

SECCIÓN: Textos

Texto: Richard Wagner: El judaísmo en la música

EL JUDAÍSMO EN LA MÚSICA *

Richard Wagner

En la *Neue Zeitschrift*, se habló últimamente de un gusto artístico hebreo; esta expresión no podía dejar de provocar un ataque y una defensa. Me parece de suma importancia estudiar desde más cerca el fondo de este asunto, del cual la crítica solamente se ocupó en forma indirecta, o bajo la influencia de la pasión. No se trata aquí de decir algo novedoso, sino más bien de explicar la impresión inconsciente de repulsión íntima que se manifiesta en el pueblo contra el espíritu judío, expresando así claramente una realidad existente. No se tratará, de ninguna manera, de dar vida artificial a algo irreal por la fuerza de la imaginación. La crítica desconoce su misión cuando, en el ataque o la defensa, quiere actuar en otra forma.

Como en estas páginas vamos a buscar el motivo de la aversión popular que se manifiesta, aún en nuestros días, hacia el elemento judío, únicamente en lo que respecta al arte y sobre todo a la música, no examinaremos este fenómeno en el campo de la religión y de la política. Desde hace mucho tiempo, en cuanto a la religión, los judíos ya no son para nosotros enemigos odiosos, gracias a todos los que, en el mismo seno de la religión cristiana, se atrajeron el odio popular.

En el terreno de la política pura, no estamos en conflicto real con los judíos; hasta les hemos acordado la facilidad de fundar un reino en Jerusalén, y en cuanto a esta materia, tuvimos que lamentar que el Sr. Rothschild sea demasiado inteligente para convertirse en Rey de los judíos, y haya preferido, al contrario, como se sabe, quedar como el judío de los reyes.

No es lo mismo allí en donde la política se convierte en una cuestión social: la situación particular de los judíos provocó desde hace tiempo nuestra necesidad humana de justicia, a partir del momento en que se despertó en nosotros la conciencia más clara de nuestra aspiración hacia la liberación social. Pero cuando luchábamos por la emancipación de los judíos, combatíamos más bien por un principio abstracto que por un caso determinado. Del mismo modo que todo nuestro liberalismo no era más que el juego de un espíritu un poco nebuloso, cuando defendíamos al pueblo sin conocerlo, y aún evitando todo contacto con él, nuestro celo en reclamar la igualdad para los judíos era más el resultado de una excitación producida por un

estado de espíritu general que de una real simpatía; y a pesar de todos nuestros discursos y de todos nuestros escritos en favor de la emancipación de los judíos, sentíamos siempre, en nuestro contacto material y práctico con ellos, una repulsión involuntaria.

Llegamos aquí al punto que nos acerca a nuestro tema: debemos explicarnos la repulsión involuntaria que nos provoca la persona y la manera de ser de los judíos, a fin de justificar esta aversión instintiva que, lo sabemos claramente, es más fuerte y más poderosa que nuestro ardor consciente por liberarnos de ella.

Aún ahora nos ilusionamos deliberadamente en este aspecto, cuando creemos deber declarar ilícito e inmoral el hecho de dar curso públicamente a nuestra aversión natural hacia el elemento israelita. Hace sólo poco tiempo que pareciera que comenzamos a comprender que es más razonable liberarnos de la traba que significa esta auto-ilusión y examinar a sangre fría el objeto de nuestra pretendida simpatía, con el fin de explicarnos esta aversión que persiste pese a todas nuestras ilusiones liberales.

Descubrimos entonces, con extrañeza, que en nuestras luchas liberales planeábamos en el espacio y combatíamos en las nubes, en tanto que el suelo magnífico de la realidad encontraba un poseedor que se divertía mucho con nuestros saltos peligrosos, pero que nos consideraba demasiado insensatos como para resarcirnos de la realidad que usurpaba. Insensiblemente, el "acreedor de los reyes", se convirtió en el "rey de los creyentes", y hoy encontramos extremadamente cándido el pedido de emancipación de ese rey, cuando somos nosotros quienes nos encontramos en la necesidad de luchar para emanciparnos de los judíos.

En el orden presente de las cosas de este mundo, el judío ya está más que emancipado: reina y reinará mientras que el dinero siga siendo la potencia contra la cual se estrellen toda nuestra actividad y todos nuestros esfuerzos. De qué manera la histórica miserabilidad de los judíos y el grosero pillaje de los poderosos cristiano-germanos hicieron que esta potencia haya pasado a propias manos de los hijos de Israel, es cosa inútil de exponer aquí.

Pero de qué modo la imposibilidad en que nos encontramos de producir en las artes, dada la base actual de su desarrollo, todo lo que sea natural, necesario y realmente hermoso, sin un vuelco radical, ha entregado hasta el gusto artístico público en las manos industriadas de los judíos, es lo que ahora vamos a examinar. El tributo que el siervo pagaba antiguamente, entre la tortura y la miseria, a los amos del mundo romano y de la edad media, el judío la ha transformado hoy en dinero: y ¿quién es el que nota que esos pequeños trozos de papel, con aspecto inocente, están manchados con la sangre de innumerables generaciones? Lo que los héroes del arte, pagando el alto precio de esfuerzos que devoran el placer y la vida, arrancaron al demonio enemigo del arte en veinte siglos de infortunio, el judío hoy en día hace de ello un tráfico de arte comercial: ¿quién se da cuenta que las débiles producciones amaneradas del arte actual están hechas con el esfuerzo desesperado del genio de veinte siglos?

No necesitamos dar la prueba de que el arte moderno se ha judaizado; el hecho salta a la vista. Tendríamos que remontarnos demasiado alto si quisiéramos encontrar las pruebas en la historia de nuestro arte. Pero, si bien comprendemos que lo más urgente es emanciparnos de la opresión judía, debemos reconocer que la cosa más importante es estimar nuestras fuerzas en vista de esta lucha en pro de la liberación. No sacaremos estas fuerzas de una definición abstracta de este fenómeno, sino de un conocimiento exacto de la naturaleza de ese sentimiento innato e involuntario que se manifiesta en nosotros por una repugnancia instintiva hacia el elemento judío: ese sentimiento invencible nos revelara, si lo reconocemos francamente, lo que odiamos en ese elemento. A lo que conozcamos con precisión, podremos presentarle lucha; hasta es permitido esperar que ante su sola presencia se logre ahuyentar al demonio del terreno en que solamente consigue mantenerse gracias a la semi-oscuridad de que nosotros mismos, buenos humanitarios, lo rodeamos para hacer que su vista nos resulte menos repugnante.

El judío que, como es sabido, tiene su Dios muy particular, nos sorprende primero, en la vida ordinaria, por su aspecto exterior; a cualquier nacionalidad europea que pertenezcamos, él presenta algo desagradablemente extraño a esa nacionalidad: involuntariamente deseamos no tener nada en común con un hombre que tiene esa apariencia. Hasta el presente, esa particularidad era considerada como un infortunio para el judío; pero en estos tiempos, debimos reconocer que a él no le molestaba; después de sus existas, le es permitido considerar como una superioridad lo que le diferencia de nosotros. Sin tener en cuenta el lado moral del efecto producido por esta fantasía caprichosa de la naturaleza, nos limitaremos a decir aquí, desde el punto de vista artístico, que ese aspecto físico no nos parecerá nunca un objeto que el arte pueda producir: cuando el arte plástico quiere representar a judíos, saca casi siempre sus modelos de la imaginación, ennobleciéndolos prudentemente o suprimiendo todo lo que en la vida ordinaria caracteriza para nosotros precisamente la fisonomía judía. Nunca el judío se aventura sobre un escenario teatral: las excepciones a esta regla son muy raras y con una particularidad tal que no hacen más que confirmarla. No podemos imaginar sobre la escena a un personaje antiguo o moderno, ya sea un héroe, ya un enamorado, representado por un judío, sin sentir involuntariamente todo lo impropio, que llega hasta el ridículo, de una tal idea. Esto es muy importante: No podemos considerar como susceptible de manifestarse artísticamente a un hombre cuyo aspecto exterior juzgamos que es impropio para una realización artística, no solamente en tal o cual personaje, sino en general, y a causa de su raza.

Es incomparablemente más importante, y hasta decisivo, tomar en consideración el efecto producido por el judío sobre nosotros, por su lenguaje; y es precisamente desde ese punto de vista esencial que se logrará desentrañar la causas de la influencia judaica en la música.

El judío habla la lengua de la nación en la que vive, y en la que vivieron varias generaciones anteriores a él, pero la habla siempre como un extranjero. Como lo que nos

importa aquí es encontrar las razones de este fenómeno, no podemos acusar a la civilización cristiana de haber mantenido al judío en su aislamiento hurraño; y no buscamos tratar los resultados de este aislamiento de los judíos.

Nuestra única meta es poner en evidencia el carácter estético de esos hechos. En primer lugar, el hecho de que el judío solo hable las lenguas Europeas modernas como lenguas aprendidas y no como una lengua materna, debe en general impedirle toda facultad de expresarse en cada una de ellas conforme a su genio, con originalidad y personalidad. Una lengua, así como su facultad de expresión, no es la obra de individuos, sino de una comunidad histórica: solamente el que ha crecido inconscientemente en esta comunidad toma parte, él también, en sus creaciones. Pero el judío se mantenía fuera de tal comunidad, solo con su Jehová, en una raza y en una tribu dispersa y desarraigada, a la que toda evolución debía serle negada y cuya lengua particular (el hebreo) debía quedar en una lengua muerta. Hasta aquí siempre fue imposible, aún para los más grandes genios, hacer obra de verdadero poeta en una lengua extranjera; por otra parte, toda nuestra civilización y todo nuestro arte europeo han quedado para el judío una lengua extranjera; el infortunado, sin patria, fue a lo sumo un espectador frío, hasta hostil, de la formación de aquélla así como del desarrollo de éste, de los cuales no participo. En esta lengua, en este arte, el judío solamente puede repetir, imitar, pero no hablar realmente como poeta, ni tampoco crear obras de arte.

Lo que nos repugna particularmente es la expresión física del acento judío. La civilización no logró, a pesar de un contacto de dos mil años con las naciones europeas, vencer la persistencia sorprendente de lo judío nativo en lo que respecta a las particularidades del acento semítico. Nuestro oído se ve afectado de manera extraña y desagradable por el sonido agudo, chillón, seseado y arrastrado de la pronunciación judía: un empleo de nuestra lengua nacional completamente impropio y una alteración arbitraria de las palabras y de los modismos dan a su modo de hablar el carácter de una farfulla confusa e insoportable, y nos obliga durante una conversación, a prestar más atención a ese cómo desagradable del hablar judío que a su qué. Hay que reconocer y retener la importancia excepcional de este hecho para explicar la impresión que nos hacen las obras musicales de los judíos modernos. Cuando oímos hablar a un judío, la ausencia de toda expresión puramente humana en su discurso nos hiera a pesar nuestro: la fría monotonía de su farfullaje específico no se eleva en ninguna circunstancia hasta el acento animado de la pasión. Si sucede que seamos nosotros los que nos animemos al hablar con un judío, siempre se escabulle ya que es incapaz de replicar en el mismo tono. El judío jamás se anima en un intercambio de impresiones con nosotros, solamente lo hace cuando interviene el interés puramente egoísta de su vanidad y de su provecho; y esta animación, dado el acento caricaturesco de su lenguaje, produce siempre un efecto ridículo y no despierta en nosotros ninguna simpatía por el interlocutor.

Aunque debamos admitir que en sus relaciones personales, y sobre todo en la familia, en donde el sentimiento puramente humano se revela, los judíos logran ciertamente dar a sus sentimientos una expresión adecuada al manos para ellos, no lo tendremos en cuenta aquí, ya que solo hacemos comparecer el judío que nos habla directamente en el comercio de la vida y del arte.

Si como lo hemos mostrado, su lenguaje impide casi completamente el judío expresar sus sentimientos y sus ideas por medio del discurso, con más razón una manifestación semejante le resultaría imposible por el canto. El canto es el discurso llevado al más alto grado de la pasión; la música es la lengua de la pasión. Si al judío le sucede de elevar el tono de su discurso hasta el canto, su animación nos parece ridícula, y como nunca toma el acento de una pasión susceptible de emocionarnos, se nos convierte en absolutamente insoportable. Todo lo que nos disponía en su exterior físico y en su lenguaje, lograría que al cantar saliéramos huyendo, si no fuera que la bufonería de ese fenómeno nos retendría.

Es natural que la aridez natural de la naturaleza judía alcance su apogeo en el canto, considerado como el medio de expresión más vivaz y más incuestionablemente verdadero de la sensibilidad individual; y de acuerdo a la naturaleza de las cosas deberíamos negar al judío toda capacidad artística en todos los campos del arte, y no solamente en el que tiene por base al canto.

La facultad de concepción concreta de los judíos no les ha permitido nunca ver surgir entre ellos a artistas plásticos. En todo tiempo su vista se intereso en cosas más practicas que la belleza y la sustancia ideal del mundo de las formas. Según creo, en nuestros días nunca hemos oído hablar de un arquitecto o de un escultor judío: dejo que los árbitros de la profesión decidan si los pintores modernos de origen judío fueron realmente creadores en su arte; pero es muy probable que esos artistas no hayan podido, en el arte plástico, adoptar otra posición que la tomada en la música por los compositores judíos modernos, posición que trataremos ahora de precisar.

El judío, que es incapaz de revelarse artísticamente a nosotros, por su apariencia exterior y por su lenguaje, con más razón por su canto, a pesar de eso logró imponerse en el gusto popular en cuanto a la música, que es la categoría del arte moderno más difundida. Examinaremos primero, para poder explicarnos este fenómeno, de qué modo fue posible al judío convertirse en músico.

A partir del momento de nuestra evolución social en que cada vez más abiertamente, el dinero confiere nobleza y da realmente poder, ya no fue posible negar a los judíos los que hasta entonces tenían un único oficio, el de obtener ganancias sin trabajo verdadero, es decir, la usura, el título de nobleza de la sociedad moderna ávida de dinero, a que por otra parte, lo aportaban ellos mismos.

Nuestra cultura moderna, que sólo es accesible para el hombre de fortuna, no les resulta algo prohibido sobre todo teniendo en cuenta que había caído el punto de convertirse en un artículo comercial de lujo. A partir de entonces, aparece en nuestra sociedad el judío cultivado, cuya diferencia con el judío inculto y grosero debe subrayarse. El judío cultivado se tomó todo el trabajo posible para despojarse de las señas características de sus vulgares correligionarios: en muchos casos juzgó necesario para alcanzar su meta, ayudarse por medio del bautismo cristiano para lavar todo rastro de su origen. A pesar de todo se celo no recogió los beneficios esperados, y solamente contribuyó a aislar completamente al judío cultivado haciendo de él un hombre seco, árido, a tal punto que perdimos nuestra antigua simpatía por él y por el destino trágico de su raza.

En compensación del lazo que lo unía a sus antiguos compañeros de sufrimiento, y que había roto orgullosamente, le fue imposible anudar otros con la sociedad a la que se izaba. Solamente está en comunión con lo que necesitaban su dinero; pero el dinero nunca logró aunar vínculos fecundos entre los hombres. Extranjero e indiferente, el judío cultivado se encuentra en medio de nuestra sociedad, que no comprende, con las tendencias e inclinaciones con las que no simpatiza, y cuya historia y evolución le han quedado cerradas.

En esa situación, hemos visto surgir pensadores de entre los judíos: el pensador es un poeta que mira detrás suyo; pero el verdadero poeta es el profeta anunciador del porvenir. A semejante papel de poeta lo habilita la simpatía más profunda y ardiente con una gran comunidad que persigue las mismas metas, de las que el poeta, según su propio genio, revela justamente la expresión inconsciente. Excluido totalmente de esta comunidad por la naturaleza misma de su situación y habiendo roto todo lazo con su propia raza, la cultura adquirida y pagada del judío cultivado no podía ser más que un objeto de lujo, considerando que, en suma, no sabía qué hacer con ella. Pero una parte de esta cultura está formada ahora por nuestras artes modernas, y entre éstas figura la que se aprende con mayor facilidad, la música; y precisamente está música, que separada de sus hermanas en el arte, y gracias a los esfuerzos y a la potencia de los más grandes genios, ha adquirido la facultad de expresión más generalizada, hasta el punto que puede expresar lo sublime en una síntesis con las otras artes, o también puede expresar la peor de las chaturas y la trivialidad más baja si persiste en su aislamiento.

Lo que el judío cultivado, en la situación anteriormente citada, tenía para expresarse si quería manifestarse en el arte, no podía ser más que chatura y trivialidad, puesto que todo su instinto artístico no era más que lujo y futilidad. Era libre para expresarse de tal o cual modo, según lo inspirara su capricho o un interés extraño al arte; ya que nunca algo determinado, necesario o real, lo impulsaba a expresarse. Solamente experimentaba la necesidad de hablar, poco le importaba de qué, mientras no tuviera que preocuparse más que del cómo.

Ningún arte ofrece con más generosidad que la música la facultad de hablar para no decir nada, porque los más grandes genios ya le han hecho expresar todo lo que podía ser dicho en cuanto al arte especial absoluto. Una vez dicho esto, sólo podía ser repetido y machacado en forma penosa hasta obtener la ilusión semejante a la de los loros que repiten las palabras y las frases humanas, con tan poca expresión y sentimiento verdadero como el de esos pájaros ridículos. Se observa una sola particularidad en ese lenguaje simiesco de nuestros compositores judíos: la elocución judía que ya hemos caracterizado anteriormente.

Las particularidades del lenguaje y del canto hebraico en su originalidad masa notable, se observan en el judío del montón, el que quedó fiel a su raza; aunque el judío cultivado pone un cuidado increíble para desembarazarse de ello, pareciera que se apegan a él con una obstinación insolente. Este infortunio se debe sin duda a razones puramente fisiológicas, pero la posición social ya indicada del judío cultivado contribuye igualmente. Aunque nuestro arte de lujo continúe casi exclusivamente en las nubes de nuestra imaginación arbitraria, subsiste una fibra que lo une y ata sólidamente a su suelo natural, el verdadero espíritu del pueblo. El verdadero poeta, en cualquier categoría de arte que cree, no saca jamás su inspiración de otra manera que de la contemplación concienzuda y simpática de la vida espontánea, de esa vida que sólo se le revela en el pueblo.

¿En dónde puede encontrar a ese pueblo el judío cultivado? Seguramente que no en el medio social en donde desempeña su rol de artista. Sólo puede estar unido a esta sociedad por una excrecencia de ésta completamente desligada de su cepa verdadera y sana, siendo este lazo indiferente y poco importante; se dará cuenta de esa indiferencia cada vez más, a medida que baje el fondo de esa sociedad para buscar un alimento para su creación artística. Acá todo le resulta no solamente extraño y más incomprendible, sino que entonces la repugnancia involuntaria del pueblo hacia él se hace evidente con toda su crudeza hiriente, porque esta repugnancia no se debilita ni se destruye por un cálculo interesado o por la consideración de ciertos intereses comunes, como sucede entre los ricos.

Rechazado en la forma más hiriente por ese pueblo, el judío cultivado, que por otra parte es completamente incapaz de comprender su espíritu, es devuelto a su propia raza, cuya comprensión permanece para él mucho más fácil. Que lo quiera o no, debe surtirse en esa fuente, pero solamente puede absorber un cómo, pero nunca un qué.

El judío jamás poseyó un arte propio, en consecuencia, tampoco una vida suministrando materia al arte. Una materia de arte de significación humana general no puede, aun hoy, ser encontrada en la vida judía por un buscador; éste sólo encontraría el modo extraño de expresarse que ya hemos caracterizado. Por lo tanto, para el compositor judío la celebración musical del culto de Jehová constituye la única expresión musical de su pueblo; la sinagoga es la única fuente en donde puede obtener para su arte motivos populares que le sean accesibles.

Por más inclinados que estemos en figurarnos la nobleza y la belleza de este servicio religioso en su pureza original, debemos reconocer con evidencia que sólo se transmitió hasta nosotros con las alteraciones más repugnantes. Allí, después de miles de años, nada se desarrolló por efectos de una vida interior, sino que todo, como en el judaísmo en general, ha quedado rígido y estático tanto en el fondo como en la forma. Pero una forma que nunca fue vivificada por la renovación del fondo está ordenada; una expresión cuyo objeto no es desde hace mucho tiempo un sentimiento vivaz, pierde toda significación y muere.

¿Quién no tuvo la ocasión de convencerse de lo absurdo y grotesco del canto religioso en una sinagoga popular? ¿Quién no fue embargado por la impresión más repugnante, mezclada con horror ridículo, al escuchar esos zurridos y gorgoritos, ese piar, esos farfulleos, que confunden el sentido y el espíritu y que ninguna caricatura intencional lograría hacer más repulsivo que lo que se muestra allí, en toda su seria candidez?

En estos últimos tiempos, el espíritu de reforma trató de restaurar esos cantos para darles nuevamente su pureza primitiva; pero lo que intentó en ese caso la inteligencia judía superior y consciente no fue, conforme a su naturaleza, más que un esfuerzo infructuoso desde arriba hasta abajo. Esta tentativa no podía echar raíces lo suficientemente fuertes como para que el judío cultivado, que busca en el pueblo la propia fuente de la vida para satisfacer su necesidad artística, pudiera ver surgir a esta fuente como el espejo de sus esfuerzos inteligentes. Busca lo espontáneo y no lo reflexionado, que es precisamente su especialidad; siendo esta expresión contorsionada la única que se le ofrece en cuento a elemento espontáneo.

Si esta vuelta a la fuente popular representa para el judío cultivado, como para todo artista en general, algo no intencional, y ordenado tan sólo por la naturaleza de las cosas por una necesidad inconsciente, se vuelca entonces en sus producciones artísticas y ejerce, en consecuencia, un verdadero poder invencible sobre su manera de ver.

Estos ritmos del canto de la sinagoga acaparan su imaginación musical, de la misma manera que la posición innata de las melodías y de los ritmos de nuestra canción y de nuestro arte vocal y de nuestra música instrumental. Dada la facultad de percepción musical del judío cultivado, lo único que puede asimilar es el ciclo inmenso de nuestra música, tanto popular como artística, es lo que recibe de modo comprensible: lo único comprensible para él, es decir comprensible al punto de poder utilizarlo artísticamente, es lo que se acerca por alguna analogía a las particularidades de la música judía. Si el judío, en presencia de la esencia de nuestro arte, cándido o sabio, se esforzara por sondear e corazón y los nervios vitales, estaría obligado de ver que no hay nada allí en verdad que se acerque de su naturaleza musical, y todo lo que le es completamente extraño en este arte, debería hacerlo retroceder hasta perder toda gana de colaborar en nuestras creaciones artísticas. Pero su situación entre nosotros no permite al judío penetrar tan íntimamente en nuestro ser: sea con intención, (en cuanto ha tomado conciencia de

su posición con relación a nosotros), o ya sea involuntariamente (cuando es incapaz de comprendernos), presta sólo una atención muy superficial a nuestro arte y a su vivificante organismo íntimo, y es a causa de esta audición indiferente que puede imaginar que encuentra analogías exteriores con lo que hay de únicamente perceptible para su manera de ver, propia de su naturaleza. La apariencia fortuita de las obras, en el campo musical de la vida y del arte, se le aparecerá entonces como la esencia misma de sus producciones. Es la razón por la que si quiere ofrecernos sus impresiones como artista, nos parecen extrañas, frías, raras, indiferentes, antinaturales y desfiguradas; Es así como las obras musicales judías producen a veces la impresión que nos daría, por ejemplo, un poema de Goethe recitado en jerga judía.

Del mismo modo que en esta jerga, con una indigencia de expresión notable, las palabras y las construcciones se mezclan sin orden una sobre las otras, así también el músico judío enreda las formas y los estilos diferentes de todos los maestros y de todos los tiempos. Encontramos allí, amontonadas en el caos más confuso, las particularidades formales de todas las escuelas. Como en todas estas producciones sólo se trata de hablar, y nunca de unos temas que valga la pena de ser expresado, resulta que esta charla solamente puede convertirse en algo un poco atrayente para el oído si a cada instante se ofrece alternando medios exteriores de expresión, una nueva provocación a la atención.

La emoción interior, la verdadera pasión, encuentra su lenguaje particular en el instante en que, luchando por hacerse comprender, busca comunicarse: el judío, ya caracterizado en detalle anteriormente en este aspecto, no siente ninguna pasión verdadera, y menos aún una pasión capaz de darle el deseo de la creación artística.

No hay serenidad posible cuando esta pasión está ausente. La verdadera y noble serenidad no es otra cosa que la pasión domada por la resignación. Cuando la pasión no ha precedido la calma, solamente encontramos la inercia; pero lo contrario de la inercia es esa agitación febril que observamos de un extremo al otro en las obras musicales judías, a excepción de los lugares en que deja lugar a la inercia de las ideas y del sentimiento.

El resultado de las pretensiones artísticas de los judíos tendrá necesariamente un carácter de frialdad y de indiferencia llegando hasta lo ridículo y trivial, y debemos designar al periodo histórico del judaísmo dentro de la música moderna, como el de la esterilidad completa y del equilibrio roto.

Todo eso lo vemos muy claramente en las obras de un músico de origen judío a quien la naturaleza había dotado de disposiciones musicales excepcionales. Todo lo que suministro argumentos para el análisis de nuestra antipatía por la naturaleza judía, todo lo que esta naturaleza presenta en cuanto a contradictorio en sí misma y frente a nosotros, toda su incapacidad al no ser de nuestro suelo, y no poder mezclarse con nosotros en ese suelo, y al no poder cultivar los elementos que encierra, todo eso es lo que produjo un conflicto

verdaderamente trágico en la naturaleza, en la vida y en la producción de un artista muerto prematuramente, de Felix Mendelssohn Bartholdy.

Ese nos mostró que un judío puede estar dotado del talento específico más hermoso, poseer la educación más perfecta y más amplia, la ambición más elevada y más delicada, sin poder jamás, por medio de todas esas dotes, obtener ni una sola vez que nuestro corazón y nuestra alma se vieran embargados por esa impresión incomparable que esperamos del arte, puesto que sabemos que éste es capaz de eso, porque lo sentimos un número infinito de veces en cuento un héroe de nuestro arte abría la boca, por así decirlo, para hablarnos. Los críticos de profesión que están compenetrados por la misma convicción que nosotros, deben confirmar, puesto que es a ellos a quienes toca hacerlo, por medio de pruebas sacadas de la particularidades de las obras artísticas de Mendelssohn, ese fenómeno que tiene una certeza incuestionable: Se bastará aquí, para explicar nuestro sentimiento general, recordar que no podíamos sentirnos cautivados al oír música de este compositor, si solamente se presentaba a nuestra imaginación, siempre más o menos ávida de distracciones, la exposición, el arreglo, la confusión de los motivos más finos, más hermosos y más artificiales, como en un caleidoscopio con formas y colores en movimiento, pero que nunca fuimos alcanzados en momentos en que esas figuras de estilo deberían haber expresado sentimientos del corazón más íntimos y más profundamente humanos.

Allí, toda facultad de crear formas cesaba para Mendelssohn; es el motivo por el que, en el oratorio intentó el drama, debiendo recurrir muy abiertamente a cada una de las particularidades formales propias como una marca individual característica, de tal o cual de sus predecesores que tomaba como modelo de estilo. Además es notable que al hacer esto, el compositor elegía con preferencia como modelo para imitar con su inexpresiva lengua moderna, a nuestro viejo maestro Bach. El lenguaje musical de Bach se forma en un periodo de nuestra historia de la música en el que el lenguaje musical en general se esforzaba aún por adquirir la facultad de una expresión más individual y más cierta, esta tan tratado todavía en lo puramente formal y el pedantismo, que fue recién con Bach, y gracias a la fuerza inmensa de su genio, que encontró por primera vez su expresión puramente humana. El lenguaje de Bach es el lenguaje de Mozart y el de Beethoven, lo que la Esfinge egipcia es a la estatua griega: así como la Esfinge con figura humana se esfuerza todavía por despojarse de la forma animal, así también la noble cabeza de Bach se esfuerza por desembarazarse de la peluca.

Es necesaria toda la incoherencia fútil e increíble del gusto contemporáneo en favor de una música de lujo, para soportar al mismo tiempo el lenguaje de Bach al lado del de Beethoven, y para sostener que entre el lenguaje de los dos compositores surge una diferencia debida solamente a la individualidad del estilo y no al grado de cultura histórica. Sin embargo, la razón es fácil de comprender: el lenguaje de Beethoven sólo puede ser hablado por un hombre

completo, fuerte y ardiente, porque era precisamente el lenguaje de un músico tan completo que, sobrepasando con un impulso necesario la música absoluta, a la que había medido y llenado hasta sus límites extremos, nos mostró el camino de la fecundación de todas las artes por la música, como siendo su única extensión eficaz.

El lenguaje de Bach, al contrario, puede ser imitado por un músico muy hábil, aún en otro sentido, porque lo formal reina todavía en él., y porque la expresión puramente humana no predomina con bastante claridad, como para que el qué solo no pueda o no deba ser expresado por él, que está todavía enfrascado en la elaboración del cómo. Si Mendelssohn, en sus esfuerzos por expresar de manera tan interesante como deslumbrante un tema vago y casi insignificante, no invento la delicuescencia y lo arbitrario de nuestro estilo musical, sin embargo, los llevó a su apogeo. El último en la cadena de nuestros verdaderos héroes de la música, Beethoven, con una voluntad sublime y con una fuerza milagrosa, lucha por una expresión más nítida, más segura, de una sustancias indecible, creando las formas musicales bien precisas de sus cuadros sonoros, pero Mendelssohn, por el contrario, hace desaparecer en sus producciones a las imágenes adquiridas y las trasforma en sombras vagas y fantásticas; ante su débil luz, nuestra imaginación caprichosa se excita arbitrariamente, pero nuestra aspiración íntima, puramente humana, de contemplar algo claramente artístico, está apenas aflorada por la esperanza de ser satisfecha. Solamente allí en donde el sentimiento opresivo de esta incapacidad parece apoderarse del alma del compositor, llevándolo a expresar una resignación más noble y más melancólica, Mendelssohn logra representarse característicamente en el sentido subjetivo de una individualidad fina y tierna, que en presencia de lo imposible, manifiesta su debilidad. Como lo hemos dicho, ese es el lado trágico del caso de Mendelssohn; y si en el campo del arte tuviéramos que brindar el individuo nuestra simpatía, deberíamos hacerlo en gran medida con Mendelssohn, aún si la fuerza de esa simpatía fuera debilitada al considerar que lo trágico de su situación era inherente a Mendelssohn, aunque él no tuviera una conciencia real, dolorosa y purificadora de ello.

Sin embargo, ningún otro compositor judío logra despertar en nosotros semejante simpatía. Un compositor judío contemporáneo, universalmente conocido, se dirigió en sus obras a una parte de nuestro público cuyo gusto ya no se podía corromper, sino solamente explotar. El público de nuestros teatros modernos de ópera ha perdido poco a poco y desde hace mucho tiempo, el hábito de ser exigente en cuanto a la obra dramática o a cualquier otra obra de buen gusto en general. Las salas de esos lugares de esparcimiento están generalmente llenas con esa fracción de nuestra sociedad burguesa para quienes la única razón de sus acciones es el hastío. Pero la enfermedad del hastío no se cura con el goce del arte: el hastío no se combate, solamente se lo ilusiona en sí mismo variando sus formas. Ese célebre compositor de óperas tuvo como única meta para su misión de artista la preocupación por producir esa ilusión. Es inútil caracterizar con más detalles el empleo de los medios artísticos que eligió para

alcanzarla: bastó, y el éxito lo prueba, que pudiera dar la ilusión, y que lo haya logrado al imponer a su auditorio de ociosos, esa jerga definida por nosotros como una picante expresión moderna de todas las trivialidades, que ya le habían servido tantas veces con su inocencia natural. Ese compositor busca y emplea en su obra sacudidas y efectos que producen las catástrofes sentimentales, eso es muy natural cuando es sabido que las personas que se aburren adoran las sensaciones de ese estilo; nadie debe extrañarse entonces, que dadas esas pautas, se obtenga siempre un resultado exitoso.

Ese compositor ilusionista llega tan lejos, que hasta se ilusiona a sí mismo, es probable que su intención sea la de engañarse a sí mismo tanto como lo hace con su público de gente aburrida. Creemos sinceramente que él querría crear obras de arte, pero que sabe que le es imposible: para salir de este penoso conflicto entre querer y poder, escribe óperas para la ciudad de París, haciéndolas ejecutar luego con facilidad en el resto de mundo; es el medio más seguro hoy en día de procurarse la gloria artística sin ser artista. Bajo la presión de esta auto-ilusión, que debe ser bastante penosa, se nos aparece casi con aspecto trágico: pero el lado puramente personal en el interés herido, le da al personaje un viso tragicómico. El célebre compositor nos revela los caracteres del judaísmo en el campo de la música al dejarnos una impresión de frialdad y de verdadero ridículo.

Del atento examen de los hechos enumerados anteriormente, y que pudimos conocer al tratar de justificar nuestra antipatía invencible por el espíritu judío, sobresale principalmente la prueba de la esterilidad de nuestra época en el arte musical. Si los dos compositores judíos a los que apuntamos hubiesen llevado nuestra música a un desarrollo más elevado, deberíamos confesar que nuestro atraso con respecto a ellos se debe a una incapacidad orgánica inherente a nuestra naturaleza: pero ese no es el caso; al contrario, la facultad individual puramente musical se releva hoy, comparada a la de otras épocas anteriores, más bien aumentada que disminuida. La esterilidad reside en el espíritu de nuestro arte mismo, que reclama otra cosa más que esa vida aparente que se le conserva artificialmente.

La esterilidad del arte musical se nos aparece en el esfuerzo artístico de Mendelssohn, ese músico extraordinariamente dotado; pero la nulidad de todo nuestro público, su constitución y sus gustos esencialmente inartísticos, nos son demostrada de la manera más evidente por el éxito obtenido por el célebre compositor judío de óperas. Tales son los puntos principales que deben fijar exclusivamente la atención de todos los que tienen una alta idea del arte: es con esa base que debemos buscar, averiguar y adquirir una concepción clara. En cuanto al que se asusta ante la tarea y se aleja de la búsqueda, ya sea porque no lo obliga la necesidad, ya sea porque le teme a las consecuencias que lo obligarían tal vez a salir de su huella cómoda de una rutina vacía de pensamiento y sentimiento, nosotros lo englobamos precisamente en la categoría del "judaísmo en la música".

Los judíos no podían apoderarse de ese arte ante que se hubiera impuesto lo que ellos aportaron incuestionablemente: la ausencia completa de vida. Durante todo el tiempo en que la música, considerada como arte particular, poseyó en sí misma una verdadera necesidad orgánica de vida, es decir, hasta la época de Mozart y de Beethoven, no se encuentra un solo compositor judío: era imposible que un elemento completamente extranjero a ese organismo vital participara en las creaciones de esta vida. Sólo en el momento en que la muerte interior de un cuerpo es evidente, los elementos externos toman bastante fuerza como apoderarse de él, con el fin de descomponerlo: entonces la carne de ese cuerpo puede muy bien disolverse en la vida hormigueante de los gusanos, pero. ¿quién, de acuerdo a su aspecto, lo considera todavía con vida?

El espíritu, es decir, la vida, huyó de ese cuerpo para reunirse con su análogo, esto es, ella mismo: solamente es la vida real podemos encontrar el espíritu del arte, y no en su cadáver devorado por los gusanos. Dije anteriormente que los judíos no habían tenido nunca un poeta verdadero. Ahora debemos hablar de Henri Heine. En la época en que Schiller y Goethe escribían, no oímos que se citen a poetas judíos; pero en la época en que nuestro país la poesía se convirtió en mentira, en que nuestra vida antipoética fue capaz de producir de todo salvo un verdadero poeta, fue un judío muy dotado poéticamente, quien se encargó de poner al desnudo, con una burla cruel, esa indigencia insondable y esa hipocresía jesuítica de nuestros copleros con pretensiones poéticas. También flageló despiadadamente a sus célebres correligionarios músicos, por su pretensión de querer ser artistas; nunca se ilusionó. Sin tregua fue empujado por el demonio implacable de la negación y renegó de todo lo que le pareció deber renegar, a través de todas las ilusiones de nuestra mentir moderna, pero se mintió a sí mismo al creerse poeta, recibiendo como castigo sus mentiras rimadas, puestas con música por nuestro compositores.

Fue la conciencia del judaísmo, como el judaísmo es la mala conciencia de nuestra civilización moderna.

También debemos hablar de otro judío que se produjo entre nosotros como escritor. Salió de su posición particular de judío para buscar la redención entre nosotros; no la encontró y debió confesar que no podría encontrarla hasta el día en que nosotros también, convertidos en verdaderos hombres, estuviéramos salvados.

Pero convertirse en hombre al mismo tiempo que nosotros, eso significa, en primer lugar para un judío, dejar de ser judío. Es lo que hizo Boerne. Pero su ejemplo enseña precisamente que esa redención no puede ser conquistada en la quietud y en el bienestar frío e indiferente, y que a contrario, cuesta sudor, miseria, angustias, penas y dolores, como nos sucede a nosotros.

Tome parte sin prevención en esta obra de redención en donde la destrucción regenera, y entonces estaremos unidos y semejantes. Pero tenga en cuenta que existe un solo medio de conjurar la maldición que pesa sobre ustedes: la redención de Ahasverus, el anonadamiento.

* El presente texto fue publicado originalmente en dos partes, con el título *Das Judentum in der Musik*, en el *Leipziger Musikzeitung* (3 y 6 de septiembre de 1850). En esta primera versión, además, el autor firmaba como K. Freigedank. La traducción al español está tomada del número 1 de *Wagneriana*, de 1977.