-Cósima.
- DELFINO, Augusto Mario**
463-Fin de siglo.
- DELGADO, José María**
563-Juan María. *
- DEMAISON, André**
262-El libro de los animales llamados salvajes.
- DESCARTES**
6-Discurso del método.
- DÍAZ CANABATE, Antonio**
711-Historia de una taberna *
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy**
519-La Argentina. *
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**
297-Hacia un concepto de la literatura española
1147-Introducción al estudio del romanticismo español.
- DICKENS, C.**
13-El grillo del hogar.
658-El reloj del señor Humphrey.
717-Cuentos de Navidad. *
772-Cuentos de Boz.
- DICKSON, C.**
757-Murió como una dama. *
- DIDEROT**
1112-Vida de Séneca. *
- DIEGO, Gerardo**
219-Primera antología de sus versos.
- DINIZ, Julio**
732-La mayorazguita de los cañaverales. *
- DONOSO, Armando**
376-Algunos cuentos chilenos. (Antología de cuentistas chilenos.)
- DONOSO CORTÉS, Juan**
864-Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo. *
- D'ORS, Eugenio**
465-El valle de Josafat.
- DOSTOYEVSKI, F.**
167-Stepántchikovo.
267-El jugador.
322-Noches blancas - El diario de Raskólnikov.
1059-El ladrón honrado.
1093-Nietotchka Nezvanova.
- DROZ, Gustavo**
979-Tristezas y sonrisas.
- DUHAMEL, Georges**
928-Confesión de medianoche.
- DUMAS, Alejandro**
882-Tres maestros (Miguel Ángel, Ticiano, Rafael).
- DUNCAN, David**
887-La hora en la sombra.
- EÇA DE QUEIROZ, J. M.**
209-La ilustre casa de Ramires. *
524-La ciudad y las sierras. *
799-La correspondencia de Fadrique Mendes. *
- ECKERMANN**
973-Conversaciones con Goethe.
- ECHAGÜE, Juan Pablo**
453-Tradiciones, leyendas y cuentos argentinos.

- 1005-La tierra del hambre.
EHINGER, H.
 1092-Clásicos de la música.*
- EICHENDORFF, José de**
 926-Episodios de una vida tunante.
- ELIOT, George**
 949-Silas Marner.*
- ELVAS, FIDALGO DE**
 1099-Expedición de Her-
 nando de Soto a Florida.
- EMERSON, R. W.**
 1032-Ensayos escogidos.
- EPICTETO**
 733-Enquiridión o Máxi-
 mas.
- ERASMO**
 682-Coloquios.*
- ERCILLA, Alonso de**
 722-La Araucana.
- ERCKMANN-CHATRIAN**
 486-Cuentos de orillas del
 Rhin.
 912-Historia de un recluta
 de 1813.
 945-Waterloo.*
- ESPIÑA, A.**
 174-Luis Candelas, el ban-
 dido de Madrid.
 290-Ganivet. El hombre y
 la obra.
- ESPIÑA, C.**
 1131-La niña de Luzmela.
- ESPINOSA, Aurelio M.**
 585-Cuentos populares de
 España.*
- ESPINOSA, Aurelio M. (h.)**
 645-Cuentos populares de
 Castilla.
- ESPRONCEDA, José de**
 917-Poesías líricas y El
 estudiante de Salaman-
 ca.
- ESQUILO**
 224-La Orestíada. - Pro-
 meteo encadenado.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, S.**
 188-Escenas andaluzas.
- EURÍPIDES**
 432-Alcestes. - Las Bacan-
 tes. - El cíclope.
 623-Electra, Ifigenia en
 Táuride. - Las Troyanas.
 653-Orestes. - Medea. -
 Andrómaca.
- EYZAGUIRRE, Jaime**
 641-Ventura de Pedro de
 Valdivia.
- FALLA, Manuel de**
 950-Escritos sobre música
 y músicos.
- FARMER, L y HEXTER, G. J.**
 1137-¿Cuál es su alergia?
- FAULKNER, W.**
 493-Santuario.*
- FERNÁN CABALLERO**
 56-La familia de Alva-
 reda.
 364-La Gaviota.*
- FERNÁNDEZ DE VELASCO
 Y PIMENTEL, B.**
 662-Deleite de la discre-
 ción. - Fácil escuela
 de la agudeza.
- FERNÁNDEZ-FLÓREZ**
 145-Las gafas del diablo.
 225-La novela número 13.*
 263-Las siete columnas.
 284-El secreto de Barba
 Azul.*
 325-El hombre que compró
 un automóvil.
- FERNÁNDEZ MORENO, B.**
 204-Antología 1915-1947.*
- FIGUEIREDO, Fidelino de**
 692-La lucha por la ex-
 presión.
 741-Bajo las cenizas del
 tedio.
 850-★Historia literaria de
 Portugal (Introducción
 histórica. - La lengua
 y literatura portu-
 guesas. - Era medieval: De
 los orígenes a 1502.)
 861★★Historia literaria de
 Portugal (Era clásica:
 1502-1825).*
 878-★★★Historia literaria
 de Portugal. (Era ro-
 mántica; 1825-Actua-
 lidad.)
- FLORO, Lucio Anneo**
 1115-Gestas romanas.
- FORNER, Juan Pablo**
 1122-Exequias de la lengua
 castellana.
- FÓSCOLO, Hugo**
 898-Últimas cartas de Ja-
 cobo Ortiz.
- FOUILLEE, Alfredo**
 846-Aristóteles y su po-
 lémica contra Platón.
- FOURNIER D'ALBE**
 663-Efestos. Quo vadimus.
- FRANKLIN, B.**
 171-El libro del hombre
 de bien.
- FRAY MOCHO**
 1103-Tierra de matrones.
- FÜLÖP-MILLER, René**
 548-Tres episodios de una
 vida.
 840-Teresa de Ávila, la
 Santa del éxtasis.
 930-Francisco, el santo del
 amor.
 1041-¡Canta, muchacha, can-
 ta!
- GABRIEL Y GALAN**
 808-Castellanas. - Nuevas
 castellanas. - Extreme-
 ñas.*
- GÁLVEZ, MANUEL**
 355-El gaucho de Los Ce-
 rrillos.
 433-El mal metafísico.*
 1010-Tiempo de odio y an-
 gustia.*
- 1064-Han tocado a de-
 güello.*
 1144-Bajo la garra anglo-
 francesa.*
- GALLEGOS, Rómulo**
 168-Doña Bárbara.*
 192-Cantaclaro.*
 213-Cañaima.*
 244-Reinaldo Solar.*
 307-Pobre negro.*
 338-La trepadora.*
 425-Sobre la misma tierra.*
 851-La rebelión y otros
 cuentos.
 902-Cuentos venezolanos.
 1101-El forastero.*
- GANIVET, A.**
 126-Cartas finlandesas. -
 Hombres del Norte.
 139-Idearium español. - El
 porvenir de España.
- GARCÍA DE LA HUERTA,
 Vicente**
 684-Raquel. - Agamenón
 vengado.
- GARCÍA GÓMEZ, E.**
 162-Poemas arábigoanda-
 luces.
 513-Cinco poetas musulma-
 nes.*
- GARCÍA ICAZBALCETA, J.**
 1106-Fray Juan de Zumá-
 rraga.*
- GARCÍA Y BELLIDO, A.**
 515-España y los españoles
 hace dos mil años, se-
 gún la geografía de
 Strábon.*
 744-La España del siglo I
 de nuestra era.*
- GARIN, Nicolás**
 708-La primavera de la
 vida.
 719-Los colegiales.
 749-Los estudiantes.
 883-Los ingenieros.*
- GASKELL, Isabel C.**
 935-Mi prima Fills.
 1053-María Barton.*
 1086-Cranford.*
- GELIO, Aulo**
 1128-Noches áticas (Sele-
 cción).
- GÉRARD, Julio**
 367-El matador de leones.
- GIBBON, Edward**
 915-Autobiografía.
- GIL, Martín**
 447-Una novena en la sie-
 rra.
- GOBINEAU, Conde de**
 893-La danzarina de Sha-
 makha y otras novelas
 asiáticas.
 1036-El Renacimiento.*
- GOETHE, J. W.**
 60-Las afinidades electi-
 vas.*
 449-Las cuitas de Werther.
 608-Fausto.
 752-Egmont.



- 1023-Hermann y Dorotea.
 1038-Memorias de mi niñez.*
 1055-Memorias de la Universidad.*
 1076-Memorias del joven escritor.*
 1096-Campaña de Francia y Cerco de Maguncia.*
- GOGOL, N. V.**
 173-Tarás Bulba. - Nochebuena.
 746-Cuentos ucranios.
 907-El retrato y otros cuentos.
- GOLDONI, Carlos**
 1025-La posadera.
- GOLDSMITH, Oliverio**
 869-El vicario de Wakefield.*
- GOMES DE BRITO, Bernardo**
 825-Historia trágico-marítima.*
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G.**
 498-Antología (poesías y cartas amorosas).
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.**
 14-La mujer de ámbar.
 143-Greguerías 1940-45.
 308-Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías.
 427-Don Ramón M. del Valle-Inclán.*
 920-Goya.*
- GOMPERTZ, Maurice**
 529-La panera de Egipto.
- GONCOURT, Edmundo de**
 873-Los hermanos Zengano.*
- GONCOURT, E. y J. de**
 853-Renata Mauperin.*
 916-Germinia Lacerteux.*
- GÓNGORA, L. de**
 75-Antología.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy**
 1104-Relación de la embajada de Enrique III al Gran Tamorlán.*
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, Pedro**
 689-El concilio de Trento.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E.**
 333-Antología poética.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, L.**
 494-México viejo y anecdótico.
- GOSS, Modelaine**
 587-Sinfonía inconclusa.*
 670-Brahms.*
- GOSSE, Philip**
 795-Los corsarios berberiscos. - Los piratas del Norte. (Historia de la piratería.)
 814-Los piratas del Oeste. - Los piratas de Oriente. (Historia de la piratería.)*
- GRACIÁN, Baltasar**
 49-El héroe. - El discreto.
 258-Agudeza y arte de ingenio.*
 400-El críticoón.*
- GRANADA, Fray Luis de**
 642-introducción del símbolo de la fe.*
 1139-Vida del venerable maestro Juan de Ávila.
- GUÉRARD, Albert**
 1040-Breve historia de Francia.*
- GUEVARA, Antonio de**
 242-Epístolas familiares.
 759-Menosprecio de corte y Alabanza de aldea.
- GUICCIARDINI, Francesco**
 786-De la vida política y civil.
- GUINNARD, A.**
 191-Tres años de esclavitud entre los patagones.
- GUIÑAZÚ, ENRIQUE R.**
 1155-La tradición de América.*
- GUNTHER, John**
 1030-Muerte, no te enorgullezcas.*
- HARDY, T.**
 25-La bien amada.
- HARTE, Bret Francisco**
 963-Cuentos del Oeste.*
 1126-Maruja.
- HAVEN SCHAUFFLER, R.**
 670-Brahms.*
- HAWTHORNE, Nathaniel**
 819-Cuentos de la Nueva Holanda.
 1082-La letra roja.*
- HEARN, Lofcadio**
 217-Kwaidan.
 1029-El romance de la Vía Láctea.
- HEBBEL, C. F.**
 569-Los Nibelungos.
- HEBREO, León**
 704-Diálogos de amor.*
- HEGEL, G. F.**
 594-De lo bello y sus formas.*
 726-Sistema de las artes.
 773-Poética.*
- HEINE, E.**
 184-Noches florentinas.
 952-Cuadros de viaje.*
- HENNINGSSEN, C. F.**
 730-Zumalacárregui.*
- HERCZEG, F.**
 66-La familia Gyurkovics.*
- HERNÁNDEZ, J.**
 8-Martin Fierro.
- HERNÁNDEZ, Miguel**
 908-El rayo que no cesa.
- HESSE, Hermann**
 925-Gertrudis.
 1151-A una hora de medianoche.
- HESSEN, J.**
 107-Teoría del conocimiento.
- HEYSE, Paul**
 982-El camino de la felicidad.
- HOFFMANN**
 863-Cuentos.*
- HOMERO**
 1004-Odissea.*
- HORACIO**
 643-Odas.
- HUARTE, Juan**
 599-Examen de Ingenios.*
- HUDSON, G. E.**
 182-El ombú y otros cuentos rioplatenses.
- HUGO, Víctor**
 619-Hernani. - El rey se divierte.
 652-Literatura y filosofía.
 673-Cromwell.*
- HUMBOLDT, Guillermo de**
 1012-Cuatro ensayos sobre España y América.*
- HURET, Jules**
 1075-La Argentina.
- IBARBOUROU, Juana de**
 265-Poemas.
- IBSEN, H.**
 193-Casa de muñecas. - Juan Gabriel Borkman.
- INFANTE, don Juan Manuel**
 676-El conde Lucanor.
- INSÚA, A.**
 82-Un corazón burlado.
 316-El negro que tenía el alma blanca.*
 328-La sombra de Peter Wald.*
- IRIBARREN, Manuel**
 1027-El príncipe de Viana.*
- IRVING, Washington**
 186-Cuentos de la Alhambra.
 476-La vida de Mahoma.*
 765-Cuentos del antiguo Nueva York.
- ISAACS, Jorge**
 913-María.*
- ISÓCRATES**
 412-Discursos histórico-poéticos.
- JAMESON, Egon**
 93-De la nada a millonarios.
- JAMMES, Francis**
 9-Rosario al Sol.
 894-Los Robinsones vascos.
- JANINA, Condesa Olga**
 («Robert Franz»)
 782-Los recuerdos de una cosaca.
- JENOFONTE**
 79-La expedición de los diez mil (Anábasis).
- JIJENA SÁNCHEZ, Lidia R. de**
 1114-Poesía popular y tradicional americana.*
- JOKAI, Mauricio**
 919-La rosa amarilla.
- JOLY, Henry**
 812-Obras clásicas de la filosofía.*

- JONES, T. W.**
663-Hermes.
- JUNCO A.**
159-Sangre de Hispania.
- KANT**
612-Lo bello y lo sublime. - La paz perpetua.
648-Fundamentación de la metafísica de las costumbres.
- KARR, Alfonso**
942-La Penélope normanda.
- KELLER, Gottfried**
383-Los tres honrados peñeros y otras novelas.
- KEYSERLING, Conde de**
92-La vida íntima.
- KIERKEGAARD, Sören**
158-El concepto de la angustia.
1132-Diario de un seductor.
- KINGSTON, W. H. G.**
375-A lo largo del Amazonas. *
- KIPLING, Rudyard**
821-Capitanes valientes. *
- KIRKPATRICK, F. A.**
130-Los conquistadores españoles. *
- KITCHEN, Fred**
831-A la par de nuestro hermano el buey. *
- KLEIST, Heinrich Von**
865-Michael Kohlhaas.
- KOROLENKO, V.**
1133-El día del juicio - Novelas.
- KOTZEBUE, Augusto de**
572-De Berlín a París en 1804. *
- KSCHEMISVARA**
215-La ira de Caúscia.
- LABIN, Eduardo**
575-La liberación de la energía atómica.
- LAERCIO, Diógenes**
879-★Vidas de los filósofos más ilustres.
936-★★Vidas de los filósofos más ilustres.
978-★★★Vidas de los filósofos más ilustres.
- LA FAYETTE, Madame de**
976-La Princesa de Clèves.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro**
784-La generación del noventa y ocho. *
- 911-Dos biólogos: Claudio Bernard y Ramón y Cajal.
1077-Menéndez Pelayo. *
- LAMARTINE, Alfonso de**
858-Graziella.
922-Rafael.
983-Jocelyn. *
- 1073-Las confidencias. *
- LAMB, Carlos**
675-Cuentos basados en el teatro de Shakespeare. *
- LAPLACE, P. S.**
688-Breve historia de la astronomía.
- LARBAUD, Voléry**
40-Fermina Márquez.
- LA ROCHEFOUCAULD, F. de**
929-Memorias. *
- LARRA, Mariano José de**
306-Artículos de costumbres.
- LARRETA, Enrique**
74-La gloria de don Ramiro. *
85-«Zogoibi».
247-Santa María del Buen Aire. - Tiempos iluminados.
382-La calle de la vida y de la muerte.
411-Tenía que suceder... - Las dos fundaciones de Buenos Aires.
438-El linyera. - Pasión de Roma.
510-La que buscaba Don Juan. - Artemis. - Discursos.
560-Jerónimo y su almohada. - Notas diversas.
700-La naranja.
921-Orrillas del Ebro. *
- LATORRE, Mariano**
680-Chile, país de rincones. *
- LATTIMORE, Owen y Eleanor**
994-Breve historia de China. *
- LEÓN, Fray Luis de**
51-La perfecta casada.
522-De los nombres de Cristo. *
- LEÓN, Ricardo**
370-Jauja.
391-Desperta ferro!
481-Casta de hidalgos. *
521-El amor de los amores *
561-Las siete vidas de Tomás Portolés.
590-El hombre nuevo. *
- LEOPARDI**
81-Diálogos.
- LERMONTOF, M. I.**
148-Un héroe de nuestro tiempo.
- LEROUX, Gastón**
293-La esposa del Sol. *
378-La muñeca sangrienta.
392-La máquina de asesinar.
- LEUMANN, C. A.**
72-La vida victoriosa.
- LEVENE, Ricardo**
303-La cultura histórica y el sentimiento de la nacionalidad. *
702-Historia de las ideas sociales argentinas. *
1060-Las Indias no eran colonias.
- LEVILLIER, R.**
91-Estampas virreinales americanas.
- 419-Nuevas estampas virreinales: Amor con dolor se paga.
- LI HSING-TAO**
215-El círculo de tiza.
- LINKLATER, Eric**
631-María Estuardo.
- LISZT, Franz**
576-Chopin.
763-Correspondencia.
- LOEBEL, Josef**
997-Salvadores de vidas.
- LONDON, Jack**
766-Colmillo blanco. *
- LOPE DE RUEDA**
479-Eufemia. - Armelina. - El deleitoso.
- LOPE DE VEGA**
43-Peribáñez y el Comendador de Ocaña. - La Estrella de Sevilla. *
274-Poesías líricas.
294-El mejor alcalde, el rey. - Fuente Ovejuna.
354-El perro del hortelano. - El arenal de Sevilla.
422-La Dorothea. *
574-La dama boba. - La niña de plata. *
638-El amor enamorado. - El caballero de Olmedo.
842-Arte nuevo de hacer comedias. - La discreta enamorada.
- LÓPEZ IBOR, Juan J.**
1034-La agonía del psicoanálisis.
- LO TA KANG**
787-Antología de cuentistas chinos.
- LOWES DICKINSON, G.**
685-Un «banquete» moderno.
- LUGONES, Leopoldo**
200-Antología poética. *
232-Romancero.
- LUIS XIV**
705-Memorias sobre el arte de gobernar.
- LULIO, Raimundo**
889-Libro del Orden de Caballería. - Príncipes y lucales.
- LUMMIS, C. F.**
514-Los exploradores españoles del siglo XVI. *
- LYTTON, B.**
136-Los últimos días de Pompeya. *
- MA CE HWANG**
805-Cuentos chinos de tradición antigua.
- MACDONALD, Philip**
1057-La rueda oscura. *
- MACHADO, Antonio**
149-Poesías completas. *
- MACHADO, Manuel**
131-Antología.
- MACHADO, Manuel y Antonio**
260-La duquesa de Bena-

INDICE DE AUTORES

- mej. - La prima Fernanda. - Juan de Mariana. *
- 706-Las Adelfas. - El hombre que murió en la guerra.
- 1011-La Lola se va a los puertos. - Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. *
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio**
745-Cantes flamencos.
- MAETERLINCK, Mauricio**
385-La vida de los términos.
557-La vida de las hormigas.
606-La vida de las abejas. *
- MAEZTU, María de**
330-Antología-Siglo XX. - Prosistas españoles. *
- MAEZTU, Romiro de**
31-Don Quijote. - Don Juan y La Celestina.
777-España y Europa.
- MAGDALENO, Mauricio**
844-La tierra grande. *
931-El resplandor. *
- MAISTRE, Javier de**
962-Viaje alrededor de mi cuarto.
- MAISTRE, José de**
345-Las veladas de San Petersburgo. *
- MALLEA, Eduardo**
102-Historia de una pasión argentina.
202-Cuentos para una inglesa desesperada.
402-Rodeada está de sueño.
502-Todo verdor perecerá.
602-El retorno.
- MANACORDA, Telmo**
613-Fructuoso Rivera.
- MANRIQUE, Gómez**
665-Regimiento de príncipes y otras obras.
- MANRIQUE, Jorge**
135-Obra completa.
- MANSILLA, Lucio V.**
113-Una excursión a los indios ranqueles. *
- MANTOVANI, Juan**
967-Adolescencia. Formación y cultura.
- MANZONI, Alejandro**
943-El conde de Carmagnola.
- MANACH, Jorge**
252-Martí, el apóstol. *
- MAQUIAVELO**
69-El Príncipe (comentado por Napoleón Bonaparte).
- MARAGALL, Juan**
998-Elogios.
- MARAÑÓN, G.**
62-El Conde-Duque de Olivares. *
129-Don Juan.
140-Tiempo viejo y tiempo nuevo.
- 185-Vida e historia.
196-Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo.
360-El «Empeñinado» visto por un inglés.
408-Amiel. *
600-Ensayos liberales.
661-Vocación y ética y otros ensayos.
710-Españoles fuera de España.
1111-Raíz y decoro de España.
- MARCO AURELIO**
756-Soliloquios o Reflexiones morales. *
- MARCOY, Paul**
163-Viaje por los valles de la quina. *
- MARCU, Valeriu**
530-Maquiavelo. *
- MARECHAL, Leopoldo**
941-Antología poética.
- MARIAS, Julián**
804-La filosofía española actual.
991-Miguel de Unamuno. *
1071-El tema del hombre. *
- MARICHALAR, A.**
78-Riesgo y ventura del Duque de Osuna.
- MARÍN, Juan**
1090-Lao Tszé o El universalismo mágico.
- MARMIER, Javier**
592-A través de los trópicos. *
- MÁRMOL, José**
1018-Amalia. *
- MARQUINA, EDUARDO**
1140-En Flandes se ha puesto el sol. - Las hijas del Cid. *
- MARRYAT, Federico**
956-Los cautivos del bosque. *
- MASSINGHAM, H. J.**
529-La Edad de Oro.
- MAURA, Antonio**
231-Discursos conmemorativos.
- MAURA GAMAZO, Gabriel**
240-Rincones de la historia.
- MAUROIS, André**
2-Disraeli. *
731-Turgueniev.
750-Diario. (Estados Unidos, 1946.)
1021-Cinco rostros del amor.
- MAYORAL, Francisco**
897-Historia del sargento Mayoral.
- MEDRANO, Samuel W.**
960-El Libertador José de San Martín. *
- MELVILLE, Herman**
953-Taipi. *
- MÉNDEZ, PEREIRA, O.**
166-Núñez de Balboa.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**
251-San Isidoro. Cervantes y otros estudios.
350-Poetas de la Corte de Don Juan II. *
597-El abate Marchena.
691-La Celestina. *
715-Historia de la poesía argentina.
820-Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana. *
- MENÉNDEZ PIDAL, R.**
28-Estudios literarios. *
55-Los romances de América y otros estudios.
100-Flor nueva de romances viejos. *
110-Antología de prosistas españoles. *
120-De Cervantes y Lope de Vega.
172-Idea imperial de Carlos V.
190-Poesía árabe y poesía europea.
250-El idioma español en sus primeros tiempos.
280-La lengua de Cristóbal Colón.
300-Poesía juglaresca y juglares. *
501-Castilla, la tradición, el idioma.
800-Tres poetas primitivos.
1000-El Cid Campeador. *
1051-De primitiva lírica española y antigua épica.
1110-Miscelánea histórico-literaria.
- MERA, Juan León**
1035-Cumandá. *
- MEREJKOVSKY, D.**
30-Vida de Napoleón. *
737-El misterio de Alejandro I. *
764-El fin de Alejandro I. *
884-Compañeros eternos. *
- MERIMÉE, Próspero**
152-Mateo Falcone y otros cuentos.
986-La Venus de Ille.
1063-Crónica del reinado de Carlos IX. *
1143-Carmen - Doble error.
- MESA, E. de**
223-Poesías completas.
- MESONERO ROMANOS, R. de**
283-Escenas matritenses.
- MEUMANN, E.**
578-Introducción a la estética actual.
778-Sistema de estética.
- MIELI, Aldo**
431-Lavoisier y la formación de la teoría química moderna.

- 485-Volta y el desarrollo de la electricidad.
1017-Breve historia de la biología.
- MILTON, John**
1013-El paraíso perdido. *
- MILL, Stuart**
83-Autobiografía.
- MILLAU, Francisco**
707-Descripción de la provincia del Río de la Plata (1772).
- MIQUELARENA, Jacinto**
854-Don Adolfo, el libertino.
- MIRÓ, Gabriel**
1102-Glosas de Sigüenza.
- MISTRAL, Federico**
806-Mireya.
- MISTRAL, Gabriela**
503-Ternura.
1002-Desolación. *
- MOLIÈRE**
106-El ricachón en la corte. - El enfermo de aprensión.
948-Tartufo. - Don Juan o El convidado de piedra.
- MOLINA, Tirso de**
73-El vergonzoso en Palacio. - El Burlador de Sevilla. *
369-La prudencia en la mujer. - El condenado por desconfiado.
442-La gallega Mari-Hernández. - La firmeza en la hermosura.
- MONCADA, Francisco de**
405-Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos.
- MONTAIGNE, Miguel de**
903-Ensayos escogidos.
- MONTERDE, Francisco**
870-Moctezuma II, Señor del Anahuac.
- MONTESQUIEU**
253-Grandeza y decadencia de los romanos.
862-Ensayo sobre el gusto.
- MOORE, Tomás**
1015-El epicúreo.
- MORAND, Paul**
76-Nueva York.
- MORATIN, L. Fernández de**
335-La comedia nueva - El sí de las niñas.
- MORETO, Agustín**
119-El lindo don Diego. - No puede ser el guardar una mujer.
- MUÑOZ, Rafael F.**
178-Se llevaron el cañón para Bachimba.
896-¡Vámonos con Pancho Villa! *
- MUSSET, Alfredo de**
492-Cuentos.
- NAPOLEÓN III**
798-Ideas napoleónicas.
- NAVARRO Y LEDESMA, F.**
401-El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra. *
- NERUDA, Jan**
397-Cuentos de la Malá Strana.
- NERVAL, Gerardo de**
927-Silvia. - La mano encantada. - Noches de Octubre.
- NERVO, Amado**
32-La amada inmóvil.
175-Plenitud.
211-Serenidad.
311-Elevación.
373-Poemas.
434-El arquero divino.
458-Perlas negras. - Místicas.
- NEWTON, Isaac**
334-Selección.
- NIETZSCHE, Federico**
356-El origen de la tragedia.
- NODIER, Carlos**
933-Recuerdos de juventud.
- NOVALIS**
1008-Enrique de Ofterdingen.
- NOVÁS CALVO, L.**
194-El Negrero. *
573-Cayo Canas.
- NOVO, Salvador**
797-Nueva grandeza mexicana.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvor**
304-Naufragios y Comentarios. *
- OBLIGADO, Carlos**
257-Los poemas de Edgar Poe.
848-Patria. - Ausencia.
- OBLIGADO, Rafael**
197-Poesías. *
- OPPENHEIMER, FERMI, MERCK y otros**
987-Hombre y ciencia. *
- ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, P.**
695-Viaje del mundo. *
- ORTEGA Y GASSET, J.**
1-La rebelión de las masas. *
11-El tema de nuestro tiempo.
45-Notas.
101-El libro de las misiones.
151-Ideas y creencias.
181-Triptico: Mirabeau o el político. - Kant. - Goethe.
201-Mocedades.
- OSORIO LIZARAZO, J. A.**
947-El hombre bajo la tierra. *
- OVIDIO, Publio**
995-Las Heroidas. *
- OZANAM, Antonio F.**
888-Los poetas franciscanos en Italia en el siglo XIII.
- 939-Una peregrinación al país del Cid y otros escritos.
- PALACIO VALDÉS, A.**
76-La Hermana San Sulpicio. *
133-Marta y Marfa. *
155-Los majos de Cádiz.
189-Riverita. *
218-Maximina. *
266-La novela de un novellista. *
277-José.
298-La alegría del capitán Ribot.
368-La aldea perdida. *
588-Años de juventud del doctor Angélico. *
- PALMA, Ricardo**
52-Tradiciones peruanas, (1ª selec.).
132-Tradiciones peruanas, (2ª selec.).
309-Tradiciones peruanas, (3ª selec.).
- PAPP, Desiderio**
443-Más allá del Sol... (La estructura del Universo.)
980-El problema del origen de los mundos.
- PARDO BAZÁN, Condesa de**
760-La sirena negra.
- PARRY WILLIAM, E.**
537-Tercer viaje para el descubrimiento de un paso por el Noroeste.
- PASCAL, Blas**
96-Pensamientos.
- PELLICO, Silvio**
144-Mis prisiones.
- PEMAN, José María**
234-Noche de levante en calma. - Julieta y Romeo.
- PEREDA, J. M. de**
58-Don Gonzalo González de la Gonzalera. *
414-Peñas arriba. *
436-Sotileza. *
454-El sabor de la tierra. *
487-De tal palo, tal astilla. *
528-Pedro Sánchez. *
558-El buey suelto... *
- PEREYRA, Carlos**
236-Hernán Cortés. *
- PÉREZ DE AYALA, Martín**
689-El concilio de Trento
- PÉREZ DE AYALA, R.**
147-Las máscaras. *
183-La pata de la raposa. *
198-Tigre Juan.
210-El curandero de su honra.
249-Poesías completas. *

INDICE DE AUTORES

- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán**
725-Generaciones y semblanzas.
- PÉREZ FERRERO, M.**
1135-Vida de Antonio Machado y Manuel.*
- PÉREZ GALDÓS, B.**
15-Marianela.
1001-Fortunata y Jacinta.*
1014-La fontana de oro.*
1024-Miau.*
1031-Ángel Guerra.*
1044-Lo prohibido.*
1070-Trafalgar.
1074-La corte de Carlos IV.*
1081-El 19 de Marzo y el 2 de Mayo.*
1087-Bailén.*
1094-Napoleón en Chamartín.*
1105-Zaragoza.*
1121-Gerona.
1127-Cádiz.*
1134-Juan Martín el Empeñado.
1150-La batalla de los Arapiles.*
- PÉREZ LUGÍN, Alejandro**
357-La casa de la Troya.*
- PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor**
531-Juárez, el imposible.
807-Cuauhtémoc. (Vida y muerte de una cultura)*
- PFANDL, Ludwig**
17-Juana la Loca.
- PIGAFETTA, Antonio**
207-Primer viaje en torno del Globo.
- PLA, Cortés**
315-Galileo Galilei.
533-Isaac Newton.*
- PLATÓN**
44-Diálogos.*
220-La República o el Estado.*
639-Apología de Sócrates. - Critón o El deber del ciudadano.
- PLOTINO**
985-El alma, la belleza y la contemplación.
- PLUTARCO**
228-Vidas paralelas: Alejandro-Julio César.
459-Vidas paralelas: Demócrito-Cicerón. Demetrio-Antonio.
818-Vidas paralelas: Teseo-Rómulo. Licurgo-Numa.
843-Vidas paralelas: Solón-Publícola. Temístocles-Camilo.
868-Vidas paralelas: Pericles-Fabio Máximo. Alcibiades-Coriolano.
918-Vidas paralelas: Aristides-Marco Catón. Fi-
- lopermen-Tito Quincio Flaminio.
946-Vidas paralelas: Pirro-Cayo Mario. Lisandro-Sila.
969-Vidas paralelas: Clímon-Lúculo. Nicías-Marco Craso.
993-Vidas paralelas: Seritorio-Eumenes. Foción-Catón el Menor.
1019-Vidas paralelas: Agis-Cléomenes. Tiberio-Cayo Graco.
1043-Vidas paralelas: Dion-Bruto.
1095-Vidas paralelas: Timoleón - Paulo Emilio - Pelópidas - Marcelo.
1123-Vidas paralelas: Agesilao-Pompeyo.
1148-Vidas paralelas: Artojerjes - Arato. Galba - Otón.
- POE, E. Allan**
735-Aventuras de Arturo Gordon Pym.*
- POINCARÉ, Henri**
379-La ciencia y la hipótesis.*
409-Ciencia y método.*
579-Últimos pensamientos.
628-El valor de la ciencia.
- POLO, Marco**
1052-Viajes.*
- PORTNER KOEHLER, R.**
734-Cadáver en el viento.*
- PRAVIEL, A.**
21-La vida trágica de la emperatriz Carlota.
- PRÉLAT, Carlos E.**
1037-El mundo de la mecánica.
- PREVOST, abate**
89-Manon Lescaut.
- PRÉVOST, Marcel**
761-El arte de aprender.
- PRIETO, Jenaro**
137-El socio.
- PUIG, Ignacio**
456-¿Qué es la física cósmica? *
990-La edad de la Tierra.
- PULGAR, Fernando del**
832-Claros varones de Castilla.
- PUSHKIN**
123-La hija del capitán. - La nevasca.
1125-La dama de los tres naipes y otros cuentos.
1136-Dubrovskiy. - La campesina señorita.
- QUEVEDO, Francisco de**
24-Historia de la vida del Buscón.
362-Antología poética.
536-Los Sueños.*
626-Política de Dios y gobierno de Cristo.*
- 957-Vida de Marco Bruto.
- QUILES, Ismael**
467-Aristóteles.
527-San Isidoro de Sevilla.
874-Filosofía de la religión.
1107-Sartre y su existencialismo.
- QUINTANA, M. J.**
388-Vida de Francisco Pizarro.
826-Vida de los españoles célebres: El Cid. Guzmán el Bueno. Roger de Lauria.
- RACINE, Juan**
839-Athalía. - Andrómaca.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la**
281-Mujeres célebres de España y Portugal (1ª selec.).
292-Mujeres célebres de España y Portugal (2ª selec.).
- RAINIER, P. W.**
724-África del recuerdo.*
- RAMÍREZ CABAÑAS, J.**
358-Antología de cuentos mexicanos.
- RAMÓN Y CAJAL, S.**
90-Mi infancia y juventud*
187-Charlas de café.*
214 El mundo visto a los ochenta años.*
227-Los tónicos de la voluntad.*
241-Cuentos de vacaciones.*
- RAMOS, Samuel**
974-Filosofía de la vida artística.
1080-El perfil del hombre y la cultura en México.
- RANDOLPH, Marion**
817-La mujer que amaba las lilas.
837-El buscador de su muerte.*
- RAVAGE, M. E.**
489-Cinco hombres de Frankfurt.*
- REID, Mayne**
317-Los tiradores de rifle.*
- REISNER, Mary**
664-La casa de telarañas.*
- RENARD, JULES**
1083-Diario.
- RENOUVIER, Charles**
932-Descartes.
- REY PASTOR, Julio**
301-La ciencia y la técnica en el descubrimiento de América.
- REYES, Alfonso**
901-Tertulia de Madrid.
954-Cuatro ingenios.
1020-Trazos de historia literaria.
1054-Medallones.

- REYLES, Carlos**
88-El gaucho Florido.
208-El embrujo de Sevilla.
- REYNOLDS LONG, A.**
718-La sinfonia del crimen.
977-Crimen en tres tiempos.
- RICKERT, H.**
347-Ciencia cultural y ciencia natural.*
- RIVADENEIRA, Pedro de**
634-Vida de Ignacio de Loyola.*
- RIVAS, Duque de**
46-Romances.*
656-Sublevación de Nápoles capitaneada por Masaniello.*
1016-Don Álvaro o la fuerza del sino.
- RODENBACH, Jorge**
829-Brujas, la muerte.
- RODEZNO, Conde de**
841-Carlos VII, Duque de Madrid.
- RODÓ, José Enrique**
866-Ariel.
- ROJAS, Fernando de**
195-La Celestina.
- ROJAS, Francisco de**
104-Del rey abajo, ninguno. - Entre bobos anda el juego.
- ROMANONES, conde de**
770-Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena.
- ROMERO, Francisco**
940-El hombre y la cultura.
- ROMERO, José Luis**
1117-De Heródoto a Polibio.
- ROSENKRANTZ, Palle**
534-Los gentileshombres de Lindenberg.*
- ROSTAND, Edmundo**
1116-Cyrano de Bergerac.*
- ROUSSELET, Luis**
327-Viaje a la India de los Maharajahs.
- ROUSSELOT, Xavier**
965-San Alberto, Santo Tomás y San Buenaventura.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan**
68-La verdad sospechosa. - Los pechos privilegiados.
- RUSKIN, John**
958-Sésamo y lirios.
- RUSSELL, B.**
23-La conquista de la felicidad.
- RUSSELL WALLACE, A. de**
313-Viajes al archipiélago malayo.
- SAENZ HAYES, R.**
329-De la amistad en la vida y en los libros.
- SAID ARMESTO, Víctor**
562-La leyenda de Don Juan.*
- SAINT-PIERRE, Bernardino de**
393-Pablo y Virginia.
- SAINTE-BEUVE, C.**
1045-Retratos contemporáneos.
1069-Voluptuosidad.*
1109-Retratos de mujeres.
- SAINZ DE ROBLES, F.**
114-El «otro» Lope de Vega.
- SALINAS, PEDRO**
1154-Antología poética.
- SALOMÓN**
464-El cantar de los cantares. (Versión de Fray Luis de León.)
- SALTEN, Félix**
363-Los hijos de Bambi.
371-Bambi.
395-Renni «El Salvador».*
- SALUSTIO, Cayo**
366-La conjuración de Catilina. - La guerra de Jugurta.
- SAMANIEGO, Félix María**
632-Fábulas.
- SAN AGUSTIN**
559-Ideario.*
- SÁNCHEZ-SÁEZ, Braulio**
596-Primera antología de cuentos brasileños.*
- SAND, George**
959-Juan de la Roca.*
- SANDERS, George**
657-Crimen en mis manos.*
- SAN FRANCISCO DE ASÍS**
468-Las florecillas. - El cántico del Sol.
- SAN JUAN DE LA CRUZ**
326-Obras escogidas.
- SANTA CRUZ DE DUENAS, Melchor de**
672-Floresta española.
- SANTA MARINA, L.**
157-Cisneros.
- SANTA TERESA DE JESÚS**
86-Las Moradas.
372-Su vida.*
636-Camino de perfección.
999-Libro de las fundaciones.*
- SANTILLANA, EL Marqués de**
552-Obras.
- SANTO TOMÁS**
310-Suma Teológica. (Selección.)
- SANTO TOMÁS, MORO**
1153-Utopía.
- SARMIENTO, Domingo Faustino**
1058-Facundo.*
- SCOTT, Walter**
466-El pirata.*
877-El anticuario.*
- SCHIAPARELLI, JUAN V.**
526-La astronomía en el Antiguo Testamento.
- SCHILLER, F.**
237-La educación estética del hombre.
- SCHLESINGER, Erna C.**
955-La zarza ardiente.*
- SCHMIDL, Ulrico**
424-Derrotero y viaje a España y las Indias.
- SÉNECA**
389-Tratados morales.
- SHAKESPEARE, W.**
27-Hamlet.
54-El rey Lear. - Pequeños poemas.
87-Otelo, el moro de Venecia. - La tragedia de Romeo y Julieta.
109-El mercader de Venecia. - La tragedia de Mácbeth.
116-La tempestad. - La doma de la brava.
127-Antonio y Cleopatra.
452-Las alegres comadres de Windsor. - La comedia de las equivocaciones.
488-Los dos hidalgos de Verona. - Sueño de una noche de San Juan.
635-A buen fin no hay mal principio. - Trabajos de amor perdidos.*
736-Coriolano.
769-El cuento de invierno.
792-Cimbelino.
828-Julio César. - Pequeños poemas.
872-A vuestro gusto.
- SHAW, Bernard**
615-El carro de las manzanas.
630-Héroes. - Cándida.
640-Matrimonio desigual.*
- SIBIRIAK, MAMIN**
739-Los millones.*
- SIENKIEWICZ, Enrique**
767-Narraciones.*
845-En vano.
886-Hania. - Orso. - El manantial.
- SIGUENZA Y GÓNGORA, Carlos de**
1033-Infortunios de Alonso Ramfrez.
- SILIO, César**
64-Don Álvaro de Luna.*
- SILVA, José Asunción**
827-Poesías.
- SILVA VALDÉS, Fernán**
538-Cuentos del Uruguay.*
- SIMMEL, Georg**
38-Cultura femenina y otros ensayos.
- SLOCUM, Joshua**
532-A bordo del «Spray».*
- SÓFOCLES**
835-Ayante. - Electra. - Las Traquinianas.
- SOLALINDE, A. G.**
154-Cien romances escogidos.
169-Antología de Alfonso X el Sabio.*
- SOLIS, Antonio**
699-Historia de la conquista de Méjico.*

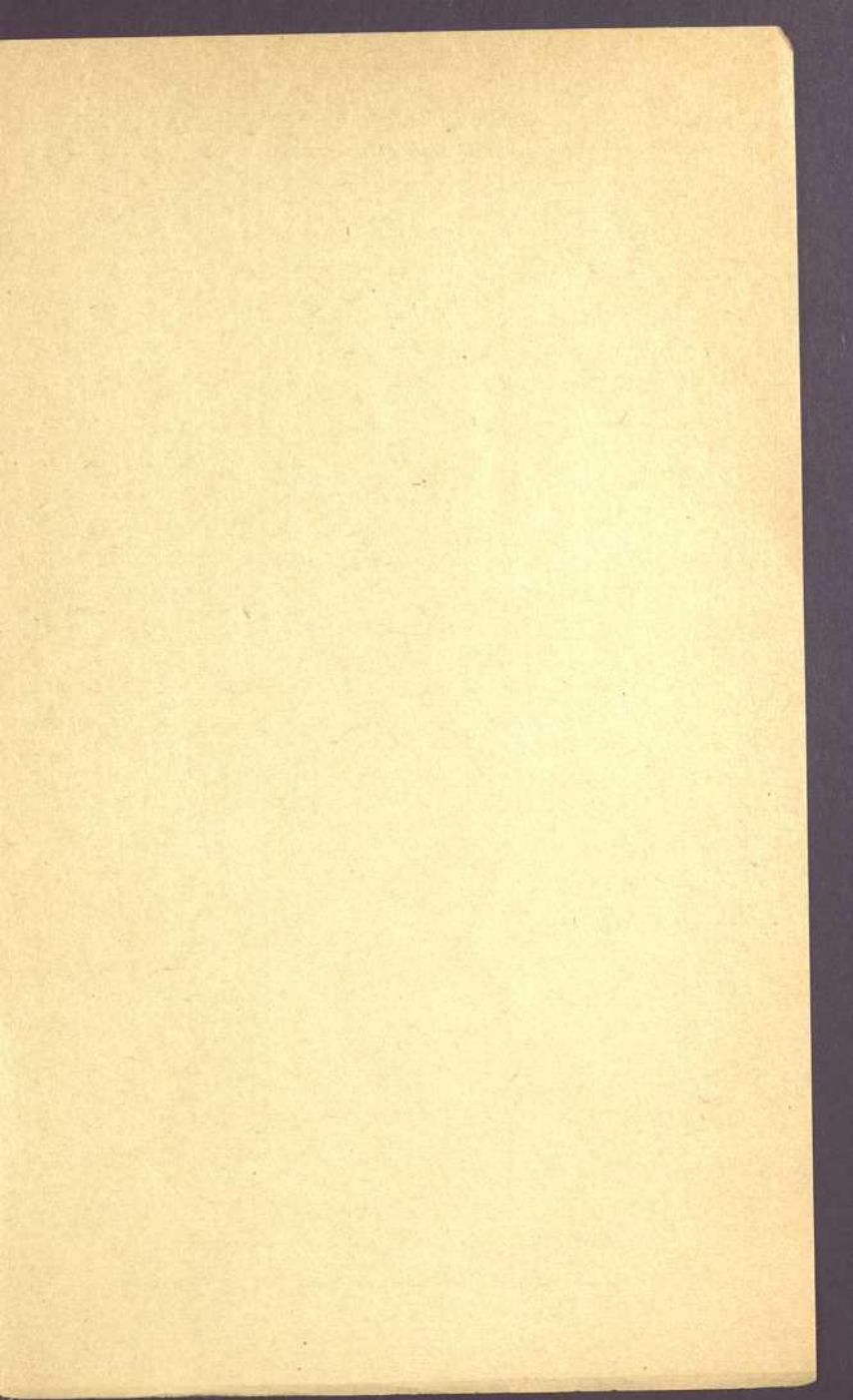
INDICE DE AUTORES

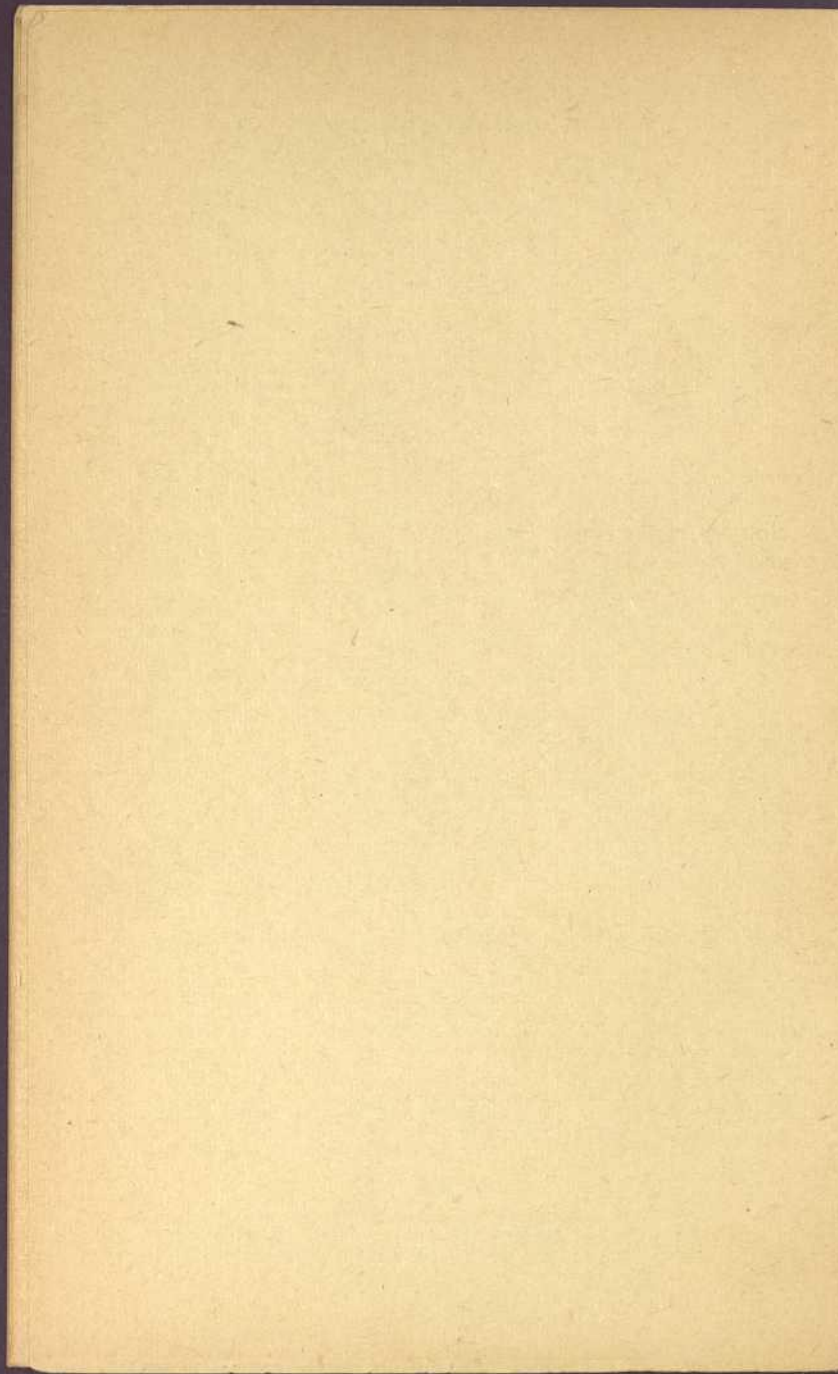
- SOUBRIER, Jacques**
867-Monjes y bandidos. *
- SPENGLER, O.**
721-El hombre y la técnica y Otros ensayos.
- SPINELLI, Marcos**
834-Misión sin gloria. *
- SPRANGER, Eduardo**
824-Cultura y educación. (Parte histórica.)
856-Cultura y educación. (Parte temática.)
- STAEL, Madame de**
616-Reflexiones sobre la paz.
655-Alemania.
742-Diez años de destierro. *
- STARK, L. M.**
944-Ciencia y civilización. *
- STENDHAL**
10-Armancia.
789-Victoria Accoramboni.
815-Historia de la pintura en Italia. (Escuela Florentina-Renacimiento-De Giotto a Leonardo - Vida de Leonardo de Vinci.)
855-Historia de la pintura en Italia. (De la belleza ideal en la antigüedad. Del bello ideal moderno. Vida de Miguel Ángel.) *
909-Vida de Rossini.
1152-Vida de Napoleón (Fragmentos). *
- STERNE, Laurence**
332-Viaje sentimental.
- STEVENSON, R. L.**
7-La isla del Tesoro.
342-Aventura de David Balfour.
566-La flecha negra. *
627-Cuentos de los mares del Sur.
666-A través de las praderas.
776-El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde. - Olalla.
1118-El príncipe Otón. *
1146-El muerto vivo. *
- STOKOWSKI, Leopoldo**
591-Música para todos nosotros. *
- STORM, Theodor**
856-El lago del Immen.
- STORNI, Alfonsina**
142-Antología poética.
- STRINDBERG, A.**
161-El viaje de Pedro el Afortunado.
- SUÁREZ, Francisco**
381-Introducción a la metafísica. *
- SWIFT, Jonatán**
235-Viales de Gulliver. *
- SYLVESTER, E.**
483-Sobre la índole del hombre.
- 934-Yo, tú y el mundo.
- TÁCITO**
446-Los Anales: Augusto-Tiberio.
462-Historias. *
1085-Los Anales: Claudio-Nerón. *
- TAINÉ, Hipólito A.**
115-Filosofía del arte.
448-Viaje a los Pirineos. *
505-Filosofía del arte.
- TALBOT, Hake**
690-Al borde del abismo. *
- TAMAYO Y BAUS, Manuel**
545-La locura de amor. - Un drama nuevo. *
- TASSO, Torcuato**
966-Noches.
- TEJA, Zabre A.**
553-Morelos. *
- TELEKI, José**
1026-La corte de Luis XV.
- TEOFRASTO**
733-Caracteres morales.
- TERENCIO, Publio**
729-La Andriana. - La suegra. - El atormentador de sí mismo.
743-Los hermanos. - El eunuco. - Formión.
- TERTULIANO, C. S.**
768-Apología contra los gentiles.
- THACKERAY, W. M.**
542-Catalina.
1098-El viudo Lovel.
- THIERRY, Agustín**
589-Relato de los tiempos merovingios. *
- THOREAU, Henry de**
904-Walden o Mi vida entre bosques y lagunas. *
- TICKNOR, Jorge**
1089-Diario.
- TIEGHEM, Paul Van**
1047-Compendio de historia literaria de Europa. *
- TIMONEDA, Juan**
1129-El patrañuelo.
- TOEPFFER, R.**
779-La biblioteca de mi tío.
- TOLSTOI, León**
554-Los cosacos.
586-Sebastopol.
- TORRES VILLARROEL**
822-Vida. *
- TURGUENEFF, I.**
117-Relatos de un cazador.
134-Anuchka. - Fausto.
482-Lluvia de primavera. - Remanso de paz. *
- TWAIN, Mark**
212-Las aventuras de Tom Sawyer.
649-El hombre que corrompió a una ciudad.
679-Fragmento del diario de Adán y Diario de Eva.
698-Un reportaje sensacional y otros cuentos.
- 713-Nuevos cuentos.
1049-Tom Sawyer detective. - Tom Sawyer en el extranjero.
- UNAMUNO, M. de**
4-Del sentimiento trágico de la vida. *
33-Vida de Don Quijote y Sancho. *
70-Tres novelas ejemplares y un prólogo.
99-Niebla.
112-Abel Sánchez.
122-La tía Tula.
141-Amor y pedagogía.
160-Andanzas y visiones españolas.
179-Paz en la guerra. *
199-El espejo de la muerte.
221-Por tierras de Portugal y de España.
233-Contra esto y aquello.
254-San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más.
286-Soliloquios y conversaciones.
299-Mi religión y otros ensayos breves.
312-La agonía del cristianismo.
323-Recuerdos de niñez y de mocedad.
336-De mi país.
403-En torno al casticismo.
417-El Caballero de la Triste Figura.
440-La dignidad humana.
478-Viejos y jóvenes.
499-Almas de jóvenes.
570-Soledad.
601-Antología poética.
647-El otro. - El hermano Juan.
703-Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana.
781-El cristo de Velázquez.
900-Visiones y comentarios.
- UP DE GRAFF, F. W.**
146-Cazadores de cabezas del Amazonas. *
- URIBE PIEDRAHITA, César**
314-Toá.
- VALDÉS, Juan de**
216-Diálogo de la lengua.
- VALERA, Juan**
48-Juanita la Larga.
- VALLE, R. H.**
477-Imaginación de Méjico.
- VALLE-ARIZPE, Artemio de**
53-Cuentos del México antiguo.
340-Leyendas mexicanas.
881-En Méjico y en otros siglos.
1067-Fray Servando. *
- VALLE-INCLÁN, R. del**
105-Tirano Banderas.
271-Corte de amor.

- 302-Flor de santidad. - Coloquios románticos.
 415-Voces de gesta. - Cuento de Abril.
 430-Sonata de primavera. - Sonata de estío.
 441-Sonata de otoño. - Sonata de invierno.
 460-Los Cruzados de la Causa.
 480-El resplandor de la hoguera.
 520-Gerifaltes de antaño.
 555-Jardín umbrío.
 621-Claves líricas.
 651-Cara de Plata.
 667-Águila de blasón.
 681-Romance de lobos.
 811-La lámpara maravillosa.
- VALLERY-RADOT, René**
 470-Madame Pasteur.
- VAN DINE, S. S.**
 176-La serie sangrienta.
- VARIOS**
 319-Frases.
- VASCONCELOS, J.**
 802-La raza cósmica. *
 961-La sonata mágica.
 1091-Filosofía estética.
- VÁZQUEZ, Francisco**
 512-Jornada de Omagua y Dorado. (Historia de Lope de Aguirre, sus crímenes y locuras.)
- VEGA, El Inca Garcilaso de la**
 324-Comentarios reales. (Selección.)
- VEGA, Garcilaso de la**
 63-Obras.
- VEGA, Ventura de la**
 484-El hombre de mundo. - La muerte de César. *
- VELA, Fernando**
 984-El grano de pimienta.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis**
 975-El Diablo Cojuelo.
- VERLAINE, Paul**
 1088-Fiestas Galantes. - Romanzas sin palabras. - Sensatez.
- VICO, Giambattista**
 836-Autobiografía.
- VIGNY, Alfredo de**
 278-Servidumbre y grandeza militar.
 748-Cino-Mars. *
- VILLA-URRUTIA, Marqués de**
 57-Cristina de Suecia.
- VILLALÓN, Cristóbal de**
 246-Viajes de Turquía. *
 264-El Crótalon. *
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Conde de**
 833-Cuentos crueles. *
- VINCI, Leonardo de**
 353-Aforismos.
 650-Tratado de la pintura. *
- VIRGILIO**
 203-Eglogas. - Geórgicas.
 1022-La Eneida. *
- VITORIA, Francisco de**
 618-Relecciones sobre los indios.
- VIVES, Juan Luis**
 128-Diálogos.
 138-Instrucción de la mujer cristiana.
 272-Tratado del almá. *
- VOSSLER, Carlos**
 270-Algunos caracteres de la cultura española.
 455-Formas literarias en los pueblos románicos.
 511-Introducción a la literatura española del Siglo de Oro.
 565-Fray Luis de León.
 624-Estampas del mundo románico.
 644-Racine.
 694-La Fontaine y sus fábulas.
 771-Escritores y poetas de España.
- WAGNER, Ricardo**
 785-Epistolario a Matilde Wesendonk.
 1145-La poesía y la música en el drama del futuro.
- WAGNER-LISZT**
 763-Correspondencia.
- WAKATSUKI, Fukuyiro**
 103-Tradiciones japonesas.
- WALSH, W. T.**
 504-Isabel la Cruzada. *
- WALLON, H.**
 539-Juana de Arco. *
- WASSILIEW, A. T.**
 229-Ochrana. *
- WAST, Hugo**
 80-El camino de las llamas.
- WATSON WATT, R. A.**
 857-A través de la casa del tiempo o El viento, la lluvia y seiscientas millas más arriba.
- WECHSBERG, Joseph**
 697-Buscando un pájaro azul. *
- WELLS, H. G.**
 407-La lucha por la vida. *
- WHITNEY PHYLLIS, A.**
 584-El rojo es para el asesinato. *
- WILDE, José Antonio**
 457-Buenos Aires desde setenta años atrás.
- WILDE, Oscar**
 18-El ruiseñor y la rosa.
 65-El abanico de Lady Windermere. - La importancia de llamarse Ernesto.
 604-Una mujer sin importancia. - Un marido ideal.
 629-El crítico como artista. - Ensayos. *
 646-Balada de la cárcel de Reading. - Poemas.
 683-El fantasma de Canterville. - El crimen de Lord Arturo Savile.
- WILSON, Mono**
 790-La reina Isabel.
- WILSON, Sloan**
 780-Viaje a alguna parte. *
- WISEMAN, Cardenal**
 1028-Fabiola. *
- WYNDHAM LEWIS, D. B.**
 42-Carlos de Europa, emperador de Occidente. *
- WYSS, Juan Rodolfo**
 437-El Robinson suizo. *
- YÁÑEZ, Agustín**
 577-Melibeia, Isolda y Alda en tierras cálidas.
- YEBES, Condesa de**
 727-Spínola, el de las Lanzas y Otros retratos históricos.
- ZAMORA VICENTE, Alonso**
 1061-Presencia de los clásicos.
- ZORRILLA, José**
 180-Don Juan Tenorio. - El puñal del godó.
 439-Leyendas y tradiciones.
 614-Antología de poesías líricas. *
- ZUNZINEGUI, Juan A. de**
 914-El barco de la muerte. *
 981-La úlcera. *
 1084-Las novelas de la quiebra: * Ramón o La vida baldía. *
 1097-Las novelas de la quiebra: ** Beatriz o La vida apasionada. *
- ZWEIG, Stefan**
 273-Brasil. *
 541-Una partida de ajedrez. - Una carta.
 1006-La Viena de ayer.
 1130-El arcano de la creación artística.
 1149-La curación por el espíritu.

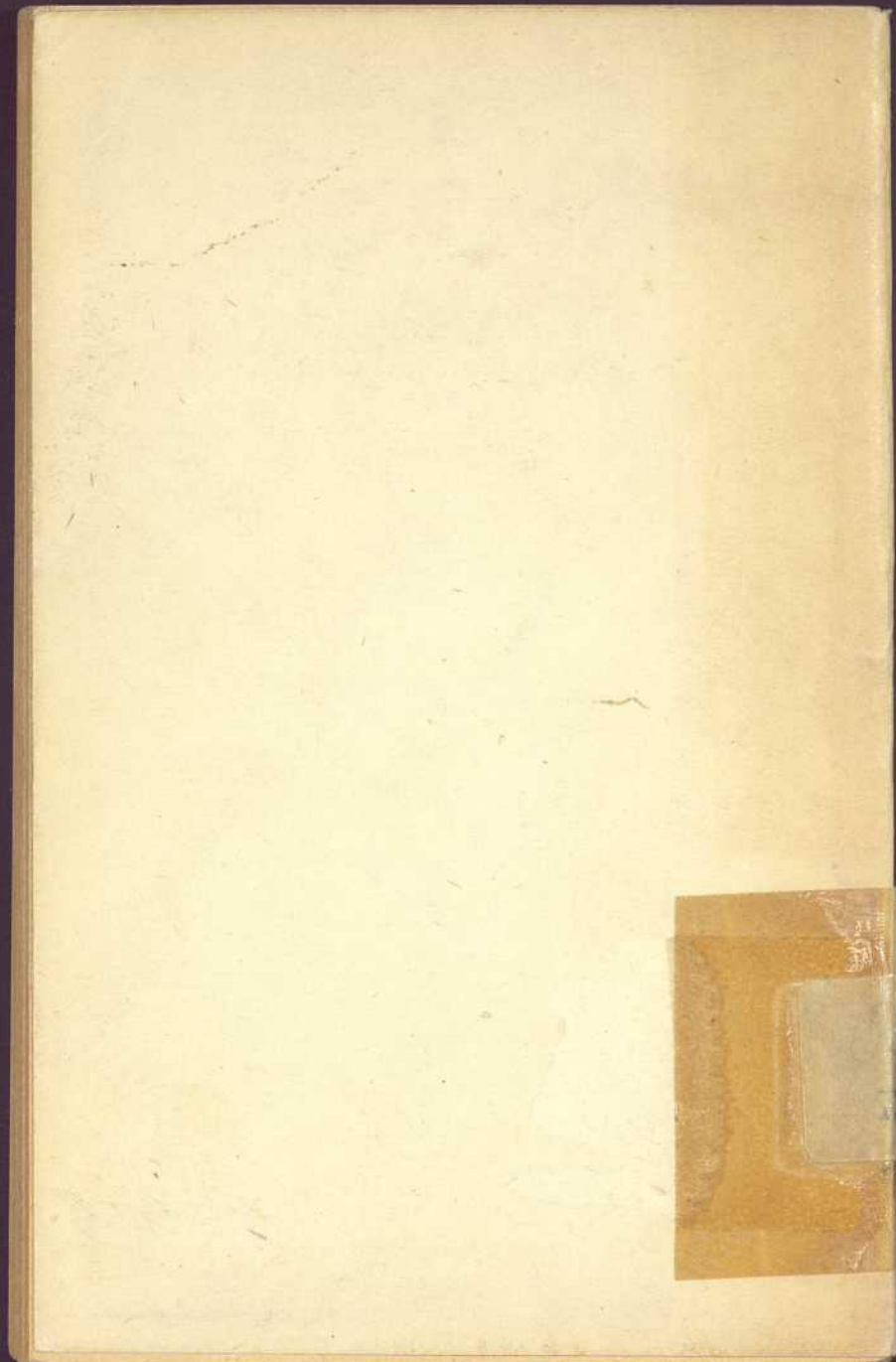
* Volumen extra.

FACILIDADES DE PAGO PARA LA ADQUISICIÓN DE ESTA COLECCIÓN COMPLETA, O LOS VOLÚMENES QUE LE INTERESEN. SOLICITE CONDICIONES Y FOLLETOS EN COLORES.









F A

3804

1145

WAGNER: LA POESÍA Y LA MÚSICA EN EL DRAMA DEL FUTURO