de sí misma, fácil a la adulación del demagogo, corrompida por el dinero, roída por el favoritismo y el nepotismo. Sin embargo, casi todo lo bueno que se ha hecho en América Latina, desde hace un siglo y medio, se ha hecho bajo el régimen de la democracia o, como en México, hacia la democracia. Falta mucho por hacer. Nuestros países necesitan cambios y reformas, a un tiempo radicales y acordes con la tradición y el genio de cada pueblo. Allí donde se han intentado cambiar las estructuras económicas y sociales desmantelando al mismo tiempo las instituciones democráticas, se ha fortificado a la injusticia, a la opresión y a la desigualdad. La causa de los obreros requiere, ante todo, libertad de asociación y derecho de huelga: esto es lo primero que le arrebatan sus liberadores. Sin democracia los cambios son contraproducentes; mejor dicho: no son cambios. En esto la intransigencia es de rigor y hay que repetirlo: los cambios son inseparables de la democracia. Defenderla es defender la posibilidad del cambio; a su vez, sólo los cambios podrán fortalecer a la democracia y lograr que al fin encarne en la vida social. Es una tarea doble e inmensa. No solamente de los latinoamericanos: es un quehacer de todos. La pelea es mundial. Además, es incierta, dudosa. No importa: hay que pelearla».

Tras de describir el proceso polaco y en función de él, las distintas singladuras revolucionarias a las que él llama «Revueltas contra un sistema que ha usurpado el nombre de socialismo», el autor concluye este libro denso, valeroso y expresivo, síntesis de una multitud de diagnósticos, en el siguiente párrafo: «El ciclo de las revueltas en el imperio ruso no se ha cerrado. El movimiento de los obreros aplastado en 1981 ha sido un capítulo —aunque central— en la historia de los combates de los pueblos contra la dominación burocrática. Polacos, checos, húngaros, rumanos, búlgaros, cubanos, vietnamitas, camboyanos, afganos, y las distintas naciones dentro del imperio: ucranianos, lituanos, tártaros y tantos otros, sin olvidar a los rusos mismos... La lista es larga. También lo es la historia: tiene el tamaño del tiempo».—RAÚL CHAVARRI *(Alcántara, 6. MADRID-6)*.

Wagner y Nietzsche *

La relación entre Richard Wagner y Friedrich Nietzsche, su profunda amistad y mutua admiración, así como la tardía pero radical ruptura entre ambos, objeto de estudio por parte de uno de los más grandes músicos del siglo XX, el barítono Dietrich Fischer-Dieskau, en su libro *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*

* DIETRICH FISCHER-DIESKAU: *Wagner y Nietzsche*. Ed. Altalena, Madrid 1982.

—cuya traducción castellana ofrece la editorial Altalena en su magnífica colección musicológica *Contrapunto,* dirigida por Arnoldo Liberman— da pie a su autor para desarrollar una interesantísima y bien documentada meditación sobre los orígenes, avatares y contradicciones internas en la vida y la obra de dos de los espíritus más complejos y densos de la segunda mitad del siglo XIX europeo: Richard Wagner y Friedrich Nietzsche.

Empleo el término «meditación» porque parece evidente que Fischer-Dieskau no parte de un planteamiento ni de una metodología que puedan otorgar a su trabajo el carácter de una investigación científica o académica. El autor se limita a laborar sobre materiales ya conocidos, haciendo uso de una ingente masa de extractos de la correspondencia cruzada tanto entre Wagner y Nietzsche como entre cada uno de ellos y sus amigos comunes, en su mayoría figuras relevantes del mundo intelectual de la época.

Más que en su aproximación crítica al objeto de su meditación, el mérito de Fischer-Dieskau reside en su habilidad para construir un retablo vívido, ágil, plástico y convincente del mundo y el intramundo musical, filosófico y artístico de la Alemania del pasado siglo. Su amplia y pormenorizada exposición de los hechos no olvida, sin embargo, poner de relieve la rica y en no escasa medida confusa trama de ideas, ideales, pasiones, intereses, impulsos y contradicciones que conforma la prolongada relación entre dos hombres que tuvieron nada más y nada menos que la pretensión de haber inventado, respectivamente, la «música del futuro» y la «filosofía del futuro».

Trama que persiste y prevalece incluso más allá de la relación propiamente dicha, o sea, cuando ésta desapareció tras la consumación de la muy lenta y ambigua ruptura entre el músico-poeta y el poeta-filósofo. Califico tal ruptura de ambigua no porque no fuese inequívoca y radical, hasta el punto de constituir para ambos una auténtica desgarradura, sino porque acaso también para ambos —aunque sin duda mucho más para Nietzsche— una no menos radical equivocidad había existido y subsistido siempre en la raíz misma de su admiración y su amistad, sobre todo en la raíz de la juvenil veneración y adoración de Nietzsche hacia Wagner, el cual sólo muy poco a poco, tardíamente, lograría atreverse a adquirir conciencia de sus profundas discrepancias con el autor de *Tristán.*

Difícilmente puede dejar de abrirse paso, a lo largo de las páginas del estudio de Fischer-Dieskau, la sospecha de que los siempre apasionados juicios de Nietzsche sobre Wagner —y sobre cualquier otro objeto de reflexión— obedecieron, generalmente, tanto durante sus años de adoración por el maestro como en la postrer época de rechazo e irreverencia, mucho más a motivaciones personales y, en rigor, extraestéticas, que a genuinas convicciones emanantes de la sensibilidad artística. El autoendiosamiento que caracteriza la personalidad tanto de Wagner como de Nietzsche provocó el que ambos cayeran en lo que me atrevería a denominar el *síndrome demiúrgico,* es decir, en una suerte de delirio de *voluntad creadora,* de fetichización de la creatividad, entendida ésta como un teológico crear a partir de la nada. Tal es la fe que a ambos dominó en la búsqueda de lo *nuevo,* hasta el extremo de que la *innovación,* la *novedad absoluta, la intuición revolucionaria,* el *trastorno* de todos los valores y todas las concepciones fue en Wagner y Nietzsche un denominador común que, a mi juicio, les

constituye, por derecho propio, en fundadores de la *avant-garde* europea, al mismo tiempo que da cuenta de sus grandes fallos, limitaciones y defectos. La fe —¡y qué encarnizada fe!— en esa búsqueda, representa no otra cosa que la ganga en el oro de su potencia y capacidad artística e intelectual.

Pienso que Wagner, más coherente y fiel a su propia identidad que Nietzsche (dicho sea en su descrédito, pues toda fidelidad escapa al dominio de la razón, permaneciendo siempre en el oscuro subsuelo donde los endriagos de la voluntad y la pasión campan por sus respetos), no sintió jamás la necesidad —ni, en consecuencia, sufrió nunca los remordimientos de la culpa y de la duda— de traicionar a sus ídolos, por la sencilla razón de que nunca tuvo ninguno, salvo a sí mismo. Nietzsche, en su veneración por Wagner, parte, por el contrario, de una traición fundamental —que él se esforzaría por contemplar como «ruptura», «giro copernicano» o «acto revolucionario»— a Robert Schumann, ídolo de su juventud.

Esto explica bastantes cosas. Schumann es un espíritu auténtica y medularmente *moderno,* pero justamente en virtud de esa su modernidad, recoge, conserva, potencia y supera la tradición sin negarla ni contradecirla jamás. Como todos los espíritus verdaderamente revolucionarios que en el mundo han sido. En esto radica la diferencia esencial entre *modernidad* y *vanguardia.*

Para entender ese fenómeno —más ideológico que propiamente estético, e incluso más psicológico y sociológico que estético— que conocemos por el nombre de *vanguardia* (hoy en día aún mucho más exacerbado que en la época de su surgimiento), conviene no perder de vista el hecho de que, en la vieja querella histórica entre «lo clásico» y «lo moderno», entre «lo antiguo» y «lo nuevo», la *vanguardia,* desde su aparición con Richard Wagner y Friedrich Nietzsche en la Alemania de mediados del siglo XIX, nunca se ha pretendido una *superación* (hegeliana *Aufhebung)* de tesis y antítesis, sino una solución de continuidad, una ruptura radical, un abismo insalvable abierto en el camino de la historia. Es decir: una *revolución,* entendido este término de una manera unidireccional y adialéctica, tal como lo entiende la ideología burguesa, sobre todo, en la era imperialista.

Nada tiene de extraño el que esto sea así, pues la dialéctica hegeliana, y el término que la epitomiza: *Aufhebung,* presupone una concepción totalizadora en la que la *ruptura* es cualquier cosa menos radical, o, por decirlo de otro modo, cualquier cosa menos lineal y unidireccionalmente «revolucionaria», sino que funciona como un *momento* dialéctico en cuyo seno yace la presencia activa —que continúa siendo conservadora— de todo aquello que esa misma ruptura niega, o, para mayor exactitud, de todo aquello que la ruptura contradice y a lo que se contrapone.

La *vanguardia,* por el contrario, se pretende no sólo iconoclasta (aunque su retórica y su propaganda haga suya también, como no podía ser menos, esta pulsión) sino, y principalmente, demiúrgica. Dominada por lo que antes he denominado *síndrome de lo nuevo,* es decir, por el teológico delirio y la paranoica fe en la posibilidad de *crear* a partir de la nada, la *vanguardia,* frente a la querella antes mencionada, se presenta y pretende como una «tercera vía».

Si bien es verdad que los jerarcas intelectuales del III Reich realizaron maniobras de asimilación respecto a Wagner y Nietzsche, las cuales no siempre se distinguieron

por su habilidad y su coherencia, pues en el caso de Wagner un factor determinante de las mismas fue sin duda su torpe, estúpido y, en la práctica, contradictorio (sírvanos esto de único consuelo) antisemitismo, no por ello el interés y las intenciones de los fascistas carecieron en modo alguno de fundamento, y ello precisamente en función del carácter *vanguardista* de Wagner y Nietzsche, especialmente cara al fascismo, pese a que, en sus contradicciones no tanto ideológicas como conyunturalmente políticas, el fascismo arremetiera en su día contra la *vanguardia,* tildándola de «decadente», si bien, y a todas luces, ello no se debió sino al hecho de que muchos de los *vanguardistas* de la época eran judíos y partidarios de las democracias burguesas, adversarias entonces del fascismo (¡no se olvide que los nazis tildaron también de decadente a Mendelssohn!).

En efecto, el fascismo europeo de los años veinte/treinta, es decir, en su estado ideológicamente más puro, cuando todavía las implacables realidades de la economía y de la guerra no habían soterrado y desvirtuado su «poética» (o, si se prefiere, el tinglado de la farsa de su soporte metafísico), incorporó, potenció y aglutinó en torno suyo las *vanguardias* literarias y artísticas. No en vano el fascismo se había presentado también como una «tercera vía» en todos los terrenos (economía, política, filosofía y pensamiento en general), como una vía en radical ruptura con el dilema capitalismo-comunismo, derecha-izquierda (José Antonio Primo de Rivera, imitador de sus contrafiguras europeas, definió explícitamente su «movimiento» como «ni de derechas ni de izquierdas», pretensión ésta que, dicho sea de paso, ha sido heredada por nuestra contemporánea acracia de salón o «nueva filosofía» con candoroso entusiasmo, digno de mejor causa).

Al igual que la *vanguardia* —que, lejos de considerarse «decadencia», se contempla a sí misma como «regeneración»—, el fascismo ideológicamente prístino se halla impregnado hasta la médula de un vitalismo exacerbado que lo lleva a reclamar para sí, y a identificarse con los valores de lo *joven* de lo *original* y, sobre todo, de lo *nuevo.* Hasta sus símbolos tienden a evocar el *futuro,* el *avance,* la *germinación,* el *dinamismo* (flechas, centellas, espigas), todo ello envuelto en una aureola de la fuerza muscular, de alacridad mañanera y deportiva (Frente de Juventudes, *Giovinezza, Kraft durch Freude,* todo remite a la potencia juvenil, preñada de *futuro,* palabra ésta clave en el vocabulario fascista tanto como en el de la *avant-garde* clásica).

Tampoco el dios del progreso es ajeno a los presupuestos ideológicos del fascismo y de la *vanguardia,* aunque ni en ésta ni en aquél se trate, claro está, de una mera presunción racional y dialéctica —como es el caso de una parte de la izquierda desde mediados del siglo XIX— de que la dinámica de la lucha de clases por simple *lógica* pueda y deba conducir al fin de la explotación del hombre por el hombre, sino de una ciega fe en las virtudes y bondades de la *voluntad* como fuerza motriz del *proyecto vital* de las minorías egregias.

La *vanguardia* hereda del fascismo, y éste de la *vanguardia* finisecular y de principios de nuestro siglo, una ascética mesiánica y misionera, heroica y abnegada, de corte claramente aristocrático, nítidamente observable en las idiosincrasias de sus protagonistas (sólo un artista como Picasso, tan ecléctico, tan impura y limitadamente *vanguardista,* podía ser capaz de librarse hasta cierto punto de tal idiosincrasia). La fe

de la *vanguardia* en sí misma se cree en el deber de propagar por el bien del mundo su mensaje de salvación —de «regeneración»—. Es esta conciencia apostólica lo que hace al *vanguardista* soportar con entereza la incomprensión del vulgo, incomprensión de la que se venga y se resarce escandalizándolo. Al igual que la juventud (¡siempre *giovinezza!*), la *vanguardia* siente la necesidad de escandalizar. *Enfants terribles* de la historia (tal se quieren y se contemplan), fascistas y *vanguardistas* se conciben a sí mismos como flechas lanzadas hacia el futuro, altas centellas —o luceros— que no todo el mundo es capaz de ver y comprender, espigas de las que ha de germinar el *nuevo* grano.

Genuinos productos de la burguesía imperialista, fascismos y *vanguardias* no apuntan, en verdad, a la escandalización del vulgo —al que les basta con someter y explotar, ignorándolo—, sino a la de sus congéneres de clase: los burgueses. Propio de burgueses es la fruición y la necesidad de *épater le bourgeois*. Buena prueba de esto es que ninguna de las «revoluciones» (ya sean «pendientes» o consumadas) de los fascismos y las *vanguardias* ha puesto jamás en tela de juicio, y muchísimo menos impugnado y atacado, los fundamentos y esencias económicas, jurídicas, morales y filosóficas del sistema capitalista.

Tampoco Wagner y Nietzsche, auténticos paradigmas del espíritu *vanguardista,* constituyeron excepción alguna a ese talante. Sólo sus profundas contradicciones les salvaron, a ellos y a su arte, en la medida en que les salvaron. Sobre todo, en el caso de Wagner —uno de los más grandes compositores de todos los tiempos—, su música se eleva por encima y más allá de los prejuicios y las delirantes pretensiones de su autor. El absurdo desprecio de Wagner hacia Mendelssohn, Schumann y Brahms, basta para hacer sospechosa, por interesada y filistea, su admiración por Beethoven, pues entre los grandes genios de la música pocos hay más deudores de la tradición, menos *demiúrgicamente* «creadores» a partir de la nada, y menos «innovadores» en un sentido *vanguardista,* que Ludwig van Beethoven (Musorgsky, Mahler, Scriabin, Stravinsky, Bartók y Shostakovich figuran entre los ejemplos más altos de esto mismo en tiempos más recientes).

La incapacidad de Nietzsche por apreciar lo *moderno* a causa de sus prejuicios demiúrgico-vanguardistas, de su culto a lo *nuevo,* queda subrayada con su tardío ditirambo de Bizet (fruto de otro «giro copernicano» que de nuevo es otra «traición», esta vez a Wagner). Más lógico habría sido el que su ruptura con Wagner se hubiese traducido en una vuelta al moderno Schumann, y no en un tan exagerado abrazo a un músico como Bizet, sin duda excelente y admirable, pero incuestionablemente conservador en el más estricto sentido de la palabra. Aunque parece claro que el entusiasmo de Nietzsche por la «Carmen» de Bizet gira en torno a la idea del amor que en ella se explicita —en contraposición con esa misma idea en el «Tristán» y, sobre todo, en «Parsifal»— más que por la música en sí.

La mencionada obsesión del Nietzsche wagneriano por lo *nuevo,* por la *ruptura,* por la *creación,* queda muy de manifiesto en el siguiente juicio sobre Brahms: «No es ningún acontecimiento, ninguna excepción, ninguna ruptura de la cadena anterior a Wagner, sino un anillo *más*». (Ese «anterior» y ese *«más»* dan idea del endiosado, paranoico y aristocratizante prurito de diferenciación egregia y superioridad demiúrgica).

Sin embargo, en carta dirigida a Carl Fuchs entre los años 1884/85, Nietzsche tuvo una intuición genial. En relación al concepto wagneriano de «melodía infinita», dice Nietzsche: «La ambigüedad rítmica, de suerte que ya no se sabe ni *debe* saberse si algo es cola o cabeza, es sin duda alguna, un recurso con el que puede alcanzarse efectos maravillosos: el "Tristán" está lleno de ellos; pero, como síntoma de todo un arte, es y sigue siendo signo de disolución. La parte se enseñorea del todo, la frase lo hace sobre la melodía, el instante sobre el tiempo (y también el *tempo),* el *pathos* sobre el *ethos* (carácter, estilo o como quiera que se llame), por último también el *esprit* sobre el *sentido...* Pero esto es *décadence,* término que, como se entiende por sí mismo entre nosotros, no debe reprobar, sino únicamente designar».

Y Fischer-Dieskau apostilla: «Aquí se oye la voz del sucesor de Heinrich Heine, cuya esperanza utópica en una nueva felicidad humana y dioses humanos libres influyó en Nietzsche lo mismo que su rechazo por el cristianismo».

Tengo mis dudas respecto a que Heine verdaderamente influyese en Nietzsche, pero los sagaces juicios de éste sobre la «melodía infinita» (pieza clave en la fábrica de la estética wagneriana, responsable en última instancia de lo menos válido de su música, pues su auténtica grandeza reside en todo lo que traiciona y contradice el gris cedazo del cromatismo forzado e «ideológico» sobre el que no pocas veces a duras penas se alzan sus prodigiosas configuraciones armónico-melódicas), revelan algo más que una muy honda perspicacia musicológica: revelan una desazón, un malestar «humanos» que, sin embargo, no creo llegaron nunca a cristalizar rotundamente en el pensamiento nietzscheano. Dichos juicios poseen, además, el valor de adelantarse a la actual crítica del callejón sin salida y de la estricta decadencia en que la «escuela de Viena» y sus sucesores postseriales (herederos y conductores hasta sus últimas consecuencias de ese concepto de «melodía infinita») han sumido a la música de la segunda mitad del siglo XX. Crítica que, contra el viento y la marea de tantos y tantos intereses creados y «poderes fácticos», comienza lentamente a abrirse paso.

Excelente libro éste de Fischer-Dieskau, de muy grata lectura, bien presentado por Altalena en una traducción que, pese a las frecuentes violencias de la lengua catellana, resulta suficientemente fluida.—PABLO SOROZÁBAL SERRANO *(Luchana, 29. MADRID).*

Fernando Pessoa en España

Fue Joaquín de Entrambasaguas [1] quien, en 1946 publicó en España la primera muestra amplia de la poesía de Pessoa; su selección de *Poesía,* aparecida en los Cuadernos de Literatura Contemporánea del C.S.I.C., aunque muy reducida y sin

[1] *Poesías,* selección y nota preliminar de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, 1946. Cuadernos de Literatura Contemporánea del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, VI.