

---

EUGENIO TRÍAS

# El canto de las sirenas

Argumentos musicales

Galaxia Gutenberg

*Círculo de Lectores*

Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural 2006  
concedido a Galaxia Gutenberg por el Ministerio de Cultura

Diseño: Winfried Bährle

Círculo de Lectores, S. A. (Sociedad Unipersonal)/  
Galaxia Gutenberg  
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona  
[www.circulo.es](http://www.circulo.es)  
[www.galaxiagutenberg.com](http://www.galaxiagutenberg.com)  
5 7 9 7 0 1 0 8 6 4

© Eugenio Trías Sagrier, 2007  
© Círculo de Lectores, S. A. (Sociedad Unipersonal), 2007

Depósito legal: B. 38991-2007  
Fotocomposición: Víctor Igual, S. L., Barcelona  
Impresión y encuadernación: Primer industria gráfica  
N. II, Cuatro caminos s/n, 08620 Sant Vicenç dels Horts  
Barcelona, 2007. Impreso en España  
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-2683-6  
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-701-6  
N.º 45658

---

# ÍNDICE

PRÓLOGO . . . . .	17
I. CLAUDIO MONTEVERDI	
El poder de la música	
PRIMERA PARTE: MITO Y LEYENDA DE ORFEO	29
Del relato clásico a la ópera . . . . .	29
La música y el reparto de su poder . . . . .	39
SEGUNDA PARTE: MÚSICA Y DRAMA . . . . .	56
El nacimiento del drama musical . . . . .	56
La mensajera . . . . .	65
Los comienzos de la música barroca . . . . .	71
II. JOHANN SEBASTIAN BACH	
Misterios gloriosos	
Bosque de símbolos . . . . .	85
Una <i>Summa</i> musical . . . . .	90
Las dos pasiones (de san Mateo, de san Juan) . . . . .	96
Las postrimerías . . . . .	103
III. FRANZ JOSEPH HAYDN	
El Gran Relato	
La frase de la vida . . . . .	119
Energía radiante . . . . .	130
El Gran Relato: de la Creación al Juicio Final . . . . .	138

## IV. WOLFGANG AMADEUS MOZART

## Tragedia y comedia

PRIMERA PARTE: LA BELLEZA Y LA MUERTE . . . . .	153
La obra o la vida . . . . .	153
Los ideales masónicos; la conversión de Mozart . . . . .	158
SEGUNDA PARTE: TRAGEDIA Y COMEDIA	
EN EL <i>DON GIOVANNI</i> . . . . .	167
El arquetipo de Don Juan . . . . .	167
Doña Anna y Doña Elvira . . . . .	171
La cesura trágica . . . . .	181
Tragedia y comedia . . . . .	185
Las grandes óperas de Mozart . . . . .	189

## V. LUDWIG VAN BEETHOVEN

## Después del estilo heroico

## PRIMERA PARTE: EL PARADIGMA

BEETHOVENIANO . . . . .	199
<i>Ludwig van</i> y la postmodernidad . . . . .	199
El estilo heroico . . . . .	207
Formalismo y música de programa . . . . .	213
SEGUNDA PARTE: EL ESTILO TARDÍO . . . . .	
El problema del <i>finale</i> . . . . .	221
Fuga final . . . . .	226
Tema y variaciones . . . . .	230
La Santísima Trinidad vienesa . . . . .	235

## VI. FRANZ SCHUBERT

## Entre la vida y la muerte

La divina facilidad . . . . .	245
La cercanía de la muerte . . . . .	248
<i>Finale</i> sinfónico . . . . .	257

## VII. FELIX MENDELSSOHN

El *scherzo* como forma de vida

Antes de marzo . . . . .	265
Lógica de la conversión . . . . .	270
El <i>scherzo</i> como forma de vida . . . . .	277

## VIII. ROBERT SCHUMANN

## La música que descendió del cielo

El tema único y definitivo . . . . .	285
Las metamorfosis . . . . .	294
<i>Ars nova</i> . . . . .	304

## IX. RICHARD WAGNER

## Las dos lanzas (de perdición; de redención)

Música y filosofía . . . . .	313
Decadencia y sexualidad . . . . .	315
La lanza salvadora . . . . .	325
El espacio limítrofe . . . . .	328
La lanza maldita . . . . .	331
Las dos lanzas . . . . .	337

## X. JOHANNES BRAHMS

## Tema y variaciones

Estilo trágico . . . . .	345
Principio de variación . . . . .	348
El comienzo está en el fin . . . . .	351
Ni música absoluta ni música de programa . . . . .	353
El símbolo necesario . . . . .	357

## XI. ANTON BRUCKNER

## Ave Fénix

Crear es recrearse recreando . . . . .	363
Condición trágica y cristianismo . . . . .	369
Vitalidad de la forma sonata . . . . .	378
Canto del cisne y pájaro profeta . . . . .	382

## XII. GUSTAV MAHLER

## El espíritu creador

Cincuenta años de travesía del desierto . . . . .	391
Nueva definición de sinfonía . . . . .	396
Música popular y callejera . . . . .	403
Orquesta de orquestas . . . . .	408
Del fundamento matricial a la edad del espíritu . . . . .	414

## XIII. CLAUDE DEBUSSY

Arabesco y *amor fati*

El ornamento <i>no</i> es delito . . . . .	425
Erotismo y fatalidad . . . . .	434

## XIV. ARNOLD SCHÖNBERG

## La nueva teología musical

El espacio y el tiempo . . . . .	441
La naturaleza equívoca del nihilismo . . . . .	453
El espacio lógico-musical . . . . .	461
La canción y su exposición . . . . .	464

## XV. BÉLA BARTÓK

## Noche eterna

Castillos lóbregos con aspecto humano . . . . .	483
La séptima puerta . . . . .	489
La Reina de la Noche . . . . .	492
Música nocturna . . . . .	495
Una historia de amor . . . . .	499
Antígona y Edipo . . . . .	502
Música nocturna y <i>allegro barbaro</i> . . . . .	505

## XVI. ÍGOR STRAVINSKI

## El Gran Sacrificio

<i>Petrushka</i> y T. W. Adorno . . . . .	509
Ideología y falsa conciencia . . . . .	514
Arqueología musical . . . . .	522
De la arqueología a la mitología . . . . .	528
El Gran Sacrificio . . . . .	531

## XVII. ANTON WEBERN

## El umbral verdadero

Épica, lírica y drama . . . . .	539
La pasión del incesto . . . . .	550
La jánica ambigüedad de la música . . . . .	559

## XVIII. ALBAN BERG

## La última palabra

<i>Concordantia oppositorum</i> . . . . .	567
Un nuevo sujeto argumental . . . . .	576
El arte de la recreación . . . . .	581
El sujeto neutro: masas y vida cotidiana . . . . .	590
El sujeto trágico: la última palabra . . . . .	599

## XIX. RICHARD STRAUSS

## El límite, el símbolo y la sombra

Richard Strauss, el progresista . . . . .	607
El Eterno Femenino y la «trilogía matrimonial» . . . . .	624
El límite, la sombra y la fecundidad del símbolo . . . . .	637

## XX. JOHN CAGE

## Panteísmo musical

Eventos musicales . . . . .	655
Panteísmo sonoro . . . . .	669
La muerte del arte . . . . .	677
<i>De nobis ipsis silemus</i> . . . . .	693

## XXI. PIERRE BOULEZ

## Esterilidad de la belleza

Música y literatura en el siglo xx . . . . .	705
<i>Spätstil</i> en los comienzos . . . . .	712
El límite como lugar de prueba . . . . .	720
Tras Stéphane Mallarmé: la estéril belleza . . . . .	725

## XXII. KARLHEINZ STOCKHAUSEN

## Música del tiempo

Música del tiempo . . . . .	735
Hacia las estrellas . . . . .	742

Música simbólica . . . . .	747
Epílogo filosófico . . . . .	756
<b>XXIII. IANNIS XENAKIS</b>	
<b>Arquitectura sinfónica</b>	
Recelos que despierta la teoría . . . . .	761
La música, la arquitectura y la tradición pitagórica . . . . .	764
<i>Lógos y fōné</i> . . . . .	775
Masas sonoras . . . . .	777
Masas en movimiento . . . . .	786
Expresionismo abstracto . . . . .	795
<b>CODA FILOSÓFICA</b> . . . . .	799
<b>I. PLATÓN: LA MÚSICA, LA FILOSOFÍA</b>	
<b>Y LOS PRIMEROS PRINCIPIOS</b> . . . . . 805	
Música y filosofía . . . . .	807
El <i>daímōn</i> : filosofía y religión . . . . .	812
<i>Éros, anámnēsis, lógos</i> : el triple camino filosófico . .	816
El ascenso hasta el <i>ser</i> . . . . .	822
El Platón invisible . . . . .	827
Lo irracional . . . . .	844
La ciencia del límite . . . . .	854
<b>II. EL HILO DE ARIADNA MUSICAL</b> . . . . .	869
<b>III. CATEGORÍAS MUSICALES</b> . . . . .	885
<i>Notas</i> . . . . .	925
<i>Bibliografía</i> . . . . .	961
<i>Índice onomástico y de obras</i> . . . . .	977



---

Desde los extremos vieron tendido el huso de la Necesidad, merced al cual giran todas las esferas [...]. El huso daba vueltas con movimiento uniforme, y en este todo que así giraba los siete círculos más interiores daban vueltas a su vez, lentamente y en sentido contrario al conjunto [...]. El huso mismo giraba en la falda de la Necesidad, y encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde. Había otras tres mujeres sentadas en círculo, cada una en un trono y a distancias iguales; eran las Parcas, hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y con ínfulas en la cabeza: Láquesis, Cloto y Átropo. Cantaban al son de las Sirenas: Láquesis, las cosas pasadas; Cloto, las presentes, y Átropo, las futuras.

Relato de Er, final del Libro X de *La República* de Platón (616a-617d). Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.

---

## PRÓLOGO

Este libro se aproxima a algunos de los principales compositores occidentales que han vivido entre el final del Renacimiento y nuestros días. Compone una trama de reflexiones sobre músicos que puede leerse como un gran relato: el que la música occidental ha generado desde Monteverdi a Xenakis.

Constituye, por tanto, un recorrido por la música occidental en el que se va recalando en la aventura de algunos de sus principales creadores. Cada texto individual goza de su propia ley interna, si bien se advertirán los importantes lazos que lo conectan con los demás, o con algunos de los restantes. Mi pretensión ha sido reconocer la propuesta musical de cada uno de esos músicos. Su voz propia. La que desde que tuve edad para comprenderla me fue, una y otra vez, conmoviendo.

Se trata de un conjunto trabado de textos que conforman un argumento narrativo. Van configurando, en su recorrido sucesivo, un relato de la música occidental desde Monteverdi hasta las últimas vanguardias musicales (a finales del siglo xx).

No es, de todos modos, un libro de historia de la música, si bien se lleva a cabo en él un viaje en el tiempo. Cada texto constituye un microcosmos: un libro en miniatura que requiere el concurso de los otros para alcanzar su plena significación.

Los textos poseen autonomía relativa: cada uno puede leerse con independencia de los demás. Pero este libro se ha escrito con la expresa intención de componer un itinerario a través del cual el laberinto de la música occidental, desde Monteverdi hasta Xenakis, puede hallar un posible hilo de Ariadna.

Importa en él la tupida red de relaciones internas que configuran el texto, así como las resonancias y los reflejos que

cada texto individual produce en los restantes. Mi intención es descifrar el enigma de la emoción y del embrujo que la música me ha producido. Si consigo transmitir esa pasión generada por el contacto con estilos y creadores musicales, habré conseguido mi propósito.

En la parte final del libro, a la que he llamado «Coda filosófica», aparece Platón. El filósofo ateniense siempre ha sido el ángel custodio y guía, a la manera del Virgilio dantesco, de mi propuesta de una *filosofía del límite*. Si hay alguien en el mundo de las ideas y de las creencias con el que me hallo en sintonía filosófica, religiosa y estética es con Platón. No podía dejar de tenerlo presente en esta cita que auspicio aquí entre filosofía y música.

Muchos hilos del relato que se ha ido trazando a lo largo del libro hallan en ese texto sobre Platón una importante clave hermenéutica. El libro que presento intenta establecer un arco reflexivo entre la filosofía y la música. Pero la estrategia utilizada para que esa interrogación filosófica sobre la música se lleve a cabo consiste en una expresa referencia a aspectos que me interesan de algunos de los grandes compositores occidentales, desde fines del Renacimiento hasta nuestros días.

Ignoro si el libro que escribo compone un tapiz de ensayos. No sé muy bien lo que se quiere decir, muchas veces, con esa equívoca expresión (que sólo tiene para mí sentido en el contexto de su uso primigenio, en Michel de Montaigne). Este libro, lo mismo que todos los míos, es un libro de filosofía. La estrategia de reflexión filosófica es, de todos modos, distinta en este texto que en otros libros que he publicado. Toma la música como materia de reflexión. Y en particular la propuesta específica de algunos de los mejores músicos de la tradición occidental.

No es mi intención, en este texto, abordar la naturaleza, esencia y diferencia específica de la música. Dejo este difícil asunto para otra ocasión. Aquí me he limitado a recorrer los argumentos musicales de algunos de los principales compositores de Occidente, desde Monteverdi hasta Xenakis. Sólo en la recreación textual que efectúo de las propuestas musi-

cales de cada uno de ellos se aborda esa cuestión temática, siempre al compás del músico considerado en cada caso. Avanzo a continuación un minúsculo apunte de lo que algún día podría constituir una reflexión objetiva sobre la música, quizás una fenomenología de la experiencia musical; algo así como *pensar la música*.

Suele definirse la música como «el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor». En recientes cursos universitarios («Música y filosofía del límite»; «Argumentos musicales») suelo descomponer y recomponer esta definición más o menos aceptada y aceptable. Es cierto que la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes «parámetros». Y ese cosmos posee un *lógos* peculiar, no reductible al *lógos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas. Ese *lógos* posee la peculiaridad de despertar diferenciados afectos, emociones, pasiones. Constituye, como la matemática, un cálculo: «cálculo inconsciente» llama Leibniz a la música. Pero desprende significación, sentido, como sucede en el lenguaje verbal, a partir de una ordenación de la *fōnē* (fonológica, sintáctica). Y sobre todo promueve emociones, afectos, sentimientos.

Ese *lógos* musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es sólo, en este sentido, *semiología de los afectos* (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento. Pero esa *gnosis* emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo.

El concepto de símbolo suele siempre cabalgar sobre el presupuesto de la imagen o del icono. O se acomoda con mayor facilidad con artes espaciales, como la arquitectura (así por ejemplo en la estética de Hegel). Para adaptarse a la música, que es sobre todo arte del movimiento y del tiempo, es preciso criticar con energía ese exclusivismo *escópico*, visual, que suele asociarse casi siempre a la noción de símbolo. Se habla con máxima naturalidad de imágenes simbólicas, o de icono-sím-

bolos, o del orden simbólico que presupone el orden imaginario (así en Jacques Lacan), o de imaginación simbólica (entendiendo imaginación como fuerza configuradora de imágenes). El símbolo suele componerse sobre imágenes o iconos.

Hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, a ritmos, a timbres, a instrumentos, a comportamientos *agógicos*, a formas de ataque, a intensidades, o a medición y acentuación de las duraciones. En los ensayos siguientes, en muchos de ellos, se intentará ese rescate de la noción de *lógos simbólico* como el orden del sentido que es propio y específico de la música.

Posee la música características comunes al lenguaje verbal. Como éste, promueve la articulación del sonido, sólo que la música lo hace sin recurrir a lexemas o morfemas. En música la fonología y la sintaxis suscitan, sin organización de las unidades de significación, el plano semántico, que se produce siempre a través de los afectos y las emociones que la organización del sonido produce. Entre ese orden fónico y esas emociones, y a modo de segunda articulación, cada mundo musical, según las culturas y las épocas, introduce una convención o código peculiar: el que establece la asociación entre parámetros de organización del sonido y los afectos o emociones, y asimismo las formas de actuación o de comportamiento que se corresponden con esos sentimientos que la música despierta.

En este sentido hay gran variedad de culturas musicales, del mismo modo como hay múltiples mundos lingüísticos. Pero en lugar de lexemas funcionan esos códigos culturales que unen sonidos (ritmos, gestos melódicos, alturas, ataques, intensidades, velocidades) con cierto código de afectos o de emociones. O bien ciertas determinaciones del sonido, y formas de acción vinculadas a esos sentimientos: salutación, vacilación, temor, consternación, sufrimiento, angustia, pánico, alegría, incitación bélica, sentimiento triunfal, melancolía, galanteo, alarde, goce sexual, alegría por el nacimiento, duelo por el tránsito del difunto, ironía, humor, burla, sarcasmo, etcétera.

Es erróneo concebir una supuesta «inmediatez» de la música en su efecto en la recepción (en el sentido subjetivo-emotivo de las teorías románticas o idealistas: Schleiermacher,

Mendelssohn, Hegel). Hay siempre una mediación cultural que introduce *determinación* en esa pretendida inmediatez de la conjunción entre sonido, parámetro musical, emoción y sentido. En todo arte musical existe la necesidad de un vínculo de estos componentes. Pero el módulo de ese nexo varía en los diferentes mundos musicales, en las culturas musicales, o en las distintas maneras de entender esa maestría técnica y artística propia del creador o intérprete musical.

Por todo ello es insoslayable el concepto de símbolo para acercarse a esa unión de sonido, emoción y sentido. Todo símbolo implica siempre un convenio, una tácita alianza. Sobre esa noción me remito, sobre todo, a mis libros *Lógica del límite* y *La edad del espíritu*.

El símbolo (*symbolon*) es la unión restaurada de una unidad escindida, moneda, medalla, pieza de cerámica. Al lanzarse las partes se restituye el convenio, la alianza. El símbolo expresa la conciliación de lo dividido y fragmentado. Restituye la unión entre una *forma simbolizante* y lo que en ella se simboliza (*lo simbolizado* a través del símbolo).

Significa la sustitución de la *cosa* simbolizada por una *figura material* capaz de despertar emociones y de sugerir significaciones múltiples que –de manera siempre analógica e indirecta (Kant)– hacen referencia a lo que de ese modo se simboliza.

En el símbolo se produce un coágulo de energía que le confiere naturaleza fronteriza, liminar, limítrofe. En relación con nuestra estancia en este mundo, o en el *cercos del aparecer*, el símbolo se concentra en los instantes-eternidad más intensos, o más pletóricos de sentido: por ejemplo, el ingreso en el umbral (*limen*), o la salida final (*terminus*). Es particularmente congenial con esas situaciones *limítrofes* del origen y del fin, o del nacimiento al ser y a la existencia, y de la extinción (con la muerte y la sepultura).

Tiene también la música, dada su naturaleza simbólica, en la *berceuse* y en el *réquiem* dos formas especialmente adecuadas. La música se aviene de manera espontánea con esos misterios de la natividad y del tránsito. En el símbolo musi-

cal el *limes* que une y separa el *cercos del aparecer* y el *cercos hermético* halla una fecunda mediación lógica (o relativa al sentido).

El nexo entre la organización del sonido (según dimensiones diferentes, o parámetros de medida), la ordenación a partir de pautas culturales de las emociones o afectos, y el *lógos* (o sentido) que de esa unión se desprende, exige esa noción de símbolo, que presupone cierto sustento de convención cultural (consciente o inconsciente) propia de un mundo histórico determinado.

Esa conexión existe en las distintas culturas musicales: en la música teorizada por Platón en los primeros libros de *La República*, en los *ragas* hindúes, en el *octoechos* del gregoriano, o en las escalas –mayor, menor– del «temperamento igual» a partir del Barroco y del Clasicismo. Y lo mismo debe decirse de la música atonal, politonal, serial o postserial del siglo xx.

Pido indulgencia al lector por la parquedad de estas reflexiones, que requerirían un libro propio y específico centrado en la tarea de *pensar la música*. Tampoco las reflexiones que vierto al final del libro, en la parte conclusiva, tienen pretensión alguna de progresar en esa necesaria reflexión sobre la esencia y condición de la música, que reservo para otra ocasión. Aquí me he limitado a recorrer el argumento que la música occidental ha ido trazando a través de algunos de sus mejores compositores, desde fines del Renacimiento hasta terminar el siglo xx: durante esos fecundos cuatrocientos años de creación musical.

Al final del texto conclusivo (en las últimas páginas de la «Coda filosófica») hay, también, un esbozo de argumentación razonada de las posibles «categorías» y «eones» musicales que pueden descubrirse en la música occidental (desde sus orígenes gregorianos hasta nuestra era global). Pero nuevamente se trata de un simple apunte.

Lo importante en este libro no es este pequeño prefacio, o la «Coda filosófica» final. Se trata de dos pequeños gestos teóricos que permiten facilitar la entrada y la salida de esta

novela de la música occidental que aquí se va componiendo a través de las propuestas musicales de algunos de los grandes músicos encuadrados entre el principio del Barroco y la música de las últimas vanguardias.

El mejor lector es el que va leyendo estos ensayos en su orden consignado, como si se tratase de la novela que algunos de los mejores músicos occidentales han ido escribiendo a través de cuatrocientos años. He querido rivalizar con ellos en la composición (pero con medios diferentes). No es ésta una partitura musical sino una narración razonada, de clara incidencia en el intersticio fronterizo entre música y filosofía. Se trata, creo, de un acto creador: el que urde y combina la trama de textos diferentes que, en progresión, forma este relato aquí expuesto. Aquí, al igual que en todos mis textos, la creación se entiende a sí misma como recreación: variación creadora de un material musical que aquí ha sido reflexionado según los criterios y los giros estilísticos y filosóficos que me son propios y específicos.

De cada compositor musical he destacado un aspecto desde el cual he querido aproximarme a la totalidad de su propuesta creadora. El título de cada ensayo descubre esa perspectiva que se ha privilegiado en cada circunstancia. El primer ensayo –consagrado a Monteverdi– tiene cierto carácter de Gran Obertura de todo el libro. Y el de Xenakis sirve de adecuada conclusión (que une antecedentes y consecuentes, o hace bueno el *mottetum* medieval «En mi fin está mi comienzo»).

A mi amigo Xavier Güell, director de orquesta e impulsor de importantes iniciativas en el terreno de la música del siglo xx, le debo multitud de conversaciones en torno al hilo conductor seguido en este libro. Gracias a él he tenido acceso a algunas de las principales fuentes bibliográficas del texto (como, por ejemplo, los tres tomos de la gran obra de Norman del Mar sobre Richard Strauss, hoy agotada). Este libro no hubiera sido posible sin su ayuda constante, y sin su asistencia continuada. Prácticamente discutí con él uno a uno los compositores tratados. Él sabe lo mucho que me costó



poner punto final al libro, y renunciar a compositores sobre los cuales tenía ya previsto el gui3n, pero que era necesario dejar para otra ocasi3n con el fin de que el libro fuese publicable: Giuseppe Verdi, Orlando di Lasso, Franz Liszt, Piotr Ilich Chaikovski y Dmitri Shostak3vich, sobre todo\*.

Le debo as3 mismo a mi amigo Benet Casablanca, excelente compositor, muchas sugerencias, as3 como la ayuda que me proporcion3 sobre textos y partituras de m3sicos de la segunda posguerra que no eran f3ciles de encontrar.

Mi hijo David Tr3as ley3 el texto y me dio pautas para la edici3n. A 3l y a mi mujer, Elena Rojas, les debo ayuda, asistencia y amor en la m3s dif3cil circunstancia de salud f3sica de mi vida (que se me cruz3 en el curso de la redacci3n de este texto): un c3ncer de pulm3n que fue, por fortuna, extirpado hace ahora m3s de un a3o gracias a los buenos oficios del excelente cirujano doctor Julio Astudillo Pombo, y a la orientaci3n del equipo oncol3gico presidido por el doctor Rafael Rosell de Can Ruti (Barcelona).

3ngel Lucia ley3 el manuscrito, y sus ideas y sugerencias fueron inestimables. Debo tambi3n a mis amigos y colegas Patxi Lanceros, Fernando P3rez Borbujo, Juan Antonio Rodr3guez Tous, Manuel Barrios y Arash Arjomandi opiniones que me permitieron evaluar el car3cter del texto que estaba llevando a cabo. Sobre todo debo a Rodr3guez Tous multitud de discos compactos de m3sicos de la segunda postguerra (Stockhausen, Boulez), as3 como partituras de J. S. Bach y de otros grandes compositores.

Debo agradecer as3 mismo la solvencia discogr3fica y el entendimiento musical de la casa de discos Castell3, de Barcelona, sin la cual dif3cilmente hubiese podido completar

\* Ten3a ya muy avanzados los ensayos consagrados a Verdi, Liszt y Orlando di Lasso cuando me percat3 de que el libro se volv3a peligrosamente indefinido, eterno. Decid3 cortar, con bastante dolor, el cord3n umbilical que un3a la creaci3n del texto y la posibilidad de su publicaci3n, quiz3 mediante la pr3ctica de una ces3rea textual inevitable. Pero el libro, sumamente extenso, corr3a el riesgo de ser sencillamente no publicable. Reservo para mejor ocasi3n (y espero que se d3 esa circunstancia) proseguir este recorrido a trav3s de las grandes propuestas creadoras de la m3sica occidental.

---

esta apasionante aventura. Así mismo le debo a la sección bibliográfica musical de la librería Central, también de Barcelona, muy bien asesorada en el terreno musical, multitud de estímulos que me permitieron adquirir los libros precisos para los textos que iba componiendo.

---

I

Claudio Monteverdi

El poder de la música

---

## PRIMERA PARTE

# Mito y leyenda de Orfeo

### Del relato clásico a la ópera

Cuando la música occidental se da cita con la historia parece abocada siempre a encontrarse con el mito y la leyenda del héroe musical por excelencia: Orfeo, pastor tracio hijo de Calíope, musa de la poesía y del canto, y (según ciertas versiones) de Apolo, el dios del arco y de la lira.

Sucedió, primero, en Florencia, en el año 1600, en ocasión de los esponsales entre Enrique IV de Francia y María de Médicis: se exhibió como festejo la *Euridice* de Ottavio Rinuccini, con música de Jacopo Peri. Con ella se intentaba, en la línea de la Camerata Florentina, resucitar la tragedia griega, a la que se suponía acompañada de una música en forma monódica, de naturaleza homofónica, con lira o cítara acompañando la voz (y siempre al servicio de ésta)<sup>1</sup>.

Volvió a producirse esa cita con Orfeo siete años más tarde, en ocasión también de un festejo cortesano, esta vez en Mantua, en la corte de los Gonzaga, con *L'Orfeo* (*parole* de Alessandro Striggio; música de Claudio Monteverdi).

Esa homofonía rescatada a través de un recitativo continuo, como en la versión de J. Peri, intentaba poner fin al despliegue polifónico de la música renacentista, que al decir de los teóricos de la Camerata, Vincenzo Galilei especialmente, oscurecía de forma bárbara la inteligibilidad del texto\*. En la versión de Monteverdi, sin embargo, se toman distancias con ese doctrinario modo de seguimiento epigonal de las teorías de la Camerata Florentina.

\* Vincenzo Galilei, padre de Galileo Galilei, fue autor de un célebre texto, *Dialogo della musica antica et moderna*, publicado en 1581.

A través de esa sucesión de obras\* se va gestando el acta fundacional del drama musical. Asistimos así, con asombro estremecido, al nacimiento de la ópera.

Más de un siglo y medio después, en 1762, se intenta que renazca ese género, extraviado al decir de Ranieri de' Calzabigi por su servidumbre con el divismo de los cantantes (especialmente los *castrati*). En esa refundación neoclásica del género se retoma el relato de Orfeo. Se quiere garantizar un *continuum* musical sin el cual la ópera carecería, según los reformistas, de pulso dramático<sup>2</sup>.

De nuevo se insiste en la inteligibilidad del texto mediante un retorno a la homofonía en las arias individuales, en los dúos, o en el unísono de las imponentes formaciones corales de esta versión del relato de Orfeo de Calzabigi-Gluck. Se quiere así conseguir que la ópera sea lo que enuncia el subtítulo de esta obra: un *drama per musica*.

Según creencia extendida, el mito y la leyenda de Orfeo son anteriores al ciclo homérico. En la primera epopeya reconocida de Grecia, la expedición de los Argonautas en búsqueda del Vellochino de Oro, aparece Orfeo en la comitiva. Facilita con su cántico que se bote al mar la nave de la expedición dirigida por Jasón: la que emprende la gesta marina en dirección al mar Negro, a la búsqueda del Vellochino. Orfeo consigue, además, acompañar el ritmo de los remeros en la navegación mar adentro<sup>3</sup>.

Orfeo es, también, el inspirador de una religión que cuestiona la insalvable distancia homérica entre los mortales y los inmortales. Su mensaje de salvación tuerce por entero la convicción relativa a esa equivocidad de las naturalezas de lo humano y lo divino, sancionada sobre todo en la *Ilíada*. Esa religión órfica no acepta, tampoco, la versión homérica de la vida de ultratumba, la que aparece en el episodio de la visita de Ulises al infierno de la *Odisea*<sup>4</sup>.

\* Debe recordarse también la versión de Giulio Caccini de Orfeo; o la *Dafne* de Jacopo Peri, obra perdida, anterior a su *Euridice*.

El alma humana es, según la creencia órfica, inmortal, sólo que debe expiar, en sucesivas reencarnaciones, el componente titánico de su naturaleza, del que sólo mediante purificaciones puede emanciparse. Posee un destello divino que asegura para siempre su naturaleza divina, pero está fundido con la maléfica sustancia carnal de los Titanes, fulminados y reducidos a cenizas por el rayo de Zeus en razón de haber dado muerte al niño Dionisos, hijo del padre de los dioses y de Sémele, una mortal (o en otras versiones hijo de Zeus y Perséfone)<sup>5</sup>.

No hay en la religión órfica infierno comparable al que presenta Homero en la *katábasis eis Háidou*, o *descensus ad inferos* de Ulises, bien aconsejado por la hechicera Circe. Allí se produce su reencuentro con muertos convertidos en *eídōlon*, puras sombras errantes, con estatuto similar al de las imágenes oníricas, que revolotean cual despavoridos murciélagos, apiñándose en las inmediaciones del Cerbero, en las puertas del Hades, al olfatear el olor de la sangre que, a modo de anzuelo, ha arrojado Ulises aconsejado por Circe.

Ulises intenta vanamente estrechar entre sus brazos la sombra evanescente de su madre. Aquiles le confiesa su desconsuelo, o que más le valiera ser siervo de un porquero aquí en la tierra que ser rey de tan mísera comitiva de puras sombras sin entidad; estrictos simulacros sin fuerza, sin ánimo, sin *thymós*<sup>6</sup>.

En las versiones operísticas de la leyenda de Orfeo reaparece este infierno homérico, si bien en ocasiones, como en el caso de la *Fabula in musica* de Claudio Monteverdi, con algún toque relevante de la tradición dantesca, cristiana, como el célebre «*Lasciate ogni speranza / voi ch'intrate*», pronunciado en la ópera por la figura alegórica de la Esperanza, acompañante de Orfeo hasta el límite del mundo infernal, donde comparece el barquero Caronte (impidiendo que nadie atraviese la laguna Estigia sin su concurso)\*.

\* Sobre *L'Orfeo* de Striggio-Monteverdi los estudios (de Iain Fenlon, F. W. Sternfeld, John Whenham, Nigel Fortune; más la traducción al inglés de textos de Romain Rolland, Joseph Kerman, Jane Glover y David Freeman) contenidos en John Whenham, *Claudio Monteverdi*:

La Esperanza, en razón de su naturaleza, debe abandonar a Orfeo en las orillas del infierno. Le conmina a que posea, para la travesía que le espera, *un gran core e un bel canto*, coraje de ánimo y capacidad de entonar una hermosa melodía.

Carecerá Orfeo de Virgilio: de un personaje que pueda acompañarle en su penosa travesía por el infierno. En la versión de Rinuccini-Peri, antecesora y modelo de la de Striggio-Monteverdi, es Venus la que conduce a Orfeo hasta las orillas de la región del cosmos regida por Plutón. También debe abandonar a su protegido en las orillas de la laguna Estigia, la que permite llegar a ese mundo de sombras tan opuesto a la luminosa belleza de Afrodita, hija de Urano y nacida de las espumas marinas<sup>7</sup>.

En el reparto homérico del mundo entre hermanos se asignó el infierno a Hades (Plutón), a Zeus (Júpiter) el cielo y la tierra, y a Poseidón (Neptuno) el océano. Plutón aparece siempre acompañado de su esposa Perséfone (Proserpina), a la que raptó (para desesperación de su madre Ceres) y condujo a esas sombrías y enrarecidas atmósferas subterráneas. Ambos constituyen el matrimonio real que rige el Hades. Así aparecen en el cuarto acto (de los cinco en que se desarrolla la *fabula in musica* de Claudio Monteverdi).

Sólo en una versión tardía, la última ópera de Joseph Haydn, que en uno de sus manuscritos posee el extraño título de *L'anima del filosofo* (el otro manuscrito conocido titula la obra *Orfeo ed Euridice*), Orfeo es acompañado por un personaje, el Genio, que al modo de Virgilio le guía durante todo el recorrido por el infierno, desde que formula el ruego para rescatar a Eurídice hasta el ascenso a la superficie terrestre acompañado de su esposa (a la que –por mandato de Plutón– no puede mirar; si se gira la pierde para siempre)\*.

---

*Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, en donde se introduce, en italiano y en traducción al inglés de John Whenham, el inédito final de la ópera: el texto de Alessandro Striggio para el quinto acto que fue sustituido por la actual versión, a la que Claudio Monteverdi puso música, interesante extremo al cual se hará referencia más adelante.

\* Véase la producción en disco compacto de Christopher Hogwood, Decca, 1995/1996, con textos de H. C. Robbins Landon, Jean Dupart,

Sólo desaparece ese personaje curioso, el Genio, genio en sentido latino, relacionado en el libreto de la ópera con la Sibila, cuando al transgredir la prohibición pierde Orfeo a su amada esposa por segunda vez.

Ese genio asiste al desdichado Orfeo, que acaba de perder a su esposa. Antes de iniciar su *descensus ad inferos* tiene —en la versión haydniana— perturbadas las facultades mentales. El genio sibilino le recomienda la dedicación a la filosofía como terapia. De ahí el enigmático título de uno de los manuscritos, que tiene por soporte un pasaje bastante incidental. A continuación le guía como doble angélico y benefactor, casi como una transferencia de su propia alma y de su corazón. Es la sombra amable que le hace de acompañante\*. Cumple un papel asistencial que evoca a Eurídice, alma y corazón de Orfeo.

Las versiones latinas de las *Geórgicas* de Virgilio y de las *Metamorfosis* de Ovidio muestran a Orfeo en su soledad atravesando el infierno, descendiendo a él y ascendiendo después con Eurídice, que le sigue detrás como si fuera su sombra<sup>8</sup>. En ambas se insiste en que Orfeo, a punto de alcanzar el límite que le permitiría el ascenso a la superficie terrestre, no puede resistir más y vuelve el rostro hacia su esposa\*\*. Pier-

---

Meike Lieser, Quirino Principe y Cecilia Bartoli. En la *Eneida* de Virgilio Eneas es acompañado en su *katábasis eis Háidou* por la Sibila de Cumas. Posiblemente esa escena inspiró la creación del personaje del Genio (o Sibila) de la ópera de Haydn. Le conduce primero al infierno, luego a los Campos Elíseos (donde al fin halla a su padre Anquises; también se encuentra allí con Orfeo). Ese itinerario, primero en el infierno, luego en los Campos Elíseos, es el que se recorre en el célebre segundo acto de la versión de Calzabigi-Gluck.

\* Así lo indica, en un bello texto, la cantante Cecilia Bartoli en la citada producción discográfica.

\*\* En ambas versiones la responsabilidad es únicamente de Orfeo. En la versión de Calzabigi-Gluck, en cambio, se modifica ese principio: es Eurídice, lógicamente dolida por la fría actitud de su esposo, la que termina provocando que éste se vuelva. Véase Patricia Howard, *G. W. von Gluck, Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.



de, pues, a Eurídice por segunda vez. Eurídice experimenta de este modo, de forma imprevista y cruel, una segunda muerte. No queda claro en el doble relato de fuentes latinas la causa de ese infortunado percance, o el motivo de que Orfeo incumpla la prohibición.

Ése es quizás el momento verdaderamente trágico de toda la narración: Orfeo gira la cabeza, e inmediatamente comprende la esterilidad de su ardua labor. Todo ese recorrido, con doble sentido direccional, primero el descenso, luego el ascenso, se ha esfumado en la nada. La propia Eurídice reconoce, antes de ser arrebatada de nuevo para el infierno, que el amor de su esposo, su gesta musical, el haber conseguido que en virtud de su cántico se apiadasen las potencias infernales (Perséfone, Hades), todo ha sido en vano.

Eurídice es irremisiblemente devuelta al mundo de las sombras, deslizándose hacia el abismo, agarrando el aire como recurso desesperado, sin poderse defender de su caída hacia el vacío, sin serle posible cosa alguna que pueda salvaguardarla de ese desplome en la nada.

Es un mérito de la versión de Ranieri de' Calzabigi y Christoph Willibald Gluck insistir en ese clímax a través de un dúo de gran fuerza dramática que permite hacer comprensible la extrema tensión que obligó a Orfeo a girar su cabeza hacia su amada esposa antes de haber alcanzado la superficie terrestre. No comprendía Eurídice que Orfeo no se dignase mirarla. Éste temía además, como ya se insinúa en la versión de Striggio-Monteverdi, que las furias se abalanzasen sobre Eurídice y la arrebataran. No le era posible comprobar si su esposa le seguía los pasos.

En la versión de Striggio-Monteverdi se hace referencia a este importante episodio de manera muy económica y rápida. En la de Calzabigi-Gluck, por el contrario, el tema está desarrollado al modo de un *climax* final de la ópera que dará paso, después, a un *happy end* algo precipitado, con la irrupción de un *deus ex machina*, el Amor, que ya había comparcido a lo largo de la ópera en papel semejante al que en otras versiones desempeña Venus (en la de Jacopo Peri), la Esperanza (en la de Monteverdi), o el Genio sibilino (en la de Joseph Haydn, posterior a la obra de Gluck).

Esa leyenda y mito de Orfeo nos revela la esencia misma de la música. Es el mito de ésta, pues todo mito es el relato explicativo de los orígenes. Pero sobre todo nos descubre los alcances de la potencia de la música. Quizás esa escenificación del poder que la música puede poseer es lo que hace único e insustituible ese relato, y lo que explica su recurrente presencia en los momentos en que la música alumbra un gesto fundacional (sobre todo en el dominio del *drama per musica*).

La ópera de Striggio-Monteverdi se inicia con un hermoso prólogo, un aria estrófica, después de un preludio musical que insiste como *ritornello*: un hermoso pasaje, sereno y triste, en ritmo de lenta danza, que sirve de interludio a la monodia ariosa que tiene por protagonista a La Música, en figura alegórica personificada.

*Io la Musica son, ch'ai dolci accenti  
So far tranquillo ogni turbato core.*

La música puede tranquilizar, con sus dulces acentos, todo corazón turbado; puede inflamar de noble cólera, o de amor apasionado, a los espíritus más fríos.

*Io, su cetera d'or, cantando soglio  
Mortal orecchio lusingar talora.*

Armada de su cítara de oro, puede deleitar los oídos mortales, incitando al alma a desear de manera ardiente la audición de las armonías de la lira celeste

*... l'armonia sonora  
De la lira del ciel...*

La Música habla de Orfeo, que atraía con su canto a las bestias salvajes, y que pudo conquistar al infierno con sus plegarias

*e servo fe'l'inferno a sue preghiere.*

La Música sabe alternar –como en el relato de Orfeo se podrá comprobar– los cantos gozosos y los tristes. Consigue que «los pájaros queden detenidos en las ramas, / que las ondas de los riachuelos dejen de murmurar / y que toda brisa suspenda su curso».

Se trata de aquilatar y comprobar el poder de la música: de esa música que acompaña el canto en el curso de una acción dramática que narra la *fabula in musica* de Orfeo.

Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri inician su *Euridice* con un personaje alegórico diferente: con la Tragedia. Sólo que en esa tragedia bucólica, de un carácter pastoral similar al que poseerá la versión de Striggio-Monteverdi, sólo se retiene el primer lance trágico, la pérdida de Euridice el día mismo de los esponsales con Orfeo, y la consiguiente decisión de éste de bajar al infierno (aquí acompañado de Venus), hasta lograr incitar a la piedad, por el poder de su cítara y de su canto, a los reyes del Hades, Proserpina y Plutón, de manera que Orfeo pueda retornar a los campos de Tracia con Eurídice.

Se omite todo lo que sigue: la prohibición de mirar atrás, la transgresión de esa norma y la pérdida de Eurídice en el umbral mismo del ascenso hasta la tierra. A pesar de esa invocación inicial a la tragedia, en esa versión festiva adaptada a la celebración de los esponsales entre Enrique de Francia y María de Médicis, el verdadero nudo trágico del relato queda escamoteado. Ésa es una de las razones (no la única) de la abismal diferencia de calidad entre esta débil versión de Rinuccini-Peri y la de Striggio-Monteverdi.

La auténtica tragedia sucede luego. En la versión de Striggio-Monteverdi tiene lugar justo después de que Orfeo entona el cántico de alabanzas al poder de su lira, capaz de vencer a las potencias infernales. Ha podido persuadir a Plutón y a Proserpina, y aunque no ha logrado ablandar el corazón de Caronte, el barquero, al menos ha conseguido adormecerlo.

Monteverdi escenifica ese poder movilizándolo todo el conjunto orquestal de instrumentos aptos para la imprecación y la plegaria. Con ellos pone a prueba de forma escénicamente convincente el poder de la música. Instrumentos de cuerda (violines, violas), de madera (pífanos, flautas, oboes), arpas:

todos han ido formando un variado *ritornello* a la célebre aria estrófica «*Possente spirto*» (Poderosos espíritus). Todos terminan siendo conjurados para conseguir que Caronte, duro de corazón, si bien no logra apiadarse del lastimero ruego de Orfeo, quede al menos sumido en el sopor del sueño. Orfeo aprovecha el sueño de Caronte para arrebatarse los remos y surcar a través de la laguna Estigia, desafiando los vientos y las olas.

El episodio del viaje de retorno, o la escarpada ascensión hasta la superficie de la tierra, omitido en Rinuccini-Peri, se halla reducido a mínimos en Striggio-Monteverdi. Sólo en la posterior versión de Calzabigi-Gluck, como se ha dicho, ese episodio está bien desarrollado, precipitándose tras él un final algo artificial, con la aparición de Amor como *deus ex machina*.

También la ópera de Monteverdi concluye, en el acto quinto, el último de la *fabula in musica*, con la aparición de un *deus ex machina*: Apolo, en su carro solar, desciende a los campos de Tracia, e invita a Orfeo a que suba en su compañía al Olimpo con el fin de llevar una vida feliz sempiterna. Allí podrá ver, entre el cielo y el sol, la imagen sublimada de su esposa Eurídice, convertida en réplica fidedigna de la idea neoplatónica de Belleza, diluida quizás en esas armonías divinas de la lira del cielo a las que La Música hizo referencia en el prólogo a esta ópera.

En la mayoría de estas versiones queda patente esa trágica segunda muerte de Eurídice, y es mostrado el lamento de Orfeo por la definitiva pérdida de su esposa. Si hasta ese momento la ópera había sido la escenificación de una plegaria, de un ruego, ahora es, por vez primera, la expresión dolorida de un lamento. Orfeo se halla de nuevo en los campos de Tracia, confrontado con ese destino manifiesto que le conduce, una y otra vez, a repetir su eterno papel sufriente.

Orfeo rivaliza con el medieval Tristán –el Triste– en su Hado Aciago: el que le hace ser siempre uno con su eterna queja y lamentación, o con su infortunio continuo y recurrente<sup>9</sup>. Siempre a punto de rescatar a su hermosa esposa Eurídice; siempre en la tesitura final del perderla; siempre abocado a un intensísimo gozo puntual; siempre sustraído de manera cruel de esa alegría tan exaltada como breve.

Pero en todas estas versiones queda omitida la escena final, la más reveladora del funesto destino trágico de Orfeo, o de su infortunio tremendo, definitivo. Me refiero a la muerte de Orfeo en manos de las enardecidas y furiosas ménades, espoleadas por el ofendido dios Dionisos, que en circunstancia similar al Penteo de las *Bacantes* de Eurípides se halla soliviantado por la impiedad y el desprecio que Orfeo manifiesta respecto a su culto. Rechaza el fruto de la vid y la demanda de amor de las mujeres –también las del séquito de Dionisos– obcecado en su duelo por Eurídice; según Ovidio, orientado poco a poco hacia el amor de jóvenes mancebos.

Queda sustraída en todas estas óperas la escena final, muy presente en las fuentes textuales latinas de la leyenda, tanto en la obra de Virgilio como en la de Ovidio. En las *Metamorfosis*, de hecho, constituye un capítulo aparte.

Esa omisión es significativa. Resulta ser una constante en casi todas las versiones. La excepción la constituye la *tragicomedia pastorale* del año 1620 (aproximadamente) *La morte d'Orfeo*, del músico Stefano Landi, con libreto también suyo, autor de óperas célebres de estilo romano como *Il Sant'Alessio* (1632), estrenada en el Palazzo Barberini, en la onda de «vidas de santos» promovida por la *propaganda fidei* barroca del Vaticano<sup>12</sup>. Landi se ciñe, en esa obra anterior, al episodio de Ovidio titulado «la muerte de Orfeo», previamente desarrollado en la cuarta parte de las *Geórgicas* de Virgilio.

Se destaca en la ópera la ira vengativa de Baco, al que intenta en vano calmar una mujer, Nisa, de la comitiva de las bacantes. Esa cólera del dios es transmitida a las ménades que, al ser despechadas por Orfeo en su vano intento de seducirle, presas de «divino furor» –o de *manía divina*–, en ese estado de enloquecida inconsciencia que provoca la posesión divina (el *entusiasmo* del que habla Platón), se abalanzan sobre él hasta desgarrar sus carnes y despedazar sus miembros.

Virgilio y Ovidio describen cómo le arrancan y dispersan todos sus miembros. La cabeza, arrojada al suelo, separada del tronco, seguía pronunciando la voz de su amada esposa: «*Euridice, Euridice*». La propia lira del cantor de Tracia, ti-

rada y pisoteada, seguía emitiendo sonidos lastimeros, como si quisiera acompañar el nombre de la amada.

En la versión de Ovidio la sombra del Orfeo muerto navega entonces hacia el Hades, donde se encuentra con la sombra de Eurídice, en un episodio de «final feliz» algo sarcástico. Stefano Landi retiene ese reencuentro en el Hades de ambas sombras, pero añade algunos elementos novedosos. Caronte no permite que la sombra de Orfeo llegue al Hades por hallarse desmembrada y por no haber sido convenientemente incinerados y enterrados sus restos mortales.

La sombra de Eurídice, una vez cumplidos esos trámites funerarios, no puede reconocerle, pues ha bebido del Leteo, el río del Olvido. Aquí el relato de la ópera de Landi se inspira en la *katábasis* de Er, al final de la *República* platónica. La misma sombra de Orfeo deberá beber en ese río. Finalmente un *deus ex machina* acude en su ayuda: Mercurio librará a Orfeo del infierno, conduciéndole a la morada de los bienaventurados, junto a Zeus.

Esa apoteosis –u otra semejante– constituye, por lo general, el final obligado de las versiones operísticas de esta tragedia. Con ellas se indemniza el profundo dolor que este relato desprende, y el carácter siniestro, espantoso, de ese episodio de descuartizamiento, o de *corps morcelée*, que en la mayoría de las versiones, la de Peri, la de Caccini, la de Monteverdi, la de Gluck o la de Haydn, suele estar omitido.

### La música y el reparto de su poder

El horror en su forma quintaesenciada lo constituye esa forma trágica de morir que el desenlace de la historia de Orfeo presenta: el desgarramiento de todos los miembros de la unidad de un cuerpo entero, desperdigados, convertidos en *disyecta membra*. Un destino que Plutarco, representante del pensamiento sincrético y alegórico de la Antigüedad Tardía, emparentaba con el dios egipcio Osiris (asesinado por su hermano Set). No hay, sin embargo, conexión entre ambos relatos.

Existe en el relato de la muerte de Orfeo –a diferencia de lo que sucede en el mito osírico– un vínculo muy profundo

entre la víctima y el verdugo. Fue Dionisos el inductor de esa acción terrible y criminal. Orfeo repite en sus carnes el destino del niño Dionisos en la versión que de él da la religión órfica.

Dionisos era hijo de Zeus y de Perséfone. En algunas versiones lo es de Zeus, disfrazado de nube, y de Sêmele, una mortal, que al ser requerida en amores fue abrasada al unirse con el rayo del dios. Zeus debió ocuparse entonces de la propia gestación del hijo de ambos, Dionisos.

El niño Dionisos es seducido en la versión órfica del relato de su infancia por los titanes. Éstos se presentan ante él con las caras blanqueadas de yeso. Se acercan a él con juguetes: lentejuelas, abalorios, un espejo. Dionisos niño se queda prendido de la imagen de sí mismo reflejada en el espejo. Entonces los titanes se abalanzan sobre él y lo asesinan. Luego descoyuntan sus miembros. Sólo queda a salvo el corazón, que será rescatado por Perséfone, la desconsolada madre en esta versión órfica. El resto del cuerpo es asado al espetón. Asado, no hervido\*. Constituye el alimento caníbal de esos enemigos de Zeus que serán, a continuación, fulminados por su rayo y reducidos a cenizas.

De los espesos vapores surgidos de ese incendio fulminante surgirá, precisamente, el linaje humano, a la vez mortal (como los titanes) e inmortal (en razón de haber ingerido la carne divina de Dionisos). El hombre es, para la religión órfica, mortal e inmortal, sometido a muertes periódicas pero con capacidad de resurrección, cual Ave Fénix. Es un semidiós, como Orfeo; o un dios que muere y resucita, como Dionisos.

Todo hombre, al nacer, se abreva en ese río del Olvido al que Platón se refiere en el relato de Er, al final de *La República*. El alma es inmortal por naturaleza, pero sufre un destino de sucesivas reencarnaciones en cuerpos diferentes. Cada

\* En su estudio *Dionysos mis à mort*, Marcel Detienne saca consecuencias relativas a la protesta anti-sacrificial propia del orfismo, y de su abstención respecto a la carne, en transgresión del pacto prometeico que permite la alimentación de carne de los mortales (a cambio del humo sacrificial, que se ofrece a los dioses).

nacimiento es, en realidad, un renacimiento. Y cada vez tiene lugar esa amnesia originaria que impide el reconocimiento de las anteriores vidas trashumantes del alma. Al morir, o al desprenderse la accidental unión del alma con un cuerpo, se evalúa la orientación del alma en su conducta peregrina. El orfismo propone un estilo de vida ascético, vegetariano, que facilite el desprendimiento de la maldición de los sucesivos renacimientos.

Adelantándose al pitagorismo y a Platón, la religión órfica es consciente del gran poder de la música, o de la conjunción de música y palabra en el cántico. En la economía de la liberación y salvación del alma el cultivo de la música es necesario. Ese poder de la música es un poder religioso, fundado en un mensaje de salvación. El mito de Orfeo documenta sobre ese poder extraordinario. La música apacigua la naturaleza, amansa la crueldad salvaje de las fieras, hace que toda la naturaleza se postre –encandilada, encantada– ante el poder seductor que la música y el canto desprenden.

Y ese poder del canto y de la lira rebasa y trasciende su capacidad de civilización, amansamiento y apaciguamiento de los poderes terrenales. Alcanza también a las potencias infernales. No se limita a ejercerse en la naturaleza a cielo abierto. Llega al reino de los muertos. El relato de Orfeo, según lo transmiten Virgilio y Ovidio, es elocuente en este punto.

En los campos de Tracia Orfeo exhibe ese poder capaz de expresar dolor y goce, acompañado de su séquito de pastores y de todas las fuerzas naturales de los campos y de los bosques, y de la naturaleza animada e inanimada. Se manifiesta en la expresión de sufrimiento al requerir de amores a la ninfa Eurídice. Sabe manifestar el gozo de su conquista: la que conduce a los esponsales del semidiós y la ninfa. Así sucede en los dos primeros actos de la versión operística de Striggio-Monteverdi.

Pero Orfeo es también el cantor que revela el omnímodo poder de la música al descender a esa segunda región del cosmos que constituye el subsuelo infernal. Allí realiza su mayor proeza al vencer la voluntad –y el sentimiento– de las potencias infernales.



En el infierno revela Orfeo toda la potencia de su única arma: la lira. No accede a sus puertas con ánimo de conquista. No es un sicario de Zeus, o de Core, que pretenda rescatar a la raptada Perséfone. La suspicacia de Caronte ante Orfeo, en la *fabula in musica* de Striggio-Monteverdi, se advierte en su aria de bajo, con voz ensombrecida por el amplificador, acompañada de tétricos instrumentos de *basso continuo* (el órgano mecánico, el citarrón).

Contra su corazón de piedra se estrella la demanda de piedad de Orfeo, en la más celebrada de sus arias, que de misterioso modo atraviesa la laguna Estigia y llega al corazón misericordioso de Proserpina y al propio Plutón. Frente a esos *possente spirito* que gobiernan el infierno opone Orfeo, como único poder, su lira, que en la representación operística convoca toda la familia musical a modo de variado interludio, en cada una de las estrofas que componen, bajo forma variacional, esa compleja aria.

Se oyen primero ascendentes violines que elevan su vuelo asistidos por toda la familia de las cuerdas, luego los instrumentos de madera, las flautas, oboes, pífanos, y finalmente el tañido de las arpas. La música entera, en toda la familia de sonidos aptos para acompañar la voz lastimera de Orfeo, voz que impreca y demanda en forma de súplica, de oración—del mismo modo como esa voz, asociada a la música de Monteverdi, se expresará bajo la forma del lamento en el único fragmento que nos ha llegado de la ópera siguiente, el célebre *Lamento d'Arianna*—, tal es el poder que exhibe Orfeo; el poder de la música<sup>11</sup>.

Según el relato de Virgilio y de Ovidio, Orfeo consiguió, como manifestación de ese poder maravilloso, en cierto modo mágico y taumatúrgico, que todo el infierno quedase encandilado<sup>12</sup>: los suplicios de los condenados se suspendieron de pronto mientras discurría la melodía del cántico; la rueda de Ixión dejó de girar, la roca de Sísifo dejó de rodar, el propio Sísifo pudo sentarse en ésta.

El gran poder de reconciliación de la música, su armonización de todas las fuerzas de la naturaleza, diurna y nocturna, terrestre e infernal, su capacidad para conjugar, de forma *sim-bálica*, todas las potencias, sublimando el lado desgarrar-

do y malo, o *dia-bálico*, tanto en la tierra como en el subsuelo, tanto bajo el sol como en el Hades, tal es el poder de esa música que se tiene a sí misma por tema y argumento en la ópera de Striggio-Monteverdi, y en especial en el prólogo que ella encarna en forma alegórica.

La tragedia de Orfeo, basada en los textos de Virgilio y Ovidio, tiene carácter bucólico. Constituye una tragedia, o tragicomedia, pastoral. El escenario es la naturaleza, con sus bosques, riachuelos, ninfas, pastores; o bien el escenario infernal, con Caronte, Perséfone y Hades. No se retiene en esas fuentes la presencia del cantor, provisto de la lira, en un escenario muy diferente: el tercero a considerar según el reparto del cosmos en la *Ilíada*. No aparece Orfeo en referencia a esa tercera región: el océano, propiedad de Poseidón.

Y sin embargo el poder de Orfeo se hace patente también en ese encrespado elemento, como lo testimonia la expedición de los Argonautas. Orfeo formó parte del séquito de Jasón y contribuyó, con sus cantos, a facilitar que se botase el navio, y que los remeros acompasaran su ritmo en el golpear de la superficie marina. Consiguió, además, desafiar y vencer un poder hostil también asociado al omnímodo poder de la música: el cántico de las sirenas, que aparecen siempre en toda descripción de la gesta de los Argonautas, lo mismo que en la *Odisea* homérica.

Hijas de Aqueloo y de la ninfa Terpsícore, la musa de la danza, con aspecto de aves de rapiña y con rostro de mujer, pertenecientes al séquito de Perséfone, acompañaron al parecer a Ceres en su porfiada búsqueda de su hija, raptada por Hades, a través de los confines del orbe. Se apostaron finalmente en las orillas del mar, en donde embelesaban a los navegantes, impidiéndoles regresar a sus respectivos puertos.

Su hechizo consiste en la calidad de su música y de su cántico, acompañado de la lira: son capaces de narrar todo cuanto sucedió en Troya; son en cierto modo omniscientes. Arrebatan a los marinos y los conducen a un prado maravilloso. Allí éstos pierden el sentido: ya nunca más quieren regresar a su patria. De ahí los consejos de Circe respecto a su encuentro por parte de Ulises en su viaje de regreso hacia Íta-

ca. El episodio de las sirenas sucede, en la *Odisea*, después del encuentro con la hechicera Circe. Ocurre después de la *katábasis* al mundo infernal\*.

Medio mujeres, medio aves de rapiña, con cierto aspecto de arpías, son dos en el relato homérico. Conducen al navegante raptado y seducido a un prado de delicias donde, al parecer, pierde el conocimiento. ¿O es iniciado el personaje en un conocimiento superior, en el conocimiento supremo (relativo a todo cuanto existe)? En cualquier caso el que oye esos cantos no parece que pueda, o que quiera, regresar al puerto del que provino. Pierde memoria de su patria; de Ítaca (en lo que a Ulises se refiere).

Esa música y esos cantos se hallan en radical disparidad con la voluntad de regreso que manifiesta Ulises, apoyado por los dioses que velan para que el retorno se produzca, Pallas Atenea sobre todo, verdadero ángel tutelar de Ulises, y el propio Zeus, o su esposa Hera.

Debe ser amarrado Ulises a un mástil que le permita oír los sonos de las sirenas y sus relatos cantados, manifestación de su omnisciencia, al tiempo que sus compañeros de navegación deben tener taponados sus oídos con cera. Ese episodio se inscribe así en el carácter iniciático que posee, en la *Odisea*, ese regreso de Ulises.

Hay tres grandes poderes que se reparten el universo de la música. Ante todo ese poder marítimo de las misteriosas sirenas, seductoras, peligrosas, que sin embargo parecen producir iniciación en el conocimiento de cuanto existe, pero que en razón de su poder de imantación y hechizo sumergen en olvido al navegante atrapado y le hacen perder el rumbo y destino de posible regreso a su patria.

Orfeo revela también su poder en su capacidad de sobreponerse a ese hechizo de las sirenas. Según algunos relatos de

\* Antes, en todo caso, del escenario en el que se inicia la tardía ópera de Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, que tiene por punto de arranque el episodio de los feacios y el abandono de Ulises en lo que cree ser una isla desierta.

la expedición de los Argonautas consiguió que a éstas se les cayera la lira de las manos. En virtud del cántico de Orfeo terminaron convertidas en piedra. La petrificación de las sirenas, trocadas en islotes, o en acantilados, constituye el triunfo de Orfeo sobre esas potencias ambiguas, probablemente de naturaleza infernal, funeraria (vinculadas a Perséfone).

Esas mujeres que entonan cánticos irresistibles, con cuerpo de ave, adquirirán a partir del siglo VI de nuestra era, por contaminación con las nereidas de Neptuno, o por algunas ambigüedades del propio relato de Ovidio, ese carácter que llega hasta nosotros bajo el nombre de las sirenas: peces con cuerpo y rostro de mujer que embelesan con sus cánticos a los hombres del mar.

En ese episodio de las sirenas se evidencia el gran poder de la lira de Orfeo, siempre asociado a Apolo y a la musa Calíope, quizá la predilecta de todas las musas de Apolo, que enseñó a su hijo Orfeo esos cánticos con los cuales pudo ejercer su poder mágico y taumatúrgico; también en el Océano.

Ese poder se pone a prueba en la tierra, en el infierno (y en atmósferas marinas). Pero sobre todo es perceptible en los escenarios bucólicos en que es presentado el pastor de Tracia en los poemas de Virgilio y de Ovidio. Sobre todo en las *Geórgicas*, destinadas a describir la vida rural.

En el relato de Orfeo el texto de Virgilio se refiere a la producción de la miel en colmenas cultivadas por un pastor de la Arcadia, Aristeo, que pretende seducir y raptar a Eurídice, salvada de este lance por Orfeo. En la tardía versión cómica de Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, se evoca ese escenario del poema de Virgilio, con modificación de los papeles respectivos de Orfeo y de Aristeo\*.

\* Aristeo es un pastor de Arcadia productor de miel, amante de Eurídice. Ésta está casada con Orfeo, pero el matrimonio es un desastre, se aborrecen el uno al otro. La opereta culmina con un hilarante episodio de Zeus metamorfoseado en mosquito, que asedia a una Eurídice complacida, contenta de estar en el infierno. Todo al ritmo del célebre canción que pone fin a esa deliciosa opereta de Offenbach, con libreto de Hector Crémieux, que refleja del mejor modo los usos y las costumbres matrimoniales y festivas de la burguesía del Segundo Imperio.

También se descubre ese gran poder de la música de Orfeo en su aventura iniciática a los infiernos en búsqueda de su amada Eurídice, poniendo a prueba la potencia de su lira y de su cántico ante los espíritus infernales.

Pero además de esos dos grandes poderes musicales, el de las sirenas, asociado a Perséfone y a la ninfa de la danza, Terpsícore, y el de Orfeo, de claro ascendiente apolíneo, existe un tercer poder, responsable de la muerte y del terrible descuarzamiento del semidiós. Un poder que también es musical. Pero en este caso no se trata del poder musical del canto y de la lira, como sucedía con las sirenas y con Orfeo. Se trata de un poder de una naturaleza musical diferente.

Es el poder dionisiaco de las ménades. Un poder que no gravita sobre el instrumento de cuerdas, como es la lira o la cítara. Ese poder posee como instrumento genuino la flauta o la siringa del rústico dios Pan, quintaesencia del mundo pastoril. Y no posibilita el cántico sino la danza; la danza orgiástica; la danza de la comitiva de las bacantes.

Éstas se hallan en estado de furor divino, excitadas hasta la divina locura, poseídas por el dios que se apodera de su personalidad. Siempre forman un séquito coral, una comitiva que constituye una colectividad en estado de raptó e inconsciencia, agitadas y enardecidas por el alcohol, y sobre todo porque el dios Dionisos ha penetrado en sus cuerpos y en sus almas hasta transmutar por entero su personalidad: constituyen la encarnación misma de ese dios que se ha adentrado en ellas hasta mutar su identidad.

En la escena trágica y terrible de la muerte de Orfeo halla el mito del pastor de Tracia su más estricta unidad y sentido: constituye el relato que descubre en su argumentación narrativa un litigio que se encuentra en el corazón mismo de la cultura religiosa griega y de su culto. Se trata del conflicto entre dos formas y estilos –religiosos– que se disputan el poder de la música.

Ante todo está la música que trama consonancia armónica con la voz a través del cántico; la que utiliza la lira o la cítara; la que permite que la voz pueda pronunciarse y tomar vuelo.

Frente a ella está la música de la flauta o de la siringa, que no permite el cántico, pero que a través del soplo posibilita el frenesí de la danza, generando ese fenómeno de posesión enajenada que Platón en el *Fedro*, en boca de Sócrates, denomina *manía teléstica*<sup>13</sup>.

Al son de la flauta tiene lugar la danza excitada y ex-stática de las bacantes; se producen así fenómenos como el *menadismo*, o el *coribantismo*; formas de posesión, siempre en comparecencia coral, de grupo. Es esa danza de ménades que fuerzan las extremidades de los miembros en una torsión próxima a la dislocación, con las manos acompañadas de castañuelas, tal como se representan en algún bajorrelieve, o en la cerámica.

La lira contra la flauta: para dirimir la preeminencia de uno u otro instrumento compite Apolo, provisto de la lira, con el osado sátiro Marsias, virtuoso de la flauta. Al perder el pleito el desventurado sátiro es cruelmente despellejado.

El Horror mismo, despellejamiento o descuartizamiento, parece ser el destino de una música, la de los instrumentos de madera, flauta o siringa, que suscita, a través de las danzas de las enajenadas ménades, componentes desgarradores, al promover movimientos deformes que parecen conducir al desencaje de los miembros, brazos, piernas, a través de audaces formas de danza.

Esa música báquica inspira un divino furor vengativo: el que lleva al séquito dionisiaco a abalanzarse sobre el pastor de Tracia como represalia a su misoginia, o a no haber querido olvidarse del duelo y la melancolía que le produjo la pérdida de su querida esposa, y haber rechazado sistemáticamente todo trato con ninguna otra mujer.

El texto de Ovidio es al respecto muy explícito: Orfeo aborreció todas las mujeres al perder a Eurídice, y fue el inductor, igual que Zeus lo había sido en el Olimpo, en su episodio con Ganimedes, de la homosexualidad aquí en la tierra, o del amor a mancebos adolescentes.

El conflicto respecto al poder de la música, música de la flauta y de la lira, música del canto acompasado o de la danza desmadrada, música apolínea o dionisiaca, tiene así su contrapunto en el terreno sexual.

La música báquica de orgía y desenfreno pan-sexual, excitada por el vino y por la flauta, tiene por sujeto esas mujeres arrebatadas por la seducción de Dionisos. Éste las conduce al monte. Las sustrae de la civilización urbana. Las arranca de sus obligaciones de esposas, madres e hijas. En el campo repiten ritualmente el sacrificio del niño Dionisos, enmascarado en un macho cabrío, al que despedazaron los titanes, comiéndose a jirones su carne cruda. Ellas reiteran ese horrendo crimen y festín caníbal. Son proclives a la homofagia, incluso a la alelofagia, a desgarrarse y comerse unas a otras.

Orfeo, por su parte, rechaza las mujeres; rechaza también el fruto de la vid; y expresa quizá maledicencias respecto al Dios desenfrenado y ebrio. Y es, por esa razón, chivo expiatorio odiado por las enfurecidas ménades, inducidas por el resentido dios Dionisos, siempre muy cruel con los infractores de su culto.

Lo dionisiaco y la embriaguez, frente al poder evocador de imágenes que suscita la lira y el cántico, con su capacidad de dicción y predicción, o de oráculo y profecía, aparecen así en su dialéctico contraste (que sugiere una unificación en profundidad, una suerte de *concordantia oppositorum*). Es sabida la connivencia en el culto de estas divinidades tan contrastadas, pero así mismo tan próximas en la conciencia helénica.

Nietzsche supo recordar ese conflicto situado en el corazón cultural de Grecia, lo dionisiaco y lo apolíneo. Se trataba, en realidad, de una dualidad de culto en pugilato por el poder y la supremacía entre dos maneras de entender la música (con evidentes implicaciones en la economía de la sexualidad).

Existen dos textos de Striggio para terminar la ópera de Monteverdi. Se decidió uno de ellos, pero hay una intrigante alternativa del último acto, de la que se conserva el testimonio textual. En el libreto al que Monteverdi puso música se asiste a la apoteosis de Orfeo: Apolo, cual *deus ex machina*, desciende del cielo en su carro solar e invita a su hijo Orfeo a ascender con él al Olimpo, a lo que accede.

En la otra versión se sigue el texto de Virgilio y de Ovidio relativo a la muerte de Orfeo. Ambos textos se inician con el aria de la lamentación de Orfeo por la muerte de su esposa, de nuevo en los campos de Tracia. En ambos tiene lugar el pasaje en el que los lamentos de Orfeo son respondidos por el eco, pero sólo en las últimas sílabas de sus versos.

En ambos se alaba en forma hímnicamente a Eurídice, mujer bella y sabia, en contraste con el resto del colectivo femenino, que se hace acreedor de vituperios. Y a partir de aquí divergen ambas versiones. En aquella a la que puso música Monteverdi tiene lugar la aparición del carro solar de Apolo, descendiendo del cielo. En la versión censurada, en cambio, un coro de bacantes invoca a su padre Dionisos.

Se le llama *padre Lio*, *Bassareo*, *padre Leneo*: diferentes nombres de éste. Se hace referencia al divino furor que las posee, y se localiza el odiado adversario, el tracio Orfeo. Todo el resto del texto prosigue con invocaciones a Baco.

Un final dionisiaco en contraste radical con el desenlace apolíneo que conocemos. El final báquico no termina con el horrendo escenario de la muerte del semidiós del texto de Virgilio y de Ovidio. El libreto de Striggio se queda en las puertas de esa terrible conclusión. Únicamente presenta la voz coral del séquito de las bacantes en su invocación a su dios, y en su deseo vengativo de lanzar su furiosa ofensiva contra el semidiós Orfeo que las rechaza.

En el texto incorporado en el libreto de la ópera de Monteverdi, al igual que en todas las versiones (con la excepción de la de Stefano Landi), ese escenario de la muerte y el descuartizamiento de Orfeo está omitido. Queda sin embargo una metonimia a modo de cicatriz: la referencia a la maldad del colectivo femenino; un colectivo que en la versión censurada comparece bajo la forma del coro de bacantes que invocan en himnos sucesivos a su padre Baco. La misoginia de Orfeo queda evidente, de todos modos, en la versión a la que Monteverdi puso música.

El escenario omitido presenta el horror en sentido estricto; desvela, sin mediaciones, *lo siniestro*. Eso es, siempre y en todo lugar, el desgarramiento y despiece general de todo miembro unido en un ser vivo. Schopenhauer, y luego



Nietzsche, dieron a esa imagen terrorífica significación físico-metafísica. Hablan de la inmanente contradicción del Uno, o de la Voluntad que se auto-desgarra en una multiplicidad de entes; o del sufrimiento esencial de esa Voluntad de Vivir, que tendría en el dios Dionisos, según el joven Nietzsche, su mejor representación. Ese dios dolorido creaba el mundo como liberación y catarsis del suplicio primordial que correspondía a su esencia.

Ese cosmos era –en virtud de la demiurgia divina– auténtica obra de arte, pura apariencia apolínea: ilusión estética de singular belleza, sustentada por esa esencia dionisiaca atormentada y contradictoria. Esa actividad creadora divina serviría de pauta y paradigma onto-teológico de toda creación artística, y en particular del arte trágico, unión de lo dionisiaco y lo apolíneo, que para el joven Nietzsche tendría su contrapunto en el arte musical de su tiempo: en las óperas wagnerianas, auténticas recreaciones de la tragedia ática. Wagner era el Esquilo del tiempo contemporáneo para ese joven Nietzsche entusiasmado con el drama musical wagneriano.

También los neoplatónicos florentinos insinuaban el pasaje de lo Uno a lo Múltiple en esos términos tremendos. Sandro Botticelli, en su díptico sobre el *Nacimiento de Venus* y su fecundidad primaveral –la *Alegoría de la primavera*–, dejó también la cicatriz, la metonimia de ese horrendo escenario: para el caso, la castración de Urano por Cronos, y el esparcimiento del semen de sus testículos por el océano. De la espuma del mar que así se formó surgió la Belleza misma, Afrodita Urania<sup>14</sup>.

Una metonimia similar, con el pasaje mal cicatrizado del aria de Orfeo en contra del colectivo femenino, se produce en el quinto acto del texto de Striggio al que Monteverdi puso música. El propio Striggio dejó en legado póstumo las páginas censuradas, en las cuales el componente dionisiaco hostil a Orfeo, encarnado por el coro de bacantes, termina revelando la esencia contradictoria del pastor de Tracia, hijo de Apolo, con un destino semejante al que el relato órfico asigna a Dionisos, asesinado de niño por los titanes (pero resucitado en su condición divina o semidivina).

La música distribuye su poderío entre la tierra, el infierno y el océano, como en el reparto del cosmos por parte de los tres hermanos, Zeus, Hades y Poseidón, en la *Iliada*. Se trata de una partición musical, o de una asignación de lotes, o de porciones, de una misma unidad intrínseca, la que corresponde al poder que la música despliega.

Existe, además, una triplicidad de formas que pueden ser distinguidas (dentro de la tradición grecolatina): la forma musical órfica, asociada al mundo de Apolo, y de la musa predilecta de éste, Calíope, musa de la poesía y del canto, madre del pastor de Tracia. Una música relacionada con la lira y la cítara; una música que libera la voz y que manifiesta el vínculo de la armonía y la palabra; y que puede concebirse en clave astronómica, pitagórica: las cuerdas de la lira de Apolo son círculos y esferas celestes.

Posee inmenso poder. Sugiere la victoria del alma iniciada, con la música del pastor de Tracia como guía, a través del infierno. El alma del creyente órfico, a la manera de Eurídice, sigue el sonido del canto y de la lira de este Orfeo apolíneo, y puede alcanzar de nuevo la tierra, o puede llegar incluso a librarse de su ronda de reencarnaciones, siempre que porfíe en su ajuste armónico con la voz y el tañido de la lira de Orfeo.

Sólo si se desbarata ese acomodo de armonía y ritmo musical puede ocasionarse el letal desvelo y desasosiego de Orfeo, el guía y *mistagogo*, que al girar la cabeza pierde el alma, arruinándose la iniciación. Queda así –el alma– condenada a una segunda muerte: cae por el horrible abismo del vacío que la arroja de nuevo hasta el Erebo, donde vuelve a divagar y penar en condición de *alma en pena*, o de pura sombra errante. La ronda de las reencarnaciones queda, de este modo, reemprendida. La maldición de la *metem-somatosis* queda sentenciada. Ése es el sentido esotérico de la segunda muerte de Eurídice (que es el *alma* de Orfeo).

Se insinúa así el tema órfico (elaborado y enriquecido por sucesivas generaciones de pitagóricos, y por Platón) de la inmortalidad del alma, y de sus reencarnaciones sucesivas. O el de la posible ascensión, favorecida por el poder de la música, hacia el destino descrito en el *Fedro*: el de las almas que han

cumplido ya su penoso exilio y éxodo a través del ciclo de las reencarnaciones, y que pueden restituir su originario destino en seguimiento de aquel dios con el que son –cada una de ellas– afines, y que se corresponde con los cuerpos celestes, insertos en las esferas giratorias, las cuerdas de la lira apolínea: esas que emiten la música de las esferas, música extremada de una belleza sin par.

En cada una de esas esferas celestes, que son para Platón, en el citado pasaje de *La República*, las cuerdas de la lira de Apolo (o de Orfeo), comparece una sirena, que entona el tono específico de ese diapasón que forman todas ellas, la octava de las cuales constituye la esfera de las estrellas fijas, y las otras siete son las cuerdas sobre las que promueven sus revoluciones los planetas (Mercurio, Venus, el Sol, la Luna, Marte, Júpiter y Saturno)\*.

Platón sublima, en clave apolínea, la escena de las sirenas de la *Odisea* en el relato de Er que cierra *La República* (del mismo modo como da la réplica, en forma también profundamente subvertida, en ese décimo capítulo del gran diálogo platónico, a la *katábasis* homérica del pasaje de la *Odisea* que antecede a la escena de las sirenas).

Existe, en segundo lugar, esa música hechicera, peligrosa, que emiten las sirenas desde la orilla de la playa, con la lira que acompaña su cántico: hijas de la ninfa de la danza, Terpsícore, forman el séquito de Perséfone, se vinculan por tanto con ritos funerarios, impiden que los marinos vuelvan a sus tierras, y los encandilan en un perpetuo cántico musical que les inicia en el conocimiento de todo cuanto existe.

En el relato de los Argonautas Orfeo manifiesta su poder también en el elemento marino, y logra doblegar ese hechizo de las sirenas. Consigue que, llenas de estupor ante ese cántico (más poderoso que el que ellas saben producir), se les caiga la lira de las manos en señal de derrota. Logra entonces Orfeo, en virtud de la naturaleza taumatúrgica de su poder, que esas sirenas se conviertan en piedra.

\* Correspondientes a las diferentes notas de la escala griega. Véase al respecto el ensayo consagrado a Iannis Xenakis, especialmente la nota de la página 773.

Y hay, en tercer lugar, la música dionisiaca, vinculada a la danza orgiástica de las ménades, siempre coral, siempre de naturaleza colectiva, acompañada de la flauta propiciadora de posesiones rituales a través de lo que Platón denomina en el *Fedro* la *manía teléstica* (*ritual, ceremonial*), la que hubiese debido recrear Monteverdi en el final omitido del texto de Striggio.

Es la música que alienta ese misterioso Dios «que viene», siempre advenedizo, procedente de Oriente, extranjero perpetuo, que visita las ciudades griegas para horror y consternación de maridos, padres, hijos. Éstos comprueban que sus mujeres son arrebatadas por ese grito singular, el *Evohé*, convirtiéndose en furiosas ménades que danzan y bailan en estado de entusiasmo enloquecido, poseídas por el dios, abalanzándose sobre quienes no rinden culto a Dionisos ni a sus principales atributos y usos, el vino y la embriaguez, o el comercio sexual con mujeres en forma de general promiscuidad. O sobre quienes favorecen la abstinencia en la bebida del alcohol, o bien la introducción de formas nuevas de amor, como el amor a los mancebos adolescentes.

Orfeo fue el chivo expiatorio de esas ménades furiosas, según relato de Virgilio y de Ovidio. Y fue también el recreador ritual, según los misterios órficos, del propio descuartizamiento del niño Dionisos en manos de los pérfidos titanes. Del vapor producido por su fulminante reducción a cenizas provocada por el rayo de Zeus nace el ser humano, a la vez mortal e inmortal (como Orfeo, o como el propio Dionisos).

Platón, en el relato de Er, recupera para la música de Apolo la voz de las sirenas apostadas en la orilla del mar. Ahora rigen las esferas celestes, cantando el tono correspondiente a cada una de las cuerdas de la lira, proyectadas de manera grandiosa sobre la arquitectura del cielo. Del mismo modo da la réplica a la *katábasis* homérica a través de ese mismo relato, propiciando la creencia, órfica y pitagórica, en la inmortalidad del alma y en sus reencarnaciones, y en la propuesta filosófica de la *reminiscencia* como antídoto a las aguas bebidas en el río del Olvido en el escenario del nacimiento.

La música apolínea, y la filosofía dialéctica como su forma más grandiosa, «la mejor de todas las músicas» (*Fedón*), facilitan esa *anámnēsis* que contrarresta la fuerza del olvido responsable de las sucesivas reencarnaciones\*.

La música apolínea, hija de Zeus y de la Memoria, y la filosofía, la mejor de todas las músicas, asociada a la musa Urania, propician esa reminiscencia que permite reencontrarse con el conocimiento plenario de cuanto existe. Llegan por vía pautaada, metódica, a donde el canto de las sirenas de la *Odisea* induce a través de un atajo hechicero y seductor, pero que sume en el sopor del más dulce y definitivo de todos los olvidos: el que no permite ya recordar siquiera la verdadera patria de toda alma, la Ítaca a donde conduce toda iniciación.

Y esa tierra prometida, preexistente a ese exilio y éxodo a través de los sucesivos nacimientos, la constituye el séquito de aquel dios, Mercurio, Venus, el Sol, la Luna, Marte, Júpiter o Saturno, que por carácter y destino corresponde a cada alma particular, según se notifica en el *Fedro* platónico.

El orfismo sugiere, pues, un nuevo régimen en el vínculo del hombre con lo divino. Enuncia la inmortalidad de todas las almas y la naturaleza divina del hombre. No es fortuito que el cristianismo, en sus orígenes, se reencontrara con ese «Buen Pastor» que es el «divino Orfeo», muerto y resucitado.

Calderón de la Barca, tres décadas después de la versión de Striggio-Monteverdi, en plena era barroca, evoca ese escenario en uno de sus más emocionantes autos sacramentales: *El divino Orfeo*.

Orfeo es Cristo, que desciende a los infiernos para rescatar a Eurídice, personificación de la Naturaleza Humana. Baja a las moradas de Hades y de la Muerte provisto como arma única de un arpa. Las cuerdas del instrumento se le clavan en las carnes al descender la escarpada sima que condu-

\* En el *Fedón* y en *La República* (Libro VIII), la filosofía, y en particular la filosofía dialéctica, constituyen la mejor música. Véase la «Coda filosófica» al final del libro.

ce a esa visita al infierno. Al llegar a las puertas infernales entona el cántico a través del cual evoca a su esposa amada, caída en el abismo infernal en razón de la mancha originaria. Mediante su dulce y dolorida canción busca el rescate de su esposa, Eurídice o la *humana conditio*<sup>15</sup>.

---

## SEGUNDA PARTE

### Música y drama

#### El nacimiento del drama musical

La apelación al mito de la música –Orfeo– significa una pregunta por la esencia de ésta. La creación o recreación de un nuevo régimen de sentido en el ámbito musical, como sucede de forma regia con Claudio Monteverdi, o de manera más programática que efectiva –o más doctrinal que artística– con la Camerata Florentina, parece exigir ese escenario de encuentro con el mito mismo de la música en su versión órfica, apolínea.

¿Hay alguna razón para que toda fundación o refundación del drama en música suscite el reencuentro con el relato de Orfeo? Quizá la causa de esa insistencia estribe en la *vis* dramática de la narración. Ésta puede desglosarse en múltiples episodios que pueden jerarquizarse según la elección del libretista y del músico.

Puede marcarse el énfasis en la primera muerte de Eurídice y en el poder de la lira de Orfeo, capaz de conmover al propio Plutón, o en la inexorable ley que se promulga para la resurrección de Eurídice, y en el desdichado escenario de ascenso a la superficie de la tierra, fracasado en el último momento, cuando Orfeo gira su cabeza y mira a su esposa.

O bien se destaca la trágica caída de Eurídice, agarrando el aire vanamente al desplomarse de nuevo hacia el abismo. O el lamento de Orfeo, de nuevo en los campos de Tracia, por esa segunda pérdida de su esposa querida, convocando en su dolor, como en escenarios anteriores, a toda la naturaleza. O es posible situar en primer plano el terrible escenario final de la muerte de Orfeo en manos de las bacantes que desgarran su cuerpo. O incluso la cabeza cortada del pastor (que sigue exclamando: «*Euridice, Euridice*»).

Se trata de un argumento narrativo con una fuerza dramática extraordinaria, que además encarna el mito fundacional de la música. El prólogo en forma de *recitativo arioso* de la ópera de Striggio-Monteverdi, con la aparición del personaje alegórico de la Música («*Io la Musica son, cb' ai dolci accenti...*»), revela una aguda conciencia respecto a ese carácter.

La ópera de Rinuccini-Peri hace aparecer también un personaje alegórico, la Tragedia. Sólo que en esa obra, como ya se ha señalado, el componente trágico se restringe a la muerte de Eurídice por mordedura de la serpiente, con amplio relato de Dafne, amiga de Eurídice. Sigue el rescate de Orfeo, acompañado por Venus hasta el borde del infierno, y el sentimiento de piedad conseguido por su cántico, con la decisión de Perséfone y de Plutón por devolver a Eurídice. Y aquí termina la obra, con un final feliz que festeja el retorno de ésta a la tierra, muy acorde con la ocasión festiva de la representación (el desposorio del rey de Francia con María de Médicis).

La monotonía del recitativo infinito en forma de monodia, sólo amenizada por los coros de Giulio Caccini, lejos de resaltar el relato lo sume en una indigencia musical acorde a la palidez del pulso dramático.

La supremacía de Monteverdi se manifiesta en la variedad de recursos que desde el principio de su *fabula in musica* exhibe, coros, dúos de pastores, arias de Orfeo, danzas de ninfas que acuden al templo del amor. Lo más extraordinario es la forma dosificada y contrastada, perfectamente calculada, con que el argumento narrativo y musical se precipita en medio del segundo acto en los abismos de la tragedia.

La limitación de la Camerata Florentina, refrendada en sus principios por Jacopo Peri, consistió en centrar de forma exclusiva el problema en la relación palabra/música, en continuidad con la tradición humanística (y con la propia Contrarreforma, o con los decretos sobre música del Concilio de Trento). Así lo formuló con claridad tan diáfana como simplista el ideólogo principal de la Camerata, Vincenzo Galilei.



Se trataba de invertir la orientación de la música renacentista de tendencia polifónica, donde el juego balanceado de múltiples voces oscurecía de forma obvia la inteligibilidad del texto por parte del auditorio. Esas voces comentaban el texto, lo enriquecían, pero al precio de volverlo incomprensible.

Se proponía, por tanto, la subordinación de la música al texto, o de las armonías musicales a las palabras, mediante una drástica eliminación de esa costumbre (bárbara, al decir de Galileo) de la polifonía tradicional, que hundía sus raíces en el estilo medieval. Frente a esos usos musicales era preciso recuperar, en tendencia acorde a todo el Renacimiento, la homofonía monódica que fue característica de la música griega, de la que no quedaban vestigios ni ruinas, pero cuya naturaleza podía colegirse a partir de los teóricos de la antigüedad, desde Platón hasta Aristoxeno, o desde Aristóteles hasta el Pseudo-Plutarco, o el Pseudo-Quintiliano\*.

Se pensaba que la propia tragedia griega estaba siempre acompañada por la lira; era cantada más que recitada. La tarea de la Camerata Florentina consistía en resucitar, mediante el cultivo del *stilo rappresentativo*, o de lo que terminarían siendo los primeros balbuceos de la ópera, la tragedia griega clásica. Una resurrección que exigía el retorno a la monodia, al discurso homofónico, a un recitativo infinito que plegase el canto a las vicisitudes narrativas del texto, y a un estilo coral basado en el unísono de las voces.

Todo lo cual podía ser cimentado en eso que, por esas fechas finales del siglo XVI, comenzó a llamarse *basso continuo*: una voz de bajo que aseguraba los principios armónicos al regular los acordes, o al posibilitar un discurso musical garantizado por esa voz que actuaba como cimiento y soporte de la nueva edificación armónica. Sobre ese sustento era posible elevar el vuelo de la melodía, o de un recitativo que fuese siempre aguantado por esa voz *ostinata* de un instrumento, o conjunto de instrumentos, que desempeñaban esa función (y que tenía en esos inicios una naturaleza escasamente expresiva).

\* Sobre estas fuentes musicológicas griegas, véase el ensayo dedicado a Iannis Xenakis.

La democracia de voces –soprano, tenor, alto, bajo– que en el Renacimiento sugería formas de imitación fundadas en el contrapunto, dejaba paso a un nuevo desnivel jerárquico en el que la voz inferior ejercía el papel técnico y funcional de cimiento del edificio, liberando las restantes voces, y sobre todo la voz soprano, como las más aptas para pronunciar, con entonación melódica, el enunciado justo del texto de la canción, del madrigal o de la tragedia pastoral.

El carácter algo rígido y esquemático del programa que se ilustraba en esas primeras tentativas de *fabula in musica*, como en el caso del recitativo infinito de la *Euridice* de Rinuccini-Peri (o en obras similares, así la *Dafne* del propio Peri, o el *Orfeo* de Caccini), no parecía argumento musical suficiente para socavar de forma efectiva el edificio armónico de la música renacentista. En ésta las líneas vocales daban como resultado la conjunción armónica, repartiéndose unas a otras, en sus juegos de contrapunto imitativo, la responsabilidad del efecto: la armonía.

Ésta era resultado y producto de esas voces conjuntadas. En la era del *basso continuo*, por el contrario, la armonía, cimentada y cifrada por la voz del bajo, trazaba el plan musical del conjunto, descubría los acordes posibles en cada momento del discurso, y liberaba una nueva jerarquía de voces, donde las voces superiores entonaban la melodía. Una melodía acompañada, inicialmente de tendencia monódica, o de preferencia homofónica<sup>16</sup>.

La problemática referente a la relación palabra/música, el tema relativo a la inteligibilidad del texto, todo ese desvelo de la Camerata, y de sus seguidores, Caccini, Peri, etcétera, se mantenía en los lindes del mundo renacentista. No trascendía esa cuestión relativa a si la palabra debe ser *serva o padrone* de la música, como formuló, con mentalidad todavía antigua, el hermano de Monteverdi, en su defensa de los ataques del teórico conservador Giovanni Maria Artusi al compositor<sup>17</sup>.

Lo que condujo a que la música de Monteverdi llegara a consumir un cambio sustancial en el terreno musical, hasta

generar un desplazamiento y una inflexión a través de su propuesta musical, rebasaba y trascendía esa polémica relativa al dilema *Prima la musica e poi le parole*, o *Prima le parole e poi la musica*\*.

Ese problema es propio y específico de la tensión generada, en pleno Renacimiento, por los humanistas y por la propia Contrarreforma, y que la Camerata y los primeros cultivadores de la ópera llevaron hasta el paroxismo. Lo mismo que los cultivadores de un madrigal cada vez más homofónico y expresivo, como el propio Monteverdi en sus tercero y cuarto libros de madrigales, o en una línea más exacerbada, Gesualdo, príncipe de Venosa<sup>18</sup>.

Lo que introdujo de pronto Monteverdi constituye un verdadero *novum* que rebasa por entero esa polémica sobre el predominio de la polifonía y la homofonía, o sobre la mayor o menor inteligibilidad del texto\*\* . Ciertamente el polifonismo exagerado oscurecía el sentido de las palabras. Estaba justificada la queja temprana de humanistas como Erasmo de Rotterdam. O podía comprenderse la llamada a la sencillez de las directrices tridentinas en esa búsqueda de comprensión de los motetes o de las misas (más allá del legendario modo que cierta tradición supuso respecto a la eventual salvación de la polifonía religiosa por parte de Palestrina)\*\*\*.

Pero el verdadero problema era otro, y eso lo supo comprender de forma genial Claudio Monteverdi. No era de in-

\* Para decirlo en términos del Abate Casti, retomados por Richard Strauss en su ópera testamentaria *Capriccio*. Véase el texto que consagro a este músico, y la «Coda filosófica», donde comento ese dilema.

\*\* En este ensayo, como en todos los que siguen, importa ante todo determinar esa propuesta (musical) del compositor que promueve una modificación innovadora de los hábitos musicales, generando una inflexión, un desplazamiento. Sobre ese concepto, en el uso filosófico que de él hago en mi filosofía del límite, véase *Ciudad sobre ciudad* y *El hilo de la verdad*. Allí hablo de proposición –y propuesta– filosófica. Pero en este libro asigno a ese concepto un valor genérico para todo el ámbito de la creación, y de un modo específico, para el terreno de la composición musical.

\*\*\* Así en la ópera de Hans Pfitzner, *Palestrina (Musikalische Legende)*, de 1917.

teligibilidad sino de ritmo; no de entendimiento del texto sino de pulsación, de dinamismo, de energía cardíaca, de fuerza arrolladora. Lo que faltaba en la música renacentista era aquello mismo de lo que rebosaba la música de Monteverdi, sobre todo desde el Quinto Libro de madrigales, y en especial en las óperas *L'Orfeo* y *L'Arianna*, y en la compilación de las *Vespro della Beata Vergine* de 1610: *fuerza dramática*.

La música del Renacimiento se basaba en un juego de suspensiones armónicas entre las voces que producían una combinación serena, en ocasiones de extraordinaria belleza. Pero ni siquiera en el madrigal exuberante de las últimas generaciones, incluido el que cultiva Monteverdi antes de esos primeros años del siglo XVII, se desplegaba una argumentación dramática capaz de promover inflexiones, giros o requiebros en la argumentación paralela del texto y del discurso musical.

Eso era lo que también escaseaba en las primeras óperas que recurrían al recitativo continuo, sólo interrumpido por monótonos coros cantados al unísono. Faltaba drama. Y drama significa algo más que emotividad expresiva. Ésta podía ser tan desbordante como en los libros últimos de madrigales de Carlo Gesualdo. Pero ese expresionismo cifrado en el valor semántico de algunas palabras, o de ciertos sintagmas, no promovía, en los madrigales del príncipe de Venosa, una verdadera *argumentación de la acción*\*.

Eso es el drama: algo más que expresión de emoción; algo más que abundancia de madrigalismos expresivos; algo más que una saturación de contrastados *affetti*. Drama significa argumentación de una acción, con su correspondiente puntuación; drama (en música) significa acción que avanza, que modula su recorrido según las vicisitudes de un relato, pero

\* Asumo la misma trama teórica que expuse en mi antiguo libro *Drama e identidad*, Barcelona, Barral Editores, 1974, cuyo primer ensayo versa sobre la gestación del drama en música; y en particular, en la música barroca. Desde luego esa hipótesis queda, a mi parecer, en este ensayo y en los que siguen muy enriquecida. Pero sigo manteniendo el esquema fundamental de entonces.

que lo realiza a partir de recursos estrictamente musicales, que sin embargo, precisamente por esa razón, se pueden ajustar del mejor modo a una narración literaria.

El *drama per musica* implica una forma de entendimiento del discurso musical acorde a la acción relatada. Eso sucede de tal modo que el propio discurso, en su carácter estrictamente musical, evidencia una capacidad de despliegue activo-temporal- que lo hace particularmente apto para la argumentación de un relato.

Lo que descubre Monteverdi es la potencia dramática encerrada en la música misma: una música capaz de dinamizar hasta extremos inauditos un argumento literario, religioso o profano: lo mismo un poema de Guarini que un motete o un salmo; y un libreto operístico en el mismo sentido que el *Magnificat*; o los lamentos de Armida, o de Tancredo, con igual vigor que en las quejas bucólicas de Amarilli, Mirtillo, Dorinda o Cloris; y en el mismo orden la lírica de Petrarca, de Guarini o la ultramoderna poesía sensual, fría, sin emoción, pero cargada de valor objetual, de Giambattista Marino. Lo que infunde Monteverdi, a partir de esos años milagrosos de fuerza creadora innovadora, entre 1605 y 1610, es esa *vis* dramática que adquiere en su música carácter auroral.

Consigue, pues, girar la música de tal modo que la vuelve capaz de exponer, con estrictos medios musicales, un drama acorde o en consonancia con una determinada argumentación dimanada de un texto: un poema pastoril dialogado, un salmo, un motete, o una letanía a la Virgen en forma de sonata (que desencadena un despliegue de variaciones instrumentales); o una *fabula in musica* al estilo de *L'Orfeo*; o una ópera como *L'Arianna*.

Monteverdi parece aceptar el reto de la Camerata, y de las primeras óperas de Peri y de Caccini. Parece también asumir la inversión de la relación entre palabra y música, con respecto a la polifonía renacentista; así mismo considera que la inteligibilidad de la palabra debe quedar garantizada.

Pero eso no puede significar que la música mengüe en expresividad; todo lo contrario. Se trata de arrancar de la palabra y del poema toda la musicalidad encerrada en la expresión de afectos y sentimientos que puede despertar; pero sobre todo es

preciso que esa expresividad se halle al servicio de la acción; de una acción dramática que deriva de la propia naturaleza de la música; y que se adapta del mejor modo al discurrir del texto (poema, salmo, motete, *Magnificat* o pieza teatral).

Ese giro de letra y música hacia el drama constituye el gran logro de Monteverdi: lo que hace de él el auténtico fundador de ese género que terminará reconociéndose con el nombre de ópera<sup>19</sup>. Eso es lo que consigue en su *fabula in musica*, y en la única aria que disponemos de la segunda pieza operística, *L'Arianna* (el maravilloso *Lamento d'Arianna*).

Toda la obra de esos años demiúrgicos está repleta de signos reveladores de una innovación de dimensiones históricas: su Quinto Libro de madrigales (1605), las dos óperas (*L'Orfeo*, 1607 y *L'Arianna*, 1608), y sobre todo la publicación en 1610 de las *Vespro della Beata Vergine*.

Todas las diversificadas piezas que componen esta extraordinaria antología están transidas de un vendaval de emoción y de dramatismo que implica un cambio estructural –sintáctico y semántico– en el discurso de la música.

Una desbordante sensualidad se da cita con la más encumbrada exaltación mística. Un avance dramático imparable, como en el motete *Nisi Dominus*, parece anticipar la mejor música sinfónica posterior\*. El hedonismo del Cantar de los Cantares parece de pronto alumbrar los fastuosos dúos amorosos de Nerón y Popea tres décadas después, en *L'incoronazione di Poppea*.

Motetes como *Nigra sum, sed formosa*, o como *Pulchra es, amica mea*, en los que el rey acoge en su cubículo amoro-

\* Sin Dios no hay construcción posible, dice el Salmo (*Nisi Dominus*). Y la música va componiendo, en fuerza constructivista sinfónica, en un infinito *crescendo* del juego contrastado de las voces, una pieza en la que puede escucharse, como en forma seminal, o en su capullo, todo el gran estilo sinfónico de siglos posteriores. Esta pieza podría ser el término medio de un silogismo que tendría en el *conductus* medieval su premisa, y en los grandes *finales* sinfónicos del *estilo clásico* su inagotable consecuencia. Véase el análisis de John Whenham, *Monteverdi: Vespers (1610)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

so a la preferida, al tiempo que se anuncia el estallido de la primavera, hallan de pronto su contrapunto místico y sublime en la reproducción del lenguaje de los ángeles (en el motete *Due Seraphim*), o en el sonido de las armonías celestes: dos serafines dialogan entre sí, intercambiando los más audaces melismas vocales a través de extraordinarias *coloraturas* que merodean, en columnas salomónicas sonoras, sobre las letras vocales: ese lenguaje de los ángeles al que se referirá, un siglo y medio después, el visionario sueco Emanuel Swedenborg. Los serafines se dan la réplica, logrando un efecto de eco que parece presagiar el escenario veneciano de San Marcos en el que Monteverdi trabajará los treinta últimos años de su vida profesional<sup>20</sup>.

Ese dramatismo se esparce por todas partes: por los salmos, por los motetes, por los madrigales del Quinto Libro, cuyas seis últimas piezas exigen ya el *basso* obligado, y que tienden cada vez más a desplegar el *stilo rappresentativo*: así por ejemplo en los diálogos entre amantes doloridos, los Mirtillo y Amarilli, Silvio y Dorinda, Cloe o Tirsi, inspirados en la cantera infinita de *Il pastor fido* de Gian Battista Guarini.

O bien ese *stilo rappresentativo* se expande a través de los diálogos guerreros y amorosos basados en esa *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, como el *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, que será visitado, de forma innovadora, en el Octavo Libro de madrigales, acompañado de un célebre manifiesto<sup>21</sup>.

Se ponen a prueba allí nuevos recursos: los propios de la expresión bélica, el llamado por Monteverdi *stilo concitato*, o *agitato*, con el que se da expresión a la furia, a la ira, a lo que Platón llamaba *thymós*, a la capacidad colérica necesaria para acometer una acción bélica. Y todo ello a través de breves *gruppettos* de notas con valores brevísimos, repetidos de forma obsesiva en furibundo *ostinato*, a través de la repetición frenética y exasperada.

De este modo se logra el más extremado contraste a todas las languideces del estilo amoroso pastoril propio de la tradición madrigalesca, o del propio Monteverdi, con su fijación en palabras cargadas de valor expresivo, con disonancias relativas a términos que expresan queja de amor, sufrimiento, o

bien enfermedad de amor, en un perpetuo *morendo* incitado por el dolor o por el ardiente deseo<sup>22</sup>.

Es el drama musical lo que de este modo se constituye: el que hallará, a través de un sinuoso recorrido, del que se nos han sustraído los eslabones intermedios, su culminación en las dos únicas grandes óperas que se conservan de su etapa final, *Il ritorno d'Ulisse in Patria* y *L'incoronazione di Poppea*<sup>23</sup>.

### La mensajera

Esa *vis* dramática formidable es la que se descubre en *L'Orfeo* de Striggio-Monteverdi. Eso es lo que establece distancias insalvables, de calidad musical y artística, entre ella y las primeras versiones operísticas basadas también en el mismo argumento.

Se ha discutido en ocasiones la pertinencia del desglose del acto I y del acto II<sup>24</sup>. Se ha señalado que en el primer acto aparece todavía Orfeo, en boca de los pastores, como el semi-diós que pone fin a sus eternos llantos amorosos por no lograr que Eurídice le entregue su corazón.

Han terminado al fin los «*amorosi affani*», canta el pastor segundo. Se celebra y festeja «*in questo lieto e fortunato giorno*», la boda de Orfeo con la bella Eurídice. Al fin conoce Orfeo la felicidad después de tantos suspiros de dolor que había esparcido por los bosques.

El coro de ninfas y de pastores canta el hermoso himno que celebra el advenimiento del matrimonio en ciernes: «*Vieni, Imeneo, deh vieni...*». Una ninfa canta un himno de alabanza a Eurídice: «*Muse, onor di Parnaso, amor del cielo*». Y se invita, en un magnífico ballet, a que las ninfas bajen de los montes y salgan de las fuentes.

Se solicita a Orfeo que entone su inimitable cántico, que da lugar a la hermosa aria que constituye un himno al sol: «*Rosa del ciel, vita del mondo*» («¿Has visto, oh sol, tú que todo lo circundas y que todo ves, un amante más alegre que yo?»)<sup>25</sup>. Una pequeña aria de Eurídice deja paso a la conversación entre los pastores que celebran la llegada de la primavera, anunciada por esa fiesta nupcial de Orfeo y de Eurídice.



Este primer acto evoca los «*amorosi affani*» que Orfeo desparramó durante mucho tiempo por los prados y los bosques de Tracia, saturándolos de lamentos y de gemidos, siempre al son de su mágica lira. Ahora se han cancelado los sufrimientos. Orfeo ha conseguido conquistar la voluntad de la ninfa Eurídice, y se van a celebrar los esponsales.

El segundo acto, en apariencia, parece prolongar el mismo tono afectivo musical del primero. Pero no es así. Algo ha cambiado. No se describe ahora el fin de «*gli amorosi affani*», ni se aclama el advenimiento del Imeneo («*Vieni, deh vieni*»). No se trata de anunciar «*questo lieto e fortunato giorno*». Ha pasado ya la fiesta nupcial. Ha tenido lugar la ceremonia matrimonial. A la exaltación de la fiesta sucede ahora el regocijo de Orfeo y de su grupo de pastores amigos, que exultan de alegría, y recuerdan con sentimiento de felicidad –y de triunfo– los ardientes y dolorosos días pasados.

Orfeo vuelve a sus queridos bosques, a sus orillas amadas: «*Ecco pur ch'a voi ritorno*». Los pastores le invitan a reposar bajo la sombra de un árbol, asistido por los rayos solares, cerca del murmullo de las ondas del riachuelo. Evocan entre sí el dolor y la tristeza de quienes penan por causa del amor, como el dios Pan. Conjurán todas las divinidades silvestres para que sean dignas de la lira de Orfeo, que en pleno gozo, con tono triunfal, incluso triunfalista, recuerda los dolores pasados:

*Vi ricorda, o boschi ombrosi  
De'miei lunghi aspri tormenti...*

Recuerda un tiempo en el que hasta las rocas, llenas de piedad, respondían a su llanto. Pero ahora puede regocijarse («*or giosco*»): esos sufrimientos de tantos días hacen más querida la presente felicidad. Orfeo bendice a su esposa: «Sólo por ti, bella Eurídice, son bendecidos mis tormentos pasados». Se alegra del giro del destino, o el trueque del infortunio anterior en ese «*fortunato giorno*» que ahora vive, y que festeja en compañía de los pastores. Uno de ellos describe un escenario de máxima felicidad: «*Mira, deh mira, Orfeo*»: «Mira en torno tuyo, el bosque, la pradera: cómo todos ríen a tu alrededor».

La música serena, amable, en ritmo pausado, lento, produce un mágico efecto de contemplativa alegría en esa convocatoria de toda la naturaleza para celebrar el profundo gozo que experimenta, con Orfeo, toda su comitiva de pastores.

Y de pronto, en ese día feliz de una intensísima felicidad, sobreviene el vuelco: el retorno a la desgracia y al más tremendo lamento.

El más intenso goce, el que convoca todas las fuerzas de la naturaleza, donde bosques y prado ríen alrededor (*«ride il bosco e ride il prato»*), se gira de pronto en el escenario más doloroso. De repente cae sobre todos los presentes, justo en el tiempo de máxima afirmación triunfal, la sombra de una inesperada figura: la mensajera, heraldo de desgracias al parecer irreparables. Más adelante llorará amargamente su condición: ser la causante, infeliz, inocente, de haber trocado un escenario de felicidad en otro de extremo infortunio.

Esa inflexión trágica está anunciada por un silencio expresivo, denso, que pulveriza el hermoso racimo de canciones, de arias en solo, en dúo, en coro. Coros masculinos de pastores, coros femeninos de ninfas. Intervenciones solistas de Orfeo en *recitativo arioso*, o de los principales pastores que le acompañan.

Toda esa variedad de estilos y modos que expresan un amor feliz, un destino gozoso y triunfante, queda de pronto fulminada en la modulación al tono menor, y en una única y sobrecogedora disonancia no preparada. Ya sólo subsiste la quejumbrosa voz de la embajadora del dolor extremo; la mensajera amiga que deberá relatar la muerte de la bella esposa de Orfeo: la picadura de la serpiente, la mordedura en el pie que transmite el veneno por todo el cuerpo de la bella Eurídice, su último recuerdo del amado esposo al despedirse de la vida.

Ese tránsito brusco, traumático, que conduce de un clímax de emoción gozosa a un abismo de sufrimiento, se inicia con el célebre enunciado inicial:

*Ahi, caso acerbo,  
ahi, fato empio e crudele,  
ahi, stelle ingiuriose,  
ahi, ciel avaro\*.*

Ese enunciado será, al final del acto, en uno de los más intensos momentos de la ópera, recogido por el coro de ninfas y de pastores. Constituye la reflexión musical, en forma coral, de la tragedia expuesta, una vez que la mensajera ha relatado la muerte de Eurídice, dejando a Orfeo petrificado de dolor y falto de palabras.

Orfeo se anticipa a la mala nueva, al *dis-angelio* que trae la mensajera, con una sentida exclamación: «*Ohimè, che odo?*». Sigue entonces el inexorable y fatídico pronunciamiento de la mensajera: «*La bella Euridice... la tua diletta sposa –silencio– è morta*».

La mensajera expone a continuación el detallado relato de la escena bucólica en medio de la cual comparece el animal *dia-bálico* por excelencia, la serpiente, mordiendo el pie de Eurídice y transmitiéndole un veneno mortal de fulminante eficacia. El pastor segundo repite el enunciado inicial de la mensajera («*Ahi, caso acerbo...*»).

Y la música encuentra el estilo justo y adecuado –en sombrío balanceo, en modulación hacia la altura de la queja y de la expresión de dolor– en ese recitativo arioso de la mensajera que, posteriormente, es abordado en forma coral, enriqueciéndolo sustancialmente con la pluralidad de las voces de los pastores y de las ninfas.

Sucede, como ha señalado Gary Tomlinson, en forma semejante al comentario madrigalesco, polifónico, del célebre *Lamento d'Arianna* en el comienzo del Libro Sexto de madrigales. El texto de Ottavio Rinuccini al que Monteverdi puso música en forma de monodia, en una extraordinaria aria de soprano que desgajó de la ópera *Arianna*, por desgracia no conservada, queda hermosamente enriquecido en

\* Ay, suerte funesta, / ay, destino bárbaro y cruel, / ay, estrellas sin piedad, / ay, cielo miserable.

ese tratamiento polifónico del mismo material musical al comienzo del Libro Sexto de madrigales de Monteverdi<sup>26</sup>.

Ya Michel de Montaigne, algunas décadas antes de que se escribiera esa ópera, dedica hermosas páginas a esa petrificación que el dolor produce, o el sufrimiento extremo que provoca una parálisis general en el ánimo\*. Habla del estupor que impide siquiera abrir la boca y exclamar otra cosa que la interjección propia de la queja, «*Ay, Ahí Lasso, Hélas, ohimè!*».

Puede, pues, darse la razón más honda y trágica al bello y juguetón madrigal de Monteverdi, incluido en su Libro Cuarto, con texto de Gian Battista Guarini, sobre la pronunciación de *ohimè*, que el sufrimiento amoroso multiplica (en miles y miles de *ohimè*), en lugar de liberar un solo y definitivo *ohimè* si ese sufrimiento cesa (por la muerte del alma enamorada, que es la muerte sin más)\*\*.

Orfeo sólo se permite pronunciar dos *ohimè*. El primero es de alarma ante la inminencia de la trágica nueva. Interrumpe el comienzo de la frase de la mensajera («*La bella Euridice...*»). El segundo es la comprobación del terrible suceso.

El tercer pastor describe así a Orfeo: parece una muda piedra («*rassembra l'infelice / un muto sasso*»). No puede sentir un dolor demasiado intenso: «*que per troppo dolor / non puo dolersi*».

El radical dramatismo de la acción se advierte en los silencios que engarzan entre sí las intervenciones, o en esas imposibilidades de respuesta de un Orfeo petrificado por el sufrimiento.

\* En el capítulo segundo del primer tomo de sus *Essais*, titulado «De la tristeza», Montaigne hace referencia a Niobe, que perdió siete hijos, y después otras tantas hijas, hasta acabar transformada en roca (petrificada por el dolor). En el ensayo sobre Anton Webern aludo al verso de Trakl: «El dolor petrificó el umbral», al que Webern puso música. En el de Richard Strauss, a la conversión del emperador en piedra en *La mujer sin sombra* de Hofmannsthal-Strauss.

\*\* «*Ohimè, se tanto amate / di sentir dir ohimè...*» («¡Ay, si tanto os gusta / oír exclamar “Ay”...»). [Madrigal n.º 12 del Libro Cuarto, 1603.]

Finalmente Orfeo despierta y se ve capaz de reacción. La intensidad dramática de la conjunción de música y relato se va ciñendo con la mayor justeza al curso de la acción. Exclama al fin Orfeo, invocando a su esposa querida: «*Tu se`morta, mia vita, ed io respiro?*». ¿Cómo puedo vivir si ella, que era mi vida, ha muerto?

Y entonces adquiere conciencia de su único recurso: la lira. La lira que acompaña sus versos. La lira que arranca voces lastimeras a sus palabras, y que ahora debe modular de la alegría solar de un destino que se presagiaba gozoso («Rosa del ciel...»), hacia el género de la demanda, de la imprecación, de la petición.

Se trata de poner a prueba el gran poder de los versos y de los sonos de la canción y de la lira de Orfeo. Se trata de someter el poder de la música a un verdadero *experimentum crucis*. Éste va a tener lugar en el más hostil elemento, en el escenario más adverso. Debe someterse el poder de conciliación (*sim-bálico*) de la música, capaz de convocar y pacificar todas las fuerzas de la naturaleza, a su gran prueba, la prueba *dia-bálica* por excelencia.

¿Dónde, en qué lugar, en qué ámbito o región del mundo? Debe trasladarse Orfeo a la estancia más lóbrega y peligrosa: al más profundo abismo. Debe llegar sin temor, hasta conseguir que su cántico atravesase ese aire enrarecido del Hades y logre conmover el corazón de los monarcas del infierno, Proserpina, Plutón.

O recupera Eurídice en su *katábasis*, o quisiera postular su ingreso en el propio infierno, para poder unirse, convertido en sombra, con la sombra de Eurídice, secuestrada en esa región perdida para la vida y la esperanza. «Si mis versos tienen algún poder / no temeré descender a los más profundos abismos / para lograr enternecer el corazón del rey de las sombras...»

El tercero y el cuarto acto se inician a partir de la despedida de Orfeo del aire libre y de la superficie de la tierra («Adiós, tierra, adiós, cielo y sol, adiós...»). Los dos primeros sucedieron en ambiente pastoril. Los dos siguientes, en cambio, discurren en el escenario infernal. Cambia la música instrumental: el estilo de los preludios e interludios. Cambia

también la instrumentación, acorde al carácter tétrico del escenario, con predominio de instrumentos de la familia más tenebrosa y chirriante del *basso continuo*: citarrones, órganos mecánicos, tiorbas, etcétera.

### Los comienzos de la música barroca

La dramatización de la música constituye el *novum* de la música de Monteverdi. Eso es lo que le distingue infinitamente de toda la música renacentista, incluido el episodio manierista, y le convierte en habitante primerizo de una época y de un mundo que en nuestro tiempo caracterizamos como *barroco*.

La música renacentista carece de ese *poder dramático* que hallamos de forma primeriza en Monteverdi, y que a partir de él será asumido como carácter específico del discurso musical. Los distintos aspectos que se destacan de esa nueva forma de hacer y entender la música confluyen en ese *novum* cifrado en la *vis* dramática.

Eso es lo decisivo. Todos los otros rasgos son las condiciones necesarias pero no del todo suficientes. Lo es el recurso del *basso continuo* y la inversión de la relación entre el contrapunto de voces y la armonía, de manera que ésta deja de ser efecto de la polifonía y se convierte en la causa que sostiene y aguanta, desde el cimiento armónico, entonación y melodía.

Lo es también la subordinación de las voces múltiples a la inteligibilidad de palabra y texto, con predominio inicial de la homofonía. O la simplificación de la escala tonal al subsumirse la multiplicidad de modos en la duplicidad de los tonos mayor y menor. O la atención cada vez más preferente concedida a los signos dinámicos, *crescendo*, *diminuendo*, o la expresividad cimentada en la potencia expresiva de los versos del poema que se van comentando musicalmente, en un recorrido por todas sus vicisitudes emocionales, evitándose el simple recurso estrófico.

Todos estos aspectos, y otros más, confluyen en una única novedad trascendental: la gestación de una música que es dramática de forma inmanente, y que por lo mismo puede

sustentar todo el dramatismo de la pieza (obra teatral, poesía pastoral dialogada, poema épico, salmo, motete, *Magnificat*).

A ello conduce la aventura musical de Monteverdi y su propuesta innovadora, capaz de desplazar los hábitos musicales de toda la tradición anterior, renacentista y manierista. Se puede seguir el apasionante modo en que se va gestando, paso a paso, la pronunciación de esa propuesta, desde los primeros libros de madrigales hasta el Quinto, en donde esa orientación nueva se abre camino: hacia la homofonía, hacia la clarificación del sentido de las palabras, y hacia el sustento del edificio armónico en la voz del *basso* como recurso obligado.

Pero lo importante es el logro que de todo eso resulta: la dramatización interna e inmanente del discurso musical, que le permite ser expresivo en un amplio espectro de emociones, o de *affetti*, pero siempre al servicio de la acción que se relata y narra, o que se expone y escenifica.

Y esa acción, esa praxis, que deriva de la propia música, se manifiesta en forma de un gesto de gran aliento: una petición, un ruego, una demanda, una oración, como en el caso de Orfeo, en su recitativo arioso dirigido a las potencias infernales («*Possente spirito*»); un lamento, un llanto, como en el caso del célebre *Lamento d'Arianna*, al que dará el propio Monteverdi una conmovedora réplica (o *parodia*, como suele llamarse) en clave religiosa en su *Piante della Madonna*, o en las arias en las que Ottavia canta su mísero destino en la última ópera de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, lamentando su despedida de Roma («*Addio, Roma*»), una vez repudiada por Nerón y condenada a bogar a la deriva en una navegación gobernada por los caprichos del viento: la célebre aria del *Lamento d'Ottavia*.

O bien se escenifica esa acción a través de la expresión de enojo o de ira, como en el Octavo Libro de madrigales: el *stilo concitato* que es incorporado en escenas de corte cómico en *L'incoronazione di Poppea*, como sucede en la mofa del sirviente y bufón al gran filósofo estoico y preceptor de Nerón, Séneca.

La música logra a través de esa tipificación de géneros correspondientes a movimientos de ánimo (la petición, el

lamento, la expresión de ira) un paisaje complejo de carácter no estático sino dinámico; siempre ajustado a la acción; al *stilo rappresentativo*. Se halla involucrada en una argumentación dramática que dimana de sus propios medios expresivos: rítmicos, armónicos, melódicos, o de contraste dinámico.

Esa dramaticidad deriva de la propia riqueza de la música, que vence así a un recitativo infinito escaso de matices expresivos, mediante una compleja variedad de recursos. Logra, así mismo, traspasar el modo estático –aunque intensamente expresivo en su emotividad a flor de piel– del madrigalismo más avanzado, como el de Carlo Gesualdo, que sin embargo no llega a concebir su evidente expresionismo musical en términos propiamente dramáticos, abocados a la acción, según los principios del *stilo rappresentativo* que cultivará Monteverdi.

Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, logra, quizá, crear un «madrigal en negativo» en el que se exacerban las tendencias expresivas de la tradición madrigalesca<sup>27</sup>. La música se ciñe, en esa tradición, al valor icónico, pero sobre todo emocional, de algunos términos. No se trata tanto de destacar palabras por su contenido objetivo sino por su capacidad de expresión de afectos. Términos como *crudo*, *crudel*, *sospirar*, *morire*, *dolore*. Términos que convocan chirriantes disonancias. Gesualdo llegará al extremo, sobre todo en sus dos últimos libros, Quinto y Sexto, de promover un general deslizamiento tonal de la música por la escarpada vía del cromatismo.

Algunos han visto en él una suerte de anticipo de la disolución de la armonía incoada con el cromatismo tristanesco wagneriano, culminada con el expresionismo atonal de Arnold Schönberg, de Alban Berg y de Anton Webern. Se ha supuesto, sin embargo, que no era lícita la comparación con esos giros de expresividad desgarradora propios del madrigalismo en estado de disolución. Las disonancias quedarían justificadas, en Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, o en el propio Monteverdi, siempre por la apoyatura textual. Y hasta el



cromatismo del verso declamado poseería en ese anclaje literario su justificación.

El expresionismo desquiciado de Gesualdo estalla en una percepción estática y ex-stática, en la que en puro pasmo y petrificación parece ahogarse la acción relatada en la emoción suscitada.

Ese carácter de quietismo sensual, o ese modo paralítico de atrapar y exorcizar el horror (expiación quizá del crimen cometido; del asesinato consumado) hacen de ese madrigalismo de Gesualdo, lo mismo que en el caso del manierismo pictórico en su relación con el clasicismo renacentista, una explosión de la composición en fragmentos, en detalles nimios destacados en forma hiperbólica. La unidad armónica de la pieza parece descomponerse en *disyecta membra*, como el cuerpo despedazado de Orfeo o de Dionisos.

Pontormo, Beccafumi, Parmigianino abundan en esa perturbación del orden clásico postrafaeslesco mediante alargamientos de las figuras, desequilibrios compositivos, empuje de los planos hacia la superficie plana del lienzo, en desafío de la perspectiva geométrica<sup>28</sup>.

Se destaca el detalle pintoresco; la *maniera*. La unidad de la composición asegurada en el Renacimiento por el punto de fuga y la conversión del cuadrado en cubo, de forma que puedan tramarse una diversidad de planos que fijan cercanías y distancias<sup>29</sup>, se corresponde con la superposición «democrática» de voces del contrapunto imitativo de la música renacentista, de cuya conjunción resulta una armonía que controla y domina la disonancia. Ésta únicamente se tolera entre consonancias antecedente y consecuente.

El manierismo, en cambio, en pintura, en música, en todas las artes, parece resarcirse de esa conseguida unidad formal al resaltar un detalle exagerado hasta la deformación. La disonancia comienza a emanciparse. Ya no constituye un lapso tolerado entre dos consonancias que la rodean, o que la preparan y resuelven.

Gesualdo destroza la armonía de los planos vocales, o de las voces que se conjugan en contrapunto, mediante ese corrosivo cromatismo que acentúa la expresividad de una música ceñida al sentido semántico y emocional de las palabras,

arrancando de este modo una torsión expresiva retorcida, cual columna salomónica que nada sostiene y que carece de función en relación con el conjunto.

La disonancia no preparada es asistida por el sustento textual, como sucede también en Monteverdi. Pero en ningún momento se presagia y barrunta en Gesualdo el gran logro inventivo de Monteverdi: la movilización *dramática* del discurso musical mediante el acopio de todo el conjunto de recursos que proceden del madrigalismo expresivo y hasta expresionista, o del incoado *basso continuo*, o del predominio del discurso homofónico y del recitativo infinito en forma de monodia.

Todo ello lo subsume y trasciende Monteverdi en una música que hace acopio de esos nuevos y revolucionarios recursos. Y que se permite desprender, de su propia sustancia estrictamente musical, una fuerza dramática proteica, a la manera de primicia virginal: la que se encuentra de manera espontánea en las dos óperas, *L'Orfeo* y *L'Arianna* (en la única aria que nos ha llegado), en los libros de madrigales a partir del Quinto Libro, y en la antología de motetes, salmos, más una sonata instrumental y el *Magnificat*, en sus excepcionales *Vespro della Beata Vergine*, publicados en 1610.

No es correcto afirmar que fue ese apoyo textual, en el caso del madrigalismo extremo de Gesualdo, lo que le distingue del predominio del cromatismo en las postrimerías del sistema tonal, desde la segunda mitad del siglo XIX. O que ese sustento en el poema o en el texto, en el caso de Gesualdo, lo diferencia del cromatismo tristanesco, o del atonalismo creciente que de *Tristán* a la *Elektra* de Richard Strauss, y de ésta a *Erwartung* (*La espera*) o *Die glückliche Hand* (*La mano feliz*) de Arnold Schönberg, conduce al expresionismo atonal del primer período de los vieneses (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern).

También Schönberg se sustentó en la expresividad del texto como único apoyo mnemotécnico para poder disolver, con la tonalidad, el recurso a temas o a motivos. Sólo subsistió el puro gesto hondamente dramático y emotivo que el

texto podía suscitarle. Eso sucede sobre todo en ese experimento extremo que es *Erwartung*, quintaesencia de un expresionismo atonal de naturaleza radicalmente atemática.

La diferencia no estriba en que el apoyo textual justifique la disonancia, el cromatismo o la atonalidad. La distinción es abismal por otra razón: la música de Gesualdo no es, todavía, una música en la que esa expresividad exacerbada se produzca en el argumentado discurso de una música impregnada de dramatismo; de un dramatismo volcado en la acción, o que se articula en sus formas dramáticas a medida que transcurre en el tiempo.

Esa presencia imperiosa del tiempo, que en el Barroco será dominante, es justamente lo que introduce como extraordinario *novum* la música de Monteverdi, en sus óperas, en sus madrigales de madurez, en el cultivo del *stilo rappresentativo*, y en esos salmos y motetes impregnados todos ellos de pulso dramático, de cambios rítmicos extraordinarios, de modulación de ritmos binarios a ternarios, y de contrastes tonales y vocales, o instrumentales.

En las mismas piezas orquestales de Schönberg de su período expresionista, como en sus célebres *Cinco piezas para orquesta*, lo mismo que en el extremismo minimalista de las *Bagatelas* de Anton Webern, de muy escasos compases cada una, lo que se exponían eran novelas, dramas en miniatura. El propio Schönberg llamó novelas (en su brevedad inaudita) a esas microcomposiciones de Webern\*.

La música del siglo xx abunda en esa *vis* dramática que tuvo en Claudio Monteverdi su forma primera, primigenia: la que abrió un espacio nuevo, teatral, de concebir la música (y todas las artes, y hasta la vida como obra de arte, y también la religión y las costumbres) que asociamos a una *época del mundo*: el Barroco. El Barroco, con Monteverdi, inauguró un nuevo período en la música y en todas las artes, cifrado en el predominio del drama.

\* Véanse más adelante los ensayos consagrados a Schönberg y a Alban Berg.

La diferencia específica del atonalismo expresionista de la Segunda Escuela de Viena, o del cromatismo del *Tristán* wagneriano, o posterior al *Tristán*, respecto a Carlo Gesualdo, radica en ese punto: se trata siempre de piezas de una tremenda carga dramática. Es la búsqueda de nuevos recursos expresivos dramáticos lo que conduce a la dislocación y conmoción del edificio armónico.

Es el dramatismo de la música, y de la acción a la que se ciñe, con su correspondiente argumento, lo que exige esas audacias emocionales, expresivas, que socavan el edificio armónico, tonal. Se quería expresar –en el episodio expresionista y atonal– la locura y el crimen (*Erwartung*, *Wozzeck*) a través de una escenificación hondamente dramática de la música, expuesta y argumentada mediante esa conmoción de sus sustentos armónicos, tonales.

En Carlo Gesualdo esa exacerbación expresionista no reunda en el dramatismo de la acción sino en su parálisis; no en el drama que «corre» o «discurre» (según el sentido de la propia palabra *drama*) sino en la intensa emoción pasmada e inmovilizada, casi petrificada en la expresión del dolor, de la queja, del abandono. No corre la acción. Ni la música se ciñe en su discurso a ésta. Más bien parece, al revés, inmovilizarla en un perpetuo pasmo ex-stático.

Gesualdo es, en este sentido, la verdadera sombra *dia-bálica*, o el contrapunto de horror, de las excelsas planicies religiosas, místicas, expresadas en disonancias preparadas y mejor resueltas, de las grandes composiciones del Renacimiento en su madurez: las misas de Palestrina; los motetes de Orlando di Lasso. En esas composiciones las múltiples voces se balancean en perpetua suspensión, en un avance imperceptible que quiere quizá dejar traslucir las armonías celestes, en el sentido en que se refiere a ello la normativa tridentina sobre la música.

En Gesualdo no hay el menor avance: se *desconstruye* por dentro el juego de suspensiones de las voces, se liberan disonancias chirriantes, se desliza el verso madrigalesco por el abismo de las disonancias, pero lo que resulta es una sucesión yuxtapuesta de momentos de extrema intensidad, cada uno de ellos autosuficiente en su inmovilismo pasmado.

No hay, como habrá en Monteverdi, avance dramático. O como lo habrá en la música a partir de él, fundador del espacio barroco: un dramatismo que con todas sus variantes llega hasta Wagner, hasta el cromatismo *tristanesco*, y hasta el atonalismo de la Segunda Escuela de Viena, la que termina anulando la distinción entre consonancia y disonancia.

¿Qué es lo que hizo posible esa crisis del estilo renacentista? ¿Puede determinarse una causa principal que explique el desplome de un *estilo de época* que sólo a través del *drama in musica* de Monteverdi encontrará una inflexión relevante y suficiente, capaz de dar la réplica a ese estado de confusión y de incertidumbre? ¿Qué es lo que puso fin a la suspensión intemporal de voces o de planos que constituye el modo peculiar de recorrer el universo armónico, visual y arquitectónico que asociamos al término «Renacimiento»?

De pronto la comunidad religiosa, artística, moral se parte en dos; sufre una hendidura tal que ya nunca podrá volver a ser como era. Hubo un despertar en el horror y la consternación, con el truncamiento de la tradición humanista asociada al clasicismo. El conflicto entre Reforma y Contrarreforma dividió por la mitad la cristiandad. El discurso de la Contrarreforma invadió cortes principescas, episcopados, poderes municipales; sobre todo en Italia, siempre bajo la tutela del Imperio español, militante fanatizado de la causa tridentina.

El efecto de esa escisión fue fulminante. Todo el mundo quedó de pronto dividido en la dualidad de los potencialmente salvados y de los virtualmente condenados. Una obra como el *Juicio Final* de Miguel Ángel revela esa tremenda convulsión espiritual, y ese simplismo máximo de una dualidad que, pronto, dará lugar a los discursos «de las dos banderas» de los nuevos *milites* de un ejército católico movilizad, como la manifestarán las nuevas órdenes religiosas, la Compañía de Jesús de san Ignacio de Loyola, o la Congregación del Oratorio de san Felipe Neri.

Se pierde el equilibrio clásico, y la suave armonización de voces y de planos. Todo se polariza. Jesucristo, en aspecto

apolíneo, parece indefenso ante la acometida de una dualidad de sentimientos y pareceres: la forma ascensional de los justos, en camino hacia el paraíso, y el descenso en picado de los condenados.

La obra de Emilio de Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*\*, con libreto de Agostino Manni, contemporánea de la *Euridice* de Jacopo Peri, refleja esa honda y dramática escisión entre salvados y condenados. El cielo sugiere *alegría, luz, riqueza, honores sempiternos, palacios con piedras de oro*. El infierno en cambio promueve *espanto, dolor, tiniebla, horror, miseria, infamia, vergüenza, pobreza, inmundicia*.

A la pregunta del alma, asistida por el Ángel de la Guardia, provista de la dualidad del intelecto (que contempla la armonía celeste) y del discernimiento o consejo (*consiglio*) que advierte los horrores infernales, contestan unos y otros de distinto modo. Los condenados exclaman: «*Il fuoco, il fuoco eterno. Eternamente. Non mai, non mai, non mai. O sempiterno guai... O sempiterno dolor*». El *basso continuo* (tiorba, arpa baja, laúd y guitarra bajos, órgano positivo, lirón, violón y *violetta*) acompaña las voces de ultratumba que ascienden desde el abismo infernal: voces de condenados que contrastan con las refulgentes armonías de los salvados.

Esa dualidad desgarrada incorpora un componente *diabólico*, una suerte de *diabolus in musica* que se introduce en el corazón mismo del discurso monódico, mucho más variado en sus recursos dramáticos en el caso de Emilio de Cavalieri que en sus contemporáneos florentinos. Los grandes compositores, lo mismo que los artistas —Orlando di Lasso, Miguel Ángel—, sufren un abatimiento moral que afecta a lo

\* Hijo de Tommaso, que de adolescente había servido de modelo de muchos dibujos y bocetos de Miguel Ángel, y que dio lugar a un sinfín de habladurías escandalizadas; y a quien representó en el *Juicio Final* bajo la figura del apóstol Tomás.

Se trata del primer «oratorio», que debe su nombre a la orden de san Felipe Neri, el Oratorio. Véase el disco compacto de la producción de Christina Pluhar, con un estudio introductorio de la obra a cargo de ésta, Utrecht, 2004.

más hondo de sus conciencias. Se plantean con estremecimiento y vértigo el problema de la salvación. Piden, exigen esa *certitudo salutis* angustiada, angustiante, que también define el talante desasosegado protestante, tanto luterano como, sobre todo, puritano. Al final resulta común esa obsesión por el destino de salvación/condenación a reformistas y a contrareformistas; a protestantes de todas las especies (evangélicos, calvinistas) y a católicos tridentinos.

Ese dualismo general sólo hallará su resolución en una forma artística nueva que lo use en forma altamente dramática y expresiva: la luz y las sombras radicalmente escindidas, como en el escenario religioso de mediados del siglo XVI, darán paso al *claroscuro* de la pintura de Caravaggio, fundador del *tenebrismo* protobarroco.

Una crisis fisiológica y mental generalizada, producto de la *bilis negra*, someterá a los contemporáneos de ese crepúsculo renacentista a una epidemia de *infirmitas* melancólica. Desde los últimos años de Miguel Ángel se asiste a la expansión de ese talante saturniano que descubre un icono especialmente exaltado en esa época: el Tiempo en su poder corruptor, en su carácter destructor. También en su capacidad para desvelar la verdad de lo sucedido. El *tiempo dramatizado* será la gran hazaña del Barroco. En música esa modulación de la temporalidad se iniciará con las grandes innovaciones dramáticas de Monteverdi.

Esa contemplación del tiempo descubierto, sin velos, en toda su potencia destructora, a modo de icono que devora a sus propios hijos –como Cronos–, promueve, junto a la exacerbación del problema de la *certitudo salutis*, un escenario de culpabilidad del que la pintura, la poesía y la música dan prueba.

Tras el *Juicio Final* de Miguel Ángel se extiende el gesto de arrepentimiento de quien mira su vida anterior con sentimiento de culpa: el que expresa Orlando di Lasso, en su vejez, a través de sus *Lágrimas de San Pedro*, o de su motete titulado *Melancolía*. Torquato Tasso se instalará regiamente en ese espacio de transición y crisis, previo al surgir del Ba-

roco, dando respuesta a dicha conmoción general a través de una épica renovada que sintetiza el espíritu petrarquista en sus últimos tiempos de expansión, en explosiva juntura con el *épos* de una Contrarreforma necesitada de militancia artística y poética frente al poder islámico amenazante, el que encarna el Imperio turco combatido en la celebrada batalla de Lepanto.

Monteverdi halla el filón de sus experimentos madrigalescos en esos poemas terminales que dan clausura al Renacimiento: los infinitos lamentos de los pastores del *pastor fido* de Gian Battista Guarini: Mirtillo, Amarilli, Tirsis, Cloe. Y halla así mismo inspiración en el espíritu combinado de amor y guerra, amoroso/bélico, que cristaliza en la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, en las parejas de Tancredo, jefe de los cruzados cristianos, y de la hermosa guerrera del ejército islámico Clorinda, bautizada al ser derrotada en singular batalla con su enemigo y amante, o de la hechicera Armida, con su bosque encantado, y de Reinaldo, otro de los cabecillas de la expedición cruzada. En su Tercer Libro de madrigales Monteverdi efectúa su primera visita al gran poema épico de esa cristiandad católica y contrarreformista. Y en el Libro Octavo ofrecerá el gran retablo, con representación en pantomima, de la batalla final entre Clorinda y Tancredo, en donde expone su célebre *seconda prattica*, relativa al *stilo concitato*.

El *drama per musica* halla así un espacio propio que parece rebasar la crisis del Renacimiento, o la del episodio manierista (que en música pudo representar el madrigalismo agónico de Gesualdo, verdadera sombra *dia-bálica* del clasicismo renacentista). Ese estilo cubre la biografía entera de Monteverdi, desde la sucesión de (nueve) libros de madrigales hasta las colecciones religiosas de las *Vespro della Beata Vergine* de 1610, o desde las primeras óperas (*L'Orfeo*, *L'Arianna*), hasta aquellas últimas que conservamos, *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea*, o las colecciones de música religiosa, compiladas en el período último de su vida, en Venecia, llamadas *Selva morale* (1640-1641).



---

II

Johann Sebastian Bach

Misterios gloriosos

---

## Bosque de símbolos

Johann Sebastian Bach es, sin duda, el más grande de todos los músicos, y el más difícil de abordar. Compone un continente entero lleno de complejidad. Nadie que se acerque a él sale indemne del envite. Plantea graves y difíciles problemas de recepción. Hay incluso voces que han suscitado dudas sobre nuestra capacidad de comprender lo que este músico quiso proponernos. Como si entre Johann Sebastian Bach y nosotros se abriera un hiato insalvable de flagrante historicidad que ocasionara la ruina de toda pretensión hermenéutica<sup>1</sup>.

Han tenido que promoverse auténticas revoluciones interpretativas para que la figura de J. S. Bach haya podido ser rescatada del museo imaginario en que lo había situado el siglo romántico, desde Felix Mendelssohn en adelante.

Ha sido necesaria la reconstrucción de instrumentos originales para que el espacio sonoro de Bach pudiera parecernos próximo a nuestra sensibilidad acústica y musical. Hoy sólo podemos escuchar las interpretaciones tradicionales –anteriores a esa revolución sonora– con «efectos distanciadores», y no sin mal disimulado fastidio.

A J. S. Bach le conviene como a nadie la individuación de los instrumentos propiciada por la Segunda Escuela Viena y por Stravinski. La que permite destacar, en tal concierto de Brandemburgo, o en tal cantata u oratorio, esos instrumentos peculiares que tanta expresividad y significación conceden a sus piezas musicales, con su *éthos* propio, o con la «afectividad» barroca que les caracteriza.

Así, el conmovedor acompañamiento de *viola da gamba* que concede toda su grandeza –majestuosa y melancólica– al aria «Es ist vollbracht» (*Consumatum est*), punto álgido y culminante de la *Pasión según san Juan*. La sola presencia de

esos instrumentos –como la *viola da gamba*– delata una significación impresa, en ocasiones, en su mismo nombre: *oboe d'amore*, *oboe da caccia*, *violino piccolo*, *tromba da tirarsi*.

Un diálogo entre dos coros, de violines y de oboes, en magnífico efecto estereofónico, concede toda su significación a la pastoral con la que se inicia la segunda cantata del *Oratorio de Navidad*. Constituye el prelude al *Gloria in excelsis Deo* con el que los ángeles proclaman el nacimiento del Niño-Dios en el pesebre, ante el temor y la consternación de los pastores de Belén.

El carácter angélico y celestial asociado en la iconografía tradicional a las cuerdas contrasta con el espontáneo sentido «pastoral» de los oboes, que pueden evocar instrumentos rústicos (como las gaitas). Se simboliza en ese diálogo el encuentro del cielo con la tierra, o de los ángeles con los «hombres de buena voluntad», en común deseo de adoración del infante divino que acaba de nacer, al que se asiste con una emocionante canción de cuna: «Schlafe, mein Liebster» (Duerme, querido mío)<sup>2</sup>.

El efecto sonoro (el timbre, la estereofonía) alcanza máxima intensidad merced a los instrumentos originales. Lo mismo sucede con las cuerdas vocales. La interpretación de las voces de soprano de jóvenes que todavía no han cambiado la voz puede producir a veces una angustiosa sensación: como si el adolescente no fuera capaz de alcanzar los tonos más elevados. Esa impresión queda compensada con el efecto de fragilidad que produce, acorde a arias en las cuales se escenifica la súplica, la demanda, la acción de gracias. O cierto candor *naïf* de alma arrepentida, o ansiosa de redención.

Cada uno de los instrumentos, en su individualidad soberana, tiene su propia significación en la música de Bach, tanto los contruidos por la mano del hombre como los que proceden de la naturaleza (como la voz). En Bach nada es en vano: todos los componentes musicales se hallan sobredeterminados por un concentrado infinito de ramificaciones semánticas.

Quizá jamás, en toda la historia de la música, pueda hablarse con propiedad de lo que Baudelaire denominó, en su

poema «Correspondencias», bosque de símbolo. Un verdadero *horror vacui* ocasiona el hacinamiento de símbolos que se derraman y desparraman a partir de las elecciones tonales, o de las formas musicales, los ritmos, las melodías, o la instrumentación adoptada.

Si hay un continente musical en el que el concepto de símbolo se impone en toda su peculiaridad etimológica es en las composiciones de J. S. Bach. Las filigranas armónicas, rítmicas, melódicas e instrumentales dejan que resuene, en pura mimesis directa (y casi de onomatopeya), un simbolismo que se desprende, generoso, de las más elementales asociaciones físicas o anímicas, pero también de los máximos refinamientos teológicos: los grandes misterios de la religión cristiana, en versión luterana.

Pueden promover la descripción de movimientos físicos (como los pasos del andar y del caminar), o anímicos (como la alegría y la tristeza). Hasta llegar a simbolizar los más encumbrados misterios de la teología trinitaria y de la encarnación del verbo y la redención: los misterios gozosos del nacimiento y del bautismo de Jesús, los dolorosos de su pasión y muerte, o los gloriosos de la resurrección, de la ascensión, de Pentecostés y de la segunda venida.

El simbolismo retrocede más bien hacia el alegorismo propio del Barroco, sobre todo en esos casos de biunívoca referencia obvia y flagrante (entre una moción física, o un «afecto» peculiar, y una figura de corcheas o semicorcheas ligadas o punteadas). Pero en la belleza y el misterio de la alusión y la referencia, muchas veces solapada e implícita, puede recuperarse de nuevo el *símbolo* como ajustado concepto para acercarse a este complejo mundo musical.

Albert Schweitzer, en su libro *J. S. Bach, le musicien-poète* (1905), trazó un auténtico diccionario enciclopédico de los *motivos* de la música de J. S. Bach, a los que llamó, por la impregnación wagneriana de la época, *Leitmotiven*, o *motivos conductores*<sup>3</sup>.

Schweitzer pudo estipular las figuras recurrentes de ciertos *Affekte* bachianos, como la alegría y la tristeza, o la desolación y la exultación, o el temor y el temblor, apelando al juego de valores mayores o menores de las notas (blancas, negras,

corcheas, semicorcheas), o a su carácter ligado o punteado, o a sus deslizamientos cromáticos, o a las elevaciones diatónicas, o a las subidas melódicas de tono, o a suaves descensos, o a caídas en picado.

Un ritmo de dos notas ligadas puede expresar un dolor noble y grandioso. Un motivo cromático de cinco o seis notas puede sugerir dolor agudo, intenso. Un incesante vaivén de corcheas y semicorcheas permite expresar el ritmo de una jubilosa alegría (*Cristo ha resucitado, Ha llegado el Hijo de Dios, Puer Natus in Bethlehem, In dulce jubilo...*).

Un arabesco que se desmenuza de forma huidiza e inasible, sobre tranquilas armonías, con solos de violín y oboe puede ilustrar la alegría extática. Jadeantes semicorcheas comentan musicalmente la frase «Cargó con el pesado fardo de nuestros pecados». Los latigazos son evocados en las escenas de flagelación de la *Pasión según san Mateo*. Lo mismo que los pasos vacilantes, con caídas, pese a la ayuda de Simón Cireneo, en las escenas de la subida al monte Calvario.

La vanidad de las cosas terrestres muestra una niebla de notas breves que aparecen y desaparecen (*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*). El mismo dibujo, más vigoroso, lleno de furor, y con gran despliegue barroco de instrumentos de viento, comparece en la cantata profana *Eolo apaciguado*, coro inicial de los vientos apresados en la caverna, con afán de soltarse de las amarras que los retienen.

La comparación de la vida con una travesía marítima jamás se desaprovecha para una pintura al fresco de oleajes que zarandean la navegación. Como tampoco se pasan por alto las sugerencias obvias que provoca la escena de la ascensión, o el descenso del Hijo de Dios hasta su acomodo en el regazo de la Virgen, o su nacimiento en un pesebre. O su máximo quebranto y abatimiento en la pasión y muerte en Jerusalén. En donde comparece también la figura del héroe y león de Judá capaz de vencer a la muerte en su propio espacio y territorio.

Ni desde luego se omite ni se olvida la fluctuación de las aguas fluviales en el bautismo de Jesús. O el oleaje conmovedor de saladas lágrimas que abruma —en marejada creciente— el ánimo contrito del pecador.

La serpiente luciferina, satánica, fluctúa en un piélago de cromáticas ondulaciones, y hasta puede enroscarse en el árbol de la ciencia del bien y del mal, asomando su cabeza en plena tentación de la escena de Eva y la manzana. Incluso se usa simbólicamente el tritono, particularmente chirriante, llamado *diabolus in musica*, como recurso simbólico, siempre asociado a algún principio *dia-bálico* (referencia al pecado original, a la presencia del diablo en este mundo, o a la inanidad de este mundo en el que vivimos). En Bach, como en toda la tradición luterana, la presencia física del diablo, o de Satanás, al que Pablo llega a llamar el «dios de este mundo», constituye una evidencia (en la creencia religiosa, en el sustento textual de las cantatas y las pasiones, y en la composición musical).

El descenso del cielo a la tierra permite un contrapunto vocal de voces que, en tratamiento de fuga, a través de su exposición, posibilita el enunciado de alguna verdad teológica: primero se pronuncia la voz soprano, luego la voz tenor, el contralto y la voz del bajo. Se sugiere con ello un descenso en la escala ontológica o teológica, o también un movimiento de imitación, de relación de obediencia, o de prosecución del ejemplo del maestro (y consiguiente *imitatio Christi*).

O se produce, a la inversa, una progresión ascendente en la escala tonal, o vocal, que sugiere los misterios gloriosos correspondientes a la resurrección y ascensión de Cristo, o a la resurrección de los muertos y a la segunda venida del Hijo de Dios entre nubes.

Y si el Padre, en el complejo trinitario, pronuncia la voz más destacada y solemne, en las formas más rotundas de la semántica tonal, como pueden ser el do mayor, el mi mayor o el sol mayor, y el Hijo compone un suave contrapunto en voces y tonalidades más cálidas, el Espíritu Santo puede muy bien ser una magnífica doble fuga, en la que el entrelazamiento amoroso, o la cópula de amor, que la tercera hipóstasis trinitaria personifica (según principios agustinianos), queda significado por los dos temas del Padre y del Hijo como doble *sujeto* de la fuga que se expone y despliega en perfecto contrapunto.

Toda la obra de Bach está hacinada de significaciones

simbólicas. El alegorismo barroco analizado por Walter Benjamin<sup>4</sup> alcanza en esta obra, perteneciente al estilo barroco que se despliega entre 1600 y 1750, su expresión más madura y compleja. Su canto del cisne también.

### Una *Summa* musical

J. S. Bach constituye el cierre y la clausura de una época. En él confluyen las mejores tradiciones de un siglo y medio de música concertante y vocal, y de alternancia de la sonata, la *toccat*a y la cantata; de música italiana y francesa. La era del *basso continuo* celebra en Bach la síntesis de la homofonía —que el nuevo sistema armónico, plenamente consolidado, hace posible— con un retorno al más florido y flamígero estilo polifónico.

La música reencuentra en Bach su vieja, vetusta vocación doble de arte y de ciencia, o de parte nuclear del *quadrivium* medieval, en compañía de la astronomía, la aritmética y la geometría. Pero no se pierde en él la tradición de artesanía y oficio de la familia Bach. Una tradición que le hizo ser virtuoso y conocedor de los secretos magistrales del arte musical. Bach conocía todos los recursos técnicos de la interpretación, especialmente del órgano y del violín. Era una autoridad en la construcción del más complejo de los instrumentos musicales: el órgano.

El carácter tardío y póstumo de J. S. Bach se manifiesta en esa síntesis de ciencia y arte que constituye su música. También en sus convicciones luteranas, que su biblioteca personal atestigua. Lo mismo que su creación de cantatas, motetes, oratorios, pasiones y corales para órgano. Bach mismo fue consciente de su incómoda inserción histórica —algo intempestiva y anacrónica— en los últimos veinte años de su vida<sup>5</sup>. El mundo europeo comenzaba a desperezarse en una dirección y un rumbo inéditos. O en una aventura y experiencia distinta y distante del *Ancien Régime*<sup>6</sup>.

La Ilustración surgió como respuesta al hartazgo y hastío que dos siglos de guerras de religión habían dejado en el abatido ánimo europeo, y en el destrozado escenario de toda Europa central, especialmente de Alemania. Dejó de asumirse el

Gran Relato religioso cristiano, que tales efectos sangrantes ocasionaba, y tantas muestras de mentalidad fanática ofrecía, y se apeló al seguro tribunal de la *nuova scienza* entonces emergente, y a la filosofía racionalista que parecía alentar y sugerir.

Las huellas de la demoledora guerra de los Treinta Años todavía pueden advertirse, medio siglo después, en la aventura musical de J. S. Bach. Se advierte aquí y allá, en esta o en aquella cantata, la militancia de las huestes y legiones de comunidades religiosas fanatizadas que promovieron interminables conflictos (entre hugonotes, anabaptistas, metodistas, pietistas, anglicanos, presbiterianos, jesuitas, luteranos ortodoxos): todo un séquito de guerreros de Jesucristo que se disputaron las conciencias durante más de un siglo de guerras religiosas, y que todavía en la época de J. S. Bach habían dejado indeleble marca.

Ese mundo en el que el Gran Relato cristiano se asume en versión luterana ortodoxa, o se adopta a partir del recurso pietista al sentimiento (con su énfasis en la regeneración del pecador, y en el renacimiento del «hombre nuevo»), comienza a presentar grietas un siglo después de la Paz de Westfalia de 1648. Y resulta ya anacrónico en 1750: una fecha que anuncia cambios trascendentales. La fecha misma en la que muere Johann Sebastian Bach.

El propio Bach sabía, en sus últimos años, que su música tenía carácter final. Una generación después sus hijos más innovadores, Carl Philip Emmanuel y Johann Christian, formarán parte de un universo musical distinto: el que a través del *estilo galante* y de la *Empfindsamkeit*, o del sentimentalismo prerromántico de la *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), conduce a las puertas mismas del clasicismo musical, y a la forma sonata que alcanzará su madurez en Joseph Haydn y en Mozart.

El Gran Relato (cristiano, luterano) que constituye el *humus* atmosférico de J. S. Bach perderá esa firmeza y objetividad que todavía posee en su vida y en su obra. En sus resquebrajaduras se alojará una subjetividad recién descubierta: la que anuncia la filosofía kantiana. Una subjetividad *trascendental*, marcada por la finitud, que asume carácter sentimental y reflexivo en su apreciación de los juicios de



gusto, de las categorías estéticas y de las obras de arte (que por esas fechas son concebidas en un sentido radicalmente novedoso)\*.

De pronto esa fe iluminada por la gracia, confrontada –según principio evangélico luterano– con la lectura de la sagrada escritura, queda zarandeada por un principio que la reta y la cuestiona: la razón ilustrada. El mismo texto cristiano es sometido a demoledora exégesis. Se cuestiona el pecado original en nombre del infinito progreso hacia las luces. Al mal radical, que en la tradición luterana se personaliza en la realidad física y existencial del Demonio, se contraponen ahora un estigma que tiene su origen en la ignorancia, aventada por una política despótica que usa la religión para fines de dominación, según los principios de un *Ancien Régime* que comienza a ser sistemáticamente denunciado.

El mundo religioso personal y musical de J. S. Bach parece derrumbarse. De sus cenizas va emergiendo, con la Ilustración, un concepto de Razón que permite el rescate de la música, y de todo el archipiélago de las artes, en el espacio –por vez primera definido hacia 1750– de lo que se ha llamado arte hasta fechas recientes.

Esa música se había compuesto, en muchas de sus obras, como parte del oficio y del culto religioso luterano, según prescripción del calendario religioso, intercalada entre la misa luterana (*Kyrie* y *Gloria*) y la predicación. Un ejemplo de ello son las cantatas<sup>7</sup>.

Esas obras, según el gusto de la burguesía emergente, y a través de una recuperación que se consumará tres cuartos de siglo después de la muerte de J. S. Bach, pasarán a las salas de concierto para una celebración bien distinta. Esa música se trasladará al nuevo espacio en el que la burguesía ilustrada y romántica instalará su propio sanctasanctorum: el ámbito del arte y de la estética, con sus escenarios pertinentes, la sala de conciertos o el teatro de ópera.

\* En el sentido de la disciplina, entonces definida por vez primera, llamada *estética*.

El *Ancien Régime* todavía está vigente en J. S. Bach. Él mismo, consciente de que su mundo se estaba modificando, o de que el *estilo galante* –primer emisario del hedonismo de la Ilustración– tomaba cuerpo en una nueva generación, consagró sus últimos veinte años a codificar las grandes *Summas* en las cuales desplegaba todo su dominio de la invención musical. Un esfuerzo de abstracción y síntesis que aunaba en un único principio –artístico y científico– lo que algunos grandes contemporáneos como Isaac Newton o G. W. Leibniz habían conseguido en sus respectivos territorios<sup>8</sup>.

Newton había formulado la ley de gravitación universal. Igualmente J. S. Bach podía probar la ley del *temperamento igual*. Mostraba la modalidad de composición que en cada tonalidad podía realizarse, y verificaba, de este modo, los principios generales de la armonía musical que posibilitaba la unificación del espacio musical tonal\*.

Leibniz había concebido el universo físico y espiritual a partir de una infinidad de mónadas individuales. Cada una de ellas poseía su propio principio interno de exposición y desarrollo. Respondían –cada una– a una fuerza peculiar que tenía el carácter de una percepción del mundo. Era cada mónada una perspectiva del universo, un auténtico microcosmos. Las había superiores e inferiores. Estas últimas, que contenían un continuo de pequeñas percepciones inconscientes, reflejaban el mundo externo. Las mónadas espirituales, en cambio, no se limitaban a percibir el universo; *apercebían* el mundo espiritual, divino, a través de su propia reflexión interior. Eran, como diría san Pablo, espejos de la divinidad, o de la Mónada suprema<sup>9</sup>.

También la máxima expresión del arte de J. S. Bach, el principio de la fuga, mostraba un *sujeto* máximamente individualizado que constituía un punto de vista, una perspectiva, un verdadero espejo del universo: una auténtica mónada espiritual. Era una fuerza subjetiva, con su percepción y apercepción propia, que en el curso de su desarrollo revelaba todos los aspectos del mundo que, cual espejo, reflejaba. Y lo hacía a tra-

\* Contemporáneo suyo, Jean-Philippe Rameau realiza ese mismo esfuerzo en el terreno teórico, a través de su *Tratado de armonía*.

vés de una pluralidad de voces que, desde alturas diferentes, enunciaban el sujeto de la fuga, desplegándolo en escalonada exposición, y entrelazando con ella una aposición, o contra-sujeto, que permitía que se desarrollase el juego del contrapunto.

La maestría técnica de J. S. Bach hacía posible que el universo de la fuga se desplegara en un enciclopédico juego de espejos. Y su arte de componer, sostenido por el bajo cifrado, según el principio barroco que trasladaba la homofonía al cimiento de la armonía con el fin de restaurar un nuevo edificio de carácter polifónico, parecía emular el desafío newtoniano de la ley de gravitación universal en el terreno especulativo de la música. De nuevo podía advertirse la restauración del gran consorcio del *quadrivium* medieval, donde la matemática, la astronomía y la música asumían carácter preponderante como ciencias superiores.

En ese olimpo de la época, junto a Isaac Newton, y su comprensión (astronómica) de lo infinitamente grande, y a Leibniz, y su exploración (matemática) de lo infinitamente pequeño –el infinitésimo (punto metafísico, físico y matemático al que denominaba mónada)–, aparecía de pronto el genio musical que daba la réplica a filósofos y científicos.

J. S. Bach habría comprobado una ley de gravitación de los objetos musicales a partir de sus tonalidades, cimentada en el *basso continuo*, y a partir de su principio del *temperamento igual*, en el que se ponían a prueba los principios generales de la armonía musical.

Habría asumido en forma musical el *principio de individuación* de G. W. Leibniz al determinar, a través de innumerables fugas, *sujetos* de perspectiva diferenciada, susceptibles de enfoque y despliegue a través de múltiples ángulos (según la altura de las voces), todos referidos al mismo principio interno, al modo de las mónadas de este filósofo. Esas fugas poseían un mismo sujeto musical (que así se le llamaba), con su personalidad individualizada, provisto de su pertinente contra-sujeto, caracterizados en su *Affekt* correspondiente, según la teoría barroca de que a cada pieza, aria, *toccat*a, danza, *partita* o fuga debía corresponder siempre un «afecto» determinado. Debía suscitar una experiencia emocional acorde con el *éthos* –o el carácter– de la elección armónica.

J. S. Bach habría promovido, de este modo, la exploración sistemática y gradual, tonalidad tras tonalidad, de ese «temperamento igual» recién descubierto, en un recorrido que incluía los dos modos, mayor y menor, y los sostenidos y los bemoles. Esa prueba magistral se plasmaría en los dos libros de *El clave bien temperado*.

Pero no sería ésa la única *Summa* musical que codificó este músico empeñado en sintetizar el arte de componer y la alta ciencia especulativa musical, o en restaurar el gran designio de ciencia y filosofía musical de tradición pitagórica, platónica y medieval. También compendió lo que Albert Schweitzer llama el diccionario de todos sus temas y motivos: su *Pequeño libro de órgano*. La misma voluntad codificadora se advierte en las recopilaciones de los corales para órgano de Leipzig<sup>12</sup>.

Y todo ello como presagio de las grandes *Summas* con las que culminó su aventura musical: sus piezas de *música especulativa* (las *Variaciones canónicas*, la *Ofrenda musical*, *El arte de la fuga* y la *Misa en si menor*).

La *armonía preestablecida* de G. W. Leibniz parece presidir el gran proyecto musical que cristaliza en esas imponentes *Summas* teológico-musicales. Música y teología giran, en ellas, en torno a los grandes interrogantes relativos al Hombre, al Universo y a Dios.

*El arte de la fuga* se diversifica y dispersa en una infinidad de perspectivas, cada una de ellas con su «afecto» propio, al que corresponde la fuerza que establece, a modo de sujeto, su principio de individuación. Y que la constituye en espejo (siempre parcial, siempre en perspectiva) de una Divinidad definida como Mónada de las mónadas, de la cual todas las demás son efluvios: verdaderos destellos que en cascada emanan y se desprenden del flujo creador de ese principio divino que preside el mundo de los espíritus. Cada fuga es, como las mónadas de Leibniz, un microcosmos, un mundo.

Se pueden recorrer todos los tonos en escalonada organicidad, según prescribe el sistema del *temperamento igual*. Así sucede en los dos libros de *El clave bien temperado*, o posteriormente en *El arte de la fuga*. Obras en las cuales la ciencia y el arte musical parecen unirse de modo intrínseco e inexorable.

Y hasta la más excelsa de las ciencias, la teología, la que documenta sobre la Mónada suprema, se unirá a la música a través del comentario revelado de la palabra de Dios por medio de cantatas y oratorios, o en la obra testamentaria monumental, suma y compendio de toda su obra vocal, que es la *Misa en si menor*.

Con esa sucesión de *Summas* musicales, que eran a la vez ciencia y arte, consumó Bach algo comparable al gran edificio onto-teo-lógico de Leibniz. Pero consiguió añadirle una expresión emotiva y sensorial, afectiva y apasionada, que sólo la música puede proporcionar.

### Las dos pasiones (de san Mateo, de san Juan)

¿Qué es lo que marca un hiato insalvable, o un abismo separador, como el tajo mosaico sobre el mar Rojo, entre el *Ancien Régime* en que vive J. S. Bach y el mundo ilustrado que se impone en el escenario histórico desde mediados del siglo XVIII<sup>11</sup>? ¿Qué es lo que produce extrañeza y sensación de lejanía en referencia al mundo en el que Bach organiza su propuesta musical?

Ese mundo no queda únicamente enunciado por la expresión *Ancien Régime*. Alude, de forma más específica, a la asunción del Gran Relato cristiano (luterano) que se adopta con carácter de máxima *objetividad*.

Se trata de un luteranismo ortodoxo, teñido de espiritualidad pietista, que impregna, inspira y compromete los textos de los principales literatos de sus cantatas, oratorios y pasiones, los Salomon Franck o Picander, o toda la tradición que va gestando, de Martín Lutero en adelante, el gran legado de los corales musicales evangélicos.

Ese Gran Relato constituye un argumento que da sentido a la *historia de salvación*. Se narra en ella lo que acontece entre el alfa (de la creación) y el omega (del fin del Mundo). Podría desglosarse en *misterios* que suelen llamarse, en sucesiva concatenación (según la costumbre cristiana medieval del rosario): gozosos, dolorosos y gloriosos.

Desde la Ilustración no resultará difícil recuperar y rede-

finir, en términos estéticos, o de una teoría del arte iluminada por los principios de la razón crítica ilustrada, los misterios gozosos y los misterios de dolor.

El nacimiento de Jesucristo, o su pasión y muerte, poseen una carga de densidad emotiva, simplemente humana, que permite aproximarse a ellos, incluso entre sensibilidades alejadas de la confesión cristiana, con sólo dejar en segundo plano el sentido religioso de la narración. Obras como el *Oratorio de Navidad*, o la *Pasión según san Mateo*, pudieron ser asumidas sin dificultad por el público burgués romántico, desde Felix Mendelssohn en adelante.

Podrían compartirse, sin forzar costumbres o creencias, las formas de alborozado festejo que preside el nacimiento del Niño-Dios, y que el relato resalta de manera conmovedora al situarlo en un humilde pesebre, lugar en el cual es agasajado y adorado por los más modestos y por los más sabios. Y lo mismo puede decirse de la narración de la pasión y de la muerte de Jesucristo.

Todas las grandes misas introducen un instante de dramatización en el corazón del *Credo Niceano* cuando se inicia el *Et incarnatus est*, que tiene su colofón en el emocionante momento escuetamente enunciado por los versículos *Crucifixus est sub Pontio Pilato mortuus et sepultus est*<sup>12</sup>.

En la *Misa en si menor* de J. S. Bach se escucha una imponente *passacaglia*, sostenido en el *basso continuo*, que da lugar a múltiples variaciones en las voces superiores, según el carácter de «parodia» del coro inicial de la cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (*Lágrimas, quejas, tribulaciones, angustias*), BWV 12.

La empatía que la *Pasión según san Mateo* promueve en cualquier audiencia muestra la capacidad que esa obra posee para aniquilar en un abrir y cerrar de ojos años, decenios, siglos de distancia y lejanía entre el mundo de J. S. Bach y el mundo actual, en el que es posible revivir, aunque sea en el inadecuado medio de la sala de conciertos, un *páthos* que nos permite con-sentir con esos misterios dolorosos a los que J. S. Bach nos aproxima.

Revivimos las angustias y los tormentos de ese cordero presto al sacrificio que se encamina hacia el Gólgota, y que

se inmola como víctima inocente y propiciatoria para redimir al conjunto de los seres humanos de su servidumbre respecto a la muerte. El cordero inocente al que el doble coro inicial de la *Pasión según san Mateo* hace referencia se eleva hasta el ara del sacrificio ante los ojos atónitos y extasiados de las hijas de Sión y de la comunidad creyente, que en preguntas y respuestas comprueban cómo el coral luterano\* se va enunciando, verso a verso, entretejido en el contraste estereofónico y contrapuntístico de esas dos secciones vocales (que dialogan en pura emulación «concertante»).

Es sintomático que desde Felix Mendelssohn esa pasión haya sido la que ha despertado siempre las mejores críticas. Se la ha considerado superior a la única superviviente que la acompaña, la *Pasión según san Juan* (entre las cinco que, según el obituario de Bach, llegó a componer)<sup>13</sup>. Esa pasión, lo mismo que el texto del Evangelio de Mateo al que sigue y comenta de forma fidedigna, destaca el carácter humano de la figura de Jesús.

Se trata de un *Iesus patibilis* concebido a través de la imagen icónica del cordero inocente inmolado. El mismo al que el coro inicial se refiere: esa obertura en la que se recurre al coral luterano (*O Lamm Gottes unschuldig*), y en la que el cordero de Dios comparece rodeado de un cortejo de voces afligidas y arrepentidas: las hijas de Sión y la comunidad creyente.

En esta Pasión Jesucristo es siempre víctima sacrificial, nunca sacerdote. Inocente cordero degollado, no héroe que se dirige, por propio albedrío, a la muerte (con el fin de matar a la misma muerte).

Se promueve en este Evangelio una identificación con la figura mesiánica del «siervo de Dios» del *Deutero-Isaías*, especialmente en su «cuarto cántico»: la del varón de quebrantos y de dolores, azotado, martirizado y muerto para atraer hacia sí todas las culpas: pecados y faltas contraídos por los hombres a través de los siglos.

La infinita y sublime inmolación del justo inocente per-

\* *O Lamm Gottes unschuldig* (*Oh cordero de Dios inocente*), BWV 1095.

mitiría condonar la falta y la sanción derivada del pecado original, aplacándose de este modo la ira a la que el hombre se hacía acreedor ante el Dios de Justicia. El Dios hecho hombre lograba redimir a la humanidad de la más terrible derivación de la caída originaria: la muerte. Él mismo acogía la muerte para vencerla en su terreno.

En ese texto, que destaca el carácter de víctima inocente de Jesucristo, se acentúa y subraya la impotencia, la angustia, el temor y el temblor que el propio Hijo del Hombre exhibe, tanto en su oración en el monte de los Olivos como en el escenario del Gólgota. Por eso en los sistemas teológicos gnósticos ese Jesucristo del Evangelio de Mateo era un Cristo «psíquico» que sólo en momentos cenitales (bautismo, transfiguración y resurrección) llegaba a la condición de «Cristo espiritual» («pneumático»)<sup>14</sup>.

Sorprende la adecuación exegética y teológica de ambas pasiones de J. S. Bach en relación con sus textos respectivos. El himno inicial que, en una revisión posterior a su primera redacción, introdujo J. S. Bach a la *Pasión según san Juan* nos da la indicación teológica precisa para comprender un Evangelio que puede considerarse en dialéctica oposición a los sinópticos, y en particular a Mateo. Lo cual se advierte de forma muy precisa en el relato de la Pasión.

Ese coro inicial insiste en la gloria de Dios, *Herrlichkeit*, término que define ese *lógos* divino que desciende del cielo por propia voluntad (siempre compenetrado con la voluntad de su Padre Eterno). Ese *lógos* divino se hizo carne, *sárks egéneto*, asumió forma humana, «montó tienda» entre nosotros, o habitó en este mundo. De él se dice que «hemos visto su gloria». Ese Cristo se halla siempre, a lo largo de todo el Evangelio de Juan, nimbado del aura gloriosa de su condición divina.

Se hace hombre, pero bajo la forma en que un Héroe es siempre Hijo de Dios. Así lo entiende el coro inicial de J. S. Bach, que en línea de continuidad con muchas cantatas que celebran el advenimiento del Hijo de Dios, es denominado nuevo León de Judá, verdadero Héroe Divino, que viene al mundo para restablecerlo después del caos y del desorden que en él ha introducido el pecado original, y que la música



introdutoria describe de forma sombría, pródiga en espasmos y disonancias.

Es el *Christus Victor* de antiguas tradiciones cristológicas de la patrística oriental, y que posee irradiación en la iconografía que se encuentra en tradiciones de mosaicos bizantinos. En la Iglesia oriental ortodoxa este Evangelio de Juan, y el Cristo glorioso que en él aparece, obtuvo su máximo predicamento<sup>15</sup>.

Ese Cristo, cual Orfeo redivivo, desciende al Hades, al Infierno, y hasta se encamina por su propio paso hacia la muerte, con el fin de vencer a ésta en su terreno. Muere para vencer a la Muerte. Y entabla singular combate con ella con el fin de librar de su cautiverio a «los suyos», o a ese «resto santo» de elegidos que viene a emancipar y redimir. No es una víctima inocente sacrificial sino un Sacerdote y un Héroe que, sin perder jamás esa condición, se sacrifica y muere con el fin de vencer a la muerte (y al pecado y al infierno) en su terreno. Da la vida por los suyos, por sus amigos. O es el buen pastor capaz de inmolarse, por propia voluntad, para salvar a su rebaño, a su *ecclesia*.

Cristo, en este Evangelio, por propia voluntad, plegada siempre a la voluntad del Padre Eterno que le ha enviado, es quien quiere y determina su propia inmolación, de manera que debe hundirse en el abismo de la muerte para poderse encumbrar. O debe elevarse —como réplica sublimada de la serpiente de bronce alzada por Moisés para curar todas las enfermedades—, de manera que en su alzamiento exponga su mismo descenso y declive, sugiriendo así el misterio de la muerte en cruz: cruz cósmica que desafía los vientos, y que se erige y eleva sobre la tierra hasta el cielo. Y a la vez cruz mortal, letal, patibularia, la peor de las muertes por infracción y delito.

Es ese Jesús glorioso que muere en la cruz, pero en cuya muerte muestra siempre su condición divina, lo que el Evangelio de Juan nos relata en el episodio de la pasión, en el cual se insiste en la infinita distancia entre ese reino de Dios que se promete a los suyos, del que Jesús es rey, y «este mundo».

De ahí que enuncie ante Pilatos su célebre *dictum*: «Mi reino no es de este mundo». De ahí el carácter majestuoso y grandioso de la consumación de esta pasión y muerte del

Evangelio de Juan, la que pronuncia una de sus últimas palabras: «Es ist vollbracht» (*Consumatum est*). Y que J. S. Bach consigue situar en el momento culminante de la obra, con el acompañamiento de una *viola da gamba* que con acento lastimero y majestuoso va acariciando una y otra vez esa última palabra de Jesús.

El Cristo de Juan se encarna, se hace hombre, es la palabra encarnada. Pero nunca pierde su condición divina. No hay en ese Evangelio angustias ni tribulaciones como las que visitan el alma de Jesús en el Monte de los Olivos en el relato de Mateo. No hay demanda alguna respecto a un posible abandono de la misión: «Si es posible, aparta de mí este cáliz, pero no se haga mi voluntad sino la tuya» (como se lee en los sinópticos).

Quizá por ese carácter glorioso este Evangelio de Juan, en la versión musical de J. S. Bach, ha tardado más en ser aceptado que la muy humana, y romántica *avant la lettre*, *Pasión según san Mateo*. Quizá por lo mismo hoy se advierte cierta tendencia a invertir esa valoración. La razón de esa preferencia por la *Pasión según san Mateo* trasciende y desborda cualquier consideración musical. Deriva del aspecto más difícil de acoger en una mentalidad postilustrada, o en una sensibilidad configurada según los tópicos de la mentalidad moderna: todo lo que hace referencia a los misterios gloriosos.

Pueden acogerse y reinterpretarse los misterios de gozo y de dolor, siempre que se trasladen del culto litúrgico a la sala de conciertos, o del contexto religioso cristiano y luterano al dominio de la estética musical y de la teoría del arte. Pero las cuestiones relativas a los misterios gloriosos, como son los eventos que el Gran Relato cristiano especifica (resurrección, ascensión, Pentecostés, segunda venida de Jesús, resurrección de los muertos, fin del mundo, juicio final e ingreso en la Nueva Jerusalén de los elegidos), todo este cúmulo de eventos en los que culmina y concluye ese Gran Relato, padece de dificultades hermenéuticas de gran intensidad para su posible acogida en el mundo que a partir de la muerte de J. S. Bach se va consolidando: el propio de la Ilustración, y de la razón crítica que le corresponde.

Esos misterios hablan del omega de la existencia y del

mundo (no de su alfa creador y originario). Hacen referencia al fin, no al principio. Comentan el *éschaton*, no la creación ni la encarnación. Ese último estadio —o *tercer status*, para decirlo en terminología de Joaquín de Fiore— es siempre el más problemático y conflictivo para una mentalidad formada en los tópicos de la cosmovisión que desde 1750 cristaliza<sup>16</sup>.

La música clásica y romántica constituye la mejor prueba. Acoge sin dificultad los misterios gozosos (del nacimiento) y los dolorosos (de la pasión y muerte). El mismo relato de la creación, como lo demuestra el oratorio de Joseph Haydn, puede instalarse sin dificultad en una mentalidad formada en la Ilustración.

Es muy sintomático que Joseph Haydn no pudiera abordar el proyecto que entretenía cuando el deterioro final y la muerte le imposibilitaron realizarlo: un tercer oratorio tras *La Creación* (correspondiente a la *inauguratio* de este eón), y *Las estaciones*, que relata la vida en este mundo (con los ritmos de sus estaciones). No pudo completar el tríptico, que debía culminarse con *El Juicio Final*.

Es muy lamentable; hubiera sido interesante saber de qué manera una sensibilidad musical piadosa, pero impregnada de Ilustración, como la de Joseph Haydn, hubiese abordado ese conflictivo asunto relativo a lo que los alemanes llaman, en su lengua, *die jüngsten Tagen*: los últimos días del presente eón, o lo que solemos llamar en español las postrimerías, o los novísimos.

El Evangelio de Juan carece de la peculiaridad apocalíptica que advertimos en las Cartas de Pablo y en los sinópticos. En lugar de la inminencia de la *parousía*, entendida como evento intra-mundano que a punto está de producirse, se piensa en el Reino de Dios como en un reino que, aun no siendo «de este mundo», se ha revelado a través de la encarnación de la Palabra de Dios. Por lo que puede decirse que la hora del Reino de Dios *está llegando*, y a la vez debe decirse que *ha llegado ya*: «Llega la hora, y ya estamos en ella»<sup>17</sup>.

Significa, quizás, una inflexión de la primitiva conciencia apocalíptica de muchas comunidades cristianas primitivas hacia una mentalidad religiosa emparentada con el primer gnosticismo<sup>18</sup>. Cristo ha venido a recoger a los elegidos, a los

«suyos», rescatándolos del Poder de la Tiniebla. Es la Luz Verdadera que llega a este mundo, sin que el mundo lo haya reconocido (ya que el Hijo de Dios posee un reino que no es «de este mundo»).

Ese reino de Dios constituye un mundo que *no ha de llegar* en el sentido intra-mundano en que pudo imaginarlo la conciencia apocalíptica paleocristiana. Es, más bien, «otro mundo»: eso que en el gnosticismo judeocristiano será el *plérōma* (plenitud), radicalmente diferenciado del *kénōma* (vacío).

De la versión apocalíptica de las comunidades paulinas o sinópticas se deriva hacia la interpretación proto-gnóstica –o juánica– de los misterios gloriosos, y de todos los acontecimientos que preparan y anteceden a la *parousía*, o a la segunda venida de Jesucristo (entre nubes). En todo caso esas cuestiones relativas a lo que ha de acontecer, o a un futuro escatológico y trascendental, o a un futuro que está siempre por venir, son las que mayores dificultades despiertan en toda mentalidad postilustrada.

Y sin embargo, sin tenerlas en consideración, gran parte de la mejor música de J. S. Bach aparece descontextualizada, o en grave quebranto del marco de narración y de creencia en que surgió. Así las cantatas que se refieren a esos misterios gloriosos: las que aluden a pasajes sinópticos o paulinos de contexto escatológico y apocalíptico; las que se refieren a versículos del Apocalipsis de Juan de Éfeso; las que comentan las «parábolas del reino» que el Jesús de los sinópticos pronuncia en el marco de los discursos relativos al Fin de los Tiempos.

Un ejemplo de estas últimas lo constituye la parábola de las vírgenes prudentes y de las vírgenes necias que aguardan la llegada del esposo. Da lugar a una de las más soberbias y monumentales cantatas de J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Despertad, la voz nos llama), BWV 140.

## Las postrimerías

El texto de Immanuel Kant, *Das Ende aller Dinge* (El fin de todas las cosas), constituye la mejor demostración de las dificultades que una mente ilustrada experimenta si se aproxi-

ma a los misterios gloriosos del cristianismo. Es un texto muy confuso del que únicamente se desprende la necesidad de una lectura moral del evangelio cristiano. Pero las arduas cuestiones relativas a «los más jóvenes días» (los novísimos) quedan solapadas. Se alude en esos textos cristianos, según Kant, a la muerte, y a toda la consternación que la muerte acarrea, pero en ellos se plantean cuestiones que nuestra limitada razón, abocada a los *fenómenos*, no puede solventar, como todo lo relativo a la *duratio noumenon*, o al tiempo propio del *mundus intelligibilis*: *O Ewigkeit, du Donnerwort* (*Oh eternidad, palabra atronadora*), podríamos apostrofar en términos de dos magníficas cantatas de J. S. Bach.

Kant, de una generación más joven que el *Cantor* de Leipzig, educado en el pietismo luterano, pero de natural agnóstico, aunque respetuoso con el legado moral del cristianismo, siempre presto a desprender un único argumento moral en favor de la existencia de Dios, enmudece ante los misterios gloriosos en los que se dirime lo que acontece a partir de nuestra muerte.

¿Es la muerte el horizonte final de esta vida? ¿Cómo entender ese fin, o esa finalidad (que es también meta y confín de nuestra existencia)? ¿Es la muerte límite final y conclusivo, pero también premisa y proemio de una posible, y pensable, resurrección? ¿Puede nuestra inteligencia, nuestra razón, aceptar y acoger la idea nuclear en torno a la cual adquiere vertebración toda la revelación cristiana, la que enuncian las Cartas de Pablo, los sinópticos, el Evangelio de Juan, o el Apocalipsis de Juan de Éfeso: la idea de que la muerte y la resurrección de Cristo constituyen la condición de posibilidad de una esperanza en *otra vida* (después de *esta vida*)? ¿Tiene sentido plantear, desde el mundo de la Ilustración, los credenciales críticos que puede poseer la virtud teologal de la esperanza?

Esa virtud invita a preguntar, en términos kantianos, además de por «aquello que podemos conocer», o que «debemos hacer», también por lo que «tenemos derecho a esperar» (como anticipo de la cuestión respecto al *ser que somos*, o a nuestra *humana conditio*: «¿Qué es el hombre?»).

Quizá sea la esperanza la virtud teologal más afectada por la cosmovisión ilustrada. Pues cabe una *fides quia ah-*

*surdum* como la que, frente a una razón omnipotente, podrá preconizar Søren Kierkegaard un siglo después. O una reivindicación de la *charitas*, frente a la estricta moralidad de la ley imperativa kantiana, como la que preconiza el joven Hegel de los escritos de Frankfurt. Pero ¿qué decir de una esperanza que determine y prescriba lo que profecías y textos sagrados predicen (con profusa imaginación simbólica) en relación con los Últimos Días? ¿Será preciso neutralizar ese legítimo anhelo (del deseo, de *éros*, y de la propia inteligencia crítica y racional) únicamente confinándola al cielo de la Utopía, al modo de la teoría crítica de inspiración marxista, como hace Ernst Bloch?

Desde mediados del siglo XVIII toda referencia a las posimerías, o toda descripción de «la otra vida» o del «otro mundo», acontece en el ambiguo terreno del esoterismo, únicamente rescatable de forma convincente en clave simbólica. Fue una primicia de esoterismo ejercido en plena *inauguratio* ilustrada —los escritos sobre el cielo y el infierno, o sobre el habitante de dos mundos, del sabio y vidente sueco Emanuel Swedenborg— lo que motivó y desencadenó el estreno de Kant en sus combates críticos, antes de trazar con mano firme los límites de las capacidades y de los alcances de nuestra razón: su panfleto *Sueños de un visionario*.

El proyecto crítico kantiano intenta arrojar luz sobre las cuestiones de «este mundo»: aquél en referencia al cual puede usarse, de forma productiva, nuestra razón, y las formas de juicio que le son propias. Pero es legítimo preguntar: ¿cabe algún acercamiento a los misterios del Otro Mundo, de forma que se despeje la incógnita relativa a «lo que tenemos derecho a esperar»?

La muerte conlleva acuciantes interrogaciones que nunca son satisfactoriamente contestadas. La pregunta sobre si la muerte implica necesariamente la nada absoluta, o un *ouk ón* sin remisión y sin paliativos, no puede ser eludida. En razón de esas experiencias de frustración y fracaso puede entenderse el ambiguo crédito que textos como los de Swedenborg pueden poseer<sup>19</sup>.

La peculiaridad del texto de Emanuel Swedenborg radica en que en él la *Verklärung*, o iluminación de naturaleza sim-

bólica que descubrimos en textos como el Apocalipsis de Juan de Éfeso, retrocede ante una *Aufklärung*, o ilustración, que pretende arrojar luz, a través del ejercicio visionario, sobre los escenarios (sobrenaturales) que se describen.

Se proporciona así una *gnosis* apta para mentalidades burguesas e ilustradas, o de incipiente sensibilidad romántica, que pueden hallar en la «comunidad de almas bellas» (al estilo de las que describe Goethe, y caricaturiza Hegel en la *Fenomenología del espíritu*) un convenio tácito sobre el secreto de ultratumba que se les entrega (en ambigua connivencia con experimentos mesméricos y comunicaciones espiritistas). Se intentan despejar los misterios relativos al tránsito de esta vida a la otra vida. Lo relativo al cielo y al infierno queda descrito con detalle, y con gran voluntad de hacer explícito lo implícito.

Quizás esa voluntad de descubrimiento resulta ser lo que puede terminar generando dudas en la lectura de un texto que encandiló a la mejor burguesía romántica, consiguiendo que Honoré de Balzac, como lo atestigua su impresionante novela *Serafita* —toda ella impregnada de principios swedenborgianos—, se distanciase de su propia «comedia humana». El influjo de este profeta de la Ilustración lo descubrimos en el concepto de *correspondencias* de Baudelaire, o en los trasfondos gnósticos que proporcionaron inspiración y aliento a las teosofías estéticas de Gustav Mahler y de Arnold Schönberg.

Subsiste el gran dilema, que tras la Ilustración queda siempre pendiente, entre la expresa voluntad de dar un carpetazo a la esperanza, de manera que se acepte como más convincente la idea de que tras la muerte sobreviene la nada radical, o bien los posibles modos de plantearse esa cuestión en la modalidad de una transformación de vida y existencia (según los diversos y variados testimonios de distintas tendencias espirituales, y de diferentes culturas religiosas).

En plena demolición del Gran Relato religioso cristiano pueden surgir interpretaciones transidas o teñidas de pensamientos pródigos en restricciones mentales, como sucede en las «teologías existenciales» (de la «escatología realizada»), en las que se arroja al basurero de la mitología toda la propensión simbólica a la que una conciencia apocalíptica o

gnóstica es propensa (y que constituye, mal que les pese a esas teologías de la «desmitificación», su principal riqueza visionaria, profética, sapiencial y expresiva).

Esos textos paulinos, sinópticos o juánicos no pueden ser «purificados» de impregnaciones históricas sin perder sustancia y verdad, de manera que urge su lectura *a la letra*. Si bien, quizás, igual que J. S. Bach, provistos de los «instrumentos originales» de la más exigente hermenéutica: los que nos devuelvan los contextos de surgimiento de la revelación cristiana, a partir del Nuevo Testamento.

Esos textos son los que determinan el marco de convicciones religiosas a través de las cuales J. S. Bach compone cantatas, motetes, oratorios, pasiones y misas. Y todo ello a partir de esa revolución espiritual que, desde el siglo XVI, conmociona a toda Europa: el luteranismo que la Iglesia evangélica prolonga y perpetúa. Y que constituye el hábitat espiritual de J. S. Bach.

El luteranismo se esclarece como un esfuerzo ímprobo por dirigir la atención del creyente hacia el libro santo. Y sobre todo hacia los textos del Nuevo Testamento, con privilegio especial de las Cartas de Pablo. Es particularmente reveladora la declaración de Martín Lutero, en su obra *De servo arbitrio*, en polémica con Erasmo de Rotterdam, respecto a la diáfana claridad de las sagradas escrituras, y a su capacidad para iluminar la mente del creyente.

El texto evangélico del Nuevo Testamento se basta y se sobra para satisfacer las necesidades de un lector impregnado de fe, que halle en la hermenéutica espiritual el mejor modo de traspasar una lectura sierva, guiada y conducida por la interpretación canónica eclesiástica, o que sólo descubre el sentido de los textos a través de andaderas alegóricas o tipológicas. La lectura espiritual es auténtica lectura *ad litteram* que exige la más ajustada traducción, como la que el propio Martín Lutero realiza, vertiendo en «lengua vulgar» el relato entero, desde el Génesis al Apocalipsis.

Lutero celebra la lectura como lugar en el cual puede afinicar y «montar tienda» el espíritu de Dios, que convierte al



creyente y lector en templo de ese espíritu impregnado, instruido y formado en la lectura del texto bíblico. Ese encuentro con el texto de un creyente que subjetivamente está guiado por la fe, remueve, en virtud de la iluminación textual, la gracia que oriente su *éthos* en el gran negocio de su vida, el único importante y relevante: el relativo a la salvación.

De este modo se cumple el principio luterano que esa infusión del espíritu, dador de gracias, proporciona: *sola gratia, sola fides, sola scriptura*. En el libre encuentro del testigo comunitario con el texto bíblico, y en su entendimiento y comprensión, y sobre todo en la proclamación comunitaria de su sentido espiritual, o en la predicación, o *kérygma*, que de ello se deriva, se realiza el oficio religioso, el verdadero culto, un culto espiritual, como espiritual es también su templo (según declaración paulina).

Y ese culto, cuyo sustento es la escritura declamada y la predicación proclamada, se enriquece sustancialmente en virtud de la intercesión y el auxilio de la música, quizás el único arte que permite que esa predicación, o *kérygma*, alcance su más radical encarnación<sup>20</sup>. Esa religión del espíritu, o religión del «tiempo de ocultación» (que eso es el luteranismo), admite y acoge un culto que es todo él musical, de forma que la predicación halle, junto al comentario, su más perfecta concreción sensible, emotiva y simbólica, a través del ceremonial que la música hace posible: el que la cantata, el oratorio, la pasión o el motete llevan a cabo\*.

Los textos del Nuevo Testamento son los que proporcionan todo el ceremonial al culto luterano. En torno al Hijo de Dios, o Hijo del Hombre, se afinca la fe en una auténtica «firme ciudadela», como lo enuncia solemnemente uno de los más célebres corales de Martín Lutero\*\*.

\* Véase mi reflexión sobre Lutero y la Reforma en *La edad del espíritu*, segundo libro, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000. Esa veneración de la música, arte subjetivo por excelencia en la reflexión estética de Hegel, compensa las tendencias iconoclastas del protestantismo en relación con la pintura y con la escultura; e incluso con el templo externo, físico, en el sentido de la basílica o catedral medieval o católica-romana.

\*\* *Ein feste Burg ist unser Gott*, del que hay una célebre cantata, y así mismo una de sus piezas del *Orgelbüchlein* (Pequeño libro de órgano).

Esos textos, especialmente las Cartas de Pablo, o los pasajes apocalípticos y escatológicos de los evangelios sinópticos, o el gran libro del Apocalipsis, permiten albergar y fortalecer la virtud teologal de la esperanza al descubrir, si bien de forma siempre enigmática, tornasolada por el carácter simbólico del relato, o por elusivas referencias, los misterios de la vida perdurable, o de esa *Vitam venturi saeculi* que se promete al finalizar el *Credo Niceano*: lo relativo a los misterios gloriosos, o a lo que acontece tras la muerte.

Todo lo cual se materializa y concreta, en la inminencia de la clausura del siguiente *eón*, con la segunda venida de Jesucristo, y con el escenario de la resurrección de los muertos, del juicio universal, y de la entrada en la Nueva Jerusalén. Y que culmina y concluye con el consorcio final, nupcial, entre la iglesia creyente, peregrina en este mundo, por fin ingresada en el Reino de los Cielos, y el cordero inmolado, convertido en cordero pascual resucitado. Y que se presenta bajo la figura del esposo.

Estos textos atestiguan de forma suficiente sobre esos misterios de la revelación cristiana; justo aquellos que mayor prevención crítica suelen despertar en las mentalidades postilustradas, las que viven en un contexto de espontánea orientación agnóstica, atea, o indiferente a los grandes temas escatológicos.

Esas mentalidades se encuentran con máximas dificultades al confrontarse con *die letzten Dinge*, o las postrimerías, o esas jornadas de la *parousía* y de la segunda venida que toda teología postilustrada suele pasar de puntillas.

¿Es posible, y pensable, un escenario distinto de la pura aniquilación, como fin y colofón de la existencia, según el nihilismo ambiental proclama? ¿Sólo cabe un insatisfactorio agnosticismo escéptico respecto a cualquier horizonte de esperanza? ¿Es posible entreabrir el límite de nuestro conocimiento y pensamiento, de forma que se descubra algo más que el muro opaco y pétreo que nos separa del «más allá»? ¿Pueden vislumbrarse, de pronto, en esa ciudadela fronteriza en que nuestra confianza se asienta, también las puertas hermenéuticas, verdaderas «puertas del cielo», que al modo de la escala de Jacob permitan un posible ingreso en la «casa de Dios»?

Ese hábitat sacrosanto lo constituye la propia comunidad creyente. El sujeto de la fe es, entonces, según reflexión paulina, verdadero templo del espíritu. Y es o puede ser sujeto de una comunidad de elegidos, ingresados en el gran evento salvífico, o en la Nueva Jerusalén. De forma que se conviertan en comensales del gran banquete mesiánico que ofrece el cordero inmolado y resucitado, según testimonio del Apocalipsis de Juan de Éfeso.

Los textos del Nuevo Testamento no dan descripciones detalladas de esos eventos gloriosos, o de esas postrimerías de salvación. Pero son suficientemente elocuentes. Exponen de modo simbólico (como en el Apocalipsis de Juan de Éfeso) lo que se veda y sustrae a una descripción detallada.

Pablo expresa, en Corintios I, 2-9, que «no hay ojo que haya visto, ni oído que haya oído, ni inteligencia que pueda concebir lo que Dios ha preparado para aquellos que le han amado»; un texto del que se hace eco Philipp Nicolai, el autor del texto del coral luterano que proporciona los versos del coral incorporado en la cantata de J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme (Despertad, la voz nos llama)*, BWV 140<sup>21</sup>.

Señala en esa misma epístola que en ese día «seremos todos transformados». Y eso sucederá «en un instante, en un pestañear –o en un abrir y cerrar los ojos– al toque de la trompeta final». Al fin habrá sido vencida la muerte de forma total, ecuménica, para siempre, en todo el orbe de la tierra. Podrá decirse entonces: «Muerte, ¿dónde está tu victoria; dónde tu aguijón?». Y añade Pablo que «el aguijón de la muerte es el pecado; y es la ley la fuerza del pecado». Y en Corintios I, 13, 12, se culmina el célebre himno a la caridad con una impresionante forma de comprender la diferencia entre este mundo y el otro: «Ahora vemos en un espejo; en enigmas. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial; pero entonces conoceré tal como soy conocido».

Y añade Pablo que de ese día «no se sabe ni el día ni la hora». El Señor vendrá, por segunda vez, «como un ladrón en la noche». Y se leen las mismas reflexiones en los episo-

dios escatológicos de los discursos de Jesús de los *sinópticos*. Se dice en ellos que su comparecencia será instantánea: semejante a un rayo que surge por oriente y cae por occidente. Todo acontecerá *in ictu oculis*, en un abrir y cerrar los ojos.

Ese instante, el más hermoso, el más tremendo también, será para unos Día de la Ira, y Día de Juicio y Condenación. Para otros será Día de Consumación Gloriosa, y de definitivo consuelo y goce. Esos Últimos Días asistirán a la conversión de la comunidad elegida, o al resto santo, en esa esposa que celebra las bodas del cordero en el escenario apocalíptico final, y que ingresa en la Nueva Jerusalén. Esa comunidad es también la que entre tanto aguarda y espera con ánimo vigilante la llegada del futuro esposo.

Las parábolas del reino de los cielos situadas en el contexto apocalíptico, o en los discursos escatológicos, tal como sucede en Mateo, o en general en los evangelios sinópticos, lo atestiguan. En especial esa parábola de las vírgenes prudentes, provistas de aceite para alumbrar el camino que les conduce a la recepción del esposo.

Al despertar del sueño que les invade al caer la noche, y al oír la voz del vigía que desde la almena del castillo (de la ciudad de Jerusalén) anuncia la llegada del esposo, esas vírgenes prudentes tienen las luminarias bien provistas de aceite para poder correr hasta el esposo. Esa parábola de las vírgenes prudentes y de las vírgenes imprevisoras y necias dará lugar, como se ha dicho, a una de las más impresionantes cantatas de J. S. Bach: *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

Una y otra vez en las cantatas de J. S. Bach se celebra esa unión mística, escatológica, entre el alma y Jesús, o entre el creyente, que pertenece a la comunidad que confía en la elección, y ese esposo que se espera y atiende, y que celebra en pleno contexto apocalíptico su transformación del mundo en «un nuevo cielo y una nueva tierra»: esas bodas entre el cordero inmolado y resucitado, y la comunidad creyente, que tienen lugar al ser vencido Satanás por parte del arcángel Miguel. O después de sofocarse la inquietante presencia del Anticristo, del que Pablo habla en una de sus Cartas. Y tras haberse librado y ganado, por parte de los ángeles fieles a Dios, la batalla apocalíptica final.

Todos estos temas, escatológicos y apocalípticos, son tratados y «predicados» a través de algunas de las más impresionantes cantatas de J. S. Bach, como la citada *Wachet auf*, o bien la que describe esa «batalla final»: *Es erhub sich ein Streit* (Tuvo lugar una batalla), cantata n.º 19, o las que exhiben el Día del Juicio y de la ira de Dios, con gran profusión barroca, acompañamientos de trompetas, trepidantes *pizzicati* que describen la hora final, o el *Dies irae, dies illa*.

O las cantatas que festejan, a compás de alguna siciliana, o de música pastoral, o en forma de canción de cuna, un ansia de muerte que es, también, afán de resurrección (o de nuevo nacimiento).

O las que, en la más hermosa de las canciones, cantan la bienaventuranza de aquellos elegidos en quienes el Santo Espíritu instala su vivienda, convirtiéndolas en templos en los que habita el espíritu, según explica Pablo en la Epístola a los Romanos. Así en el aria de soprano de la cantata de Pentecostés (parodia de una previa cantata profana escrita en celebración de la boda de un pastor evangélico amigo de J. S. Bach), titulada *O ewiges Eeuer, o Ursprung der Liebe* (Oh eterno fuego, oh manantial de amor).

Y es que además de las *Pasiones* que describen al Cristo que padece pasión y muerte, o de las cantatas que celebran el desgajamiento de Cristo de los lazos de la muerte, y su resurrección\*, o del melancólico adiós de los discípulos ante la ascensión del Señor\*\*, se produce la *inauguratio* del *status* espiritual en Pentecostés, celebrándose en ese día esa tercera figura personal de Dios que es el Espíritu Santo, verdadero «fuego celestial, fuente y origen de todo amor». En la pneumatología de J. S. Bach el Espíritu Santo, como en el luteranismo, siempre de inspiración trinitaria agustiniana, asume el carácter de cópula amorosa entre el Padre y el Hijo.

Es espíritu de libertad, puesto que «sopla donde quiere». Es espíritu que ilumina la inteligencia y hace comprensibles

\* Así en la cantata n.º 4, una de las más antiguas de toda la colección, *Christ lag in Todesbanden* (Cristo yacía en los lazos de la muerte), para el día de Pascua de la Resurrección.

\*\* Así en el Oratorio de la Ascensión (*Himmelfahrt-Oratorium*).

las escrituras. Pero es, sobre todo, espíritu amoroso. De ahí que sea a través de un modo idílico y pastoral como suele J. S. Bach caracterizarlo, en referencia a su naturaleza de Buen Pastor que guía y gobierna, con su inspiración, la comunidad elegida, o la comunidad creyente. Así por ejemplo en el episodio «Credo in Spiritum Sanctum» de la *Misa en si menor*<sup>22</sup>.

Esas cantatas en las que la unión mística, o los esponsales entre Jesús y la iglesia, o entre el creyente y Jesús, se escenifican a través de un dúo operístico, describen los lances y los requiebros de su porfía pasional, en referencia expresa al Cantar de los cantares, y al banquete nupcial del Último Día, o del Día Mayor de los Días (según el relato del Apocalipsis).

En esa muerte querida y deseada, o en ese «hermoso momento» en que el Señor llega («como un ladrón en la noche»), se produce el instante de unión que tantas arias reflejan, o tantos bellos diálogos entre el alma y Jesús, o entre el alma y el esposo, o entre el alma y el Espíritu Santo, en los que celebran su mutua y recíproca posesión pasional y amorosa. Uno y otro se dicen y se repiten: «Yo soy tuyo, y tú eres mía; yo soy tuya, y tú eres mío».

En ellas el alma aspira, ardientemente, a una muerte mística que es, de hecho, regreso y retorno al regazo originario, o al origen manante del Amor (*Ursprung der Liebe*): retorno hacia una matriz que se reproduce, de forma nítidamente diferenciada, al final, en plena transformación y transfiguración de lo que fue principio y comienzo. Lo que había sido cuna es ahora sepultura. Pero ésta asiste, en modalidad de nuevo pesebre navideño, a un segundo nacimiento: la resurrección –pascual– en la otra vida.

Se desea despegarse definitivamente de este mundo fugaz, traicionero, pródigo en engaños y seductoras mentiras. Un tema que insiste una y otra vez, en plena convicción luterana y barroca.

Se quiere abandonar «este mundo», y regresar a aquel regazo matricial que produce el más enardecido anhelo. O el amor-pasión más ardiente y sincero. Y que genera, por lo mismo, lo que Friedrich Hölderlin llama *Todeslust*: un deseo de muerte muy intenso. Pues sólo la muerte puede proporcionar el acceso hacia esa entraña materna y matricial que

---

era, para un bello himno gnóstico de los comienzos de nuestra era cristiana, el Espíritu Santo, la Prima Fémica, la Madre de todos los vivientes: el silencioso consorte femenino, llamado *Sigé* –Silencio– en la gnosis valentiniana. La esposa del abismal proto-padre (llamado *Bythós*)<sup>23</sup>.

En esa ansia de muerte –y de resurrección–, o en ese deseo de infinita unión en el instante de la muerte, se descubren los más conmovedores momentos musicales de J. S. Bach, así en el coro final, tan celebrado, tan popular, de *Herz und Mund und Tat und Leben* (Corazón y boca y acción y vida), BWV 147, en el que esa unión del alma con Jesús se conmemora del modo más emocionante. O bien en el hermosísimo dúo que sigue a la «fantasía coral» con que se inicia *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

O en esas piezas idílicas, o pastorales, que en forma de canción de cuna asisten los ojos, ya debilitados, del alma moribunda, a punto de entregarse en encuentro con el esposo, con Jesús, como en el aria en forma de *berceuse* de la célebre cantata *Ich habe genug* (Tengo suficiente), BWV 82.

O en ese cántico dirigido a todos los que componen el «resto santo» de los elegidos –«bienaventurados vosotros, los elegidos»– en el cual, en el día de Pentecostés, se celebra el modo en que el espíritu amoroso, o el Espíritu que es Amor, habita en esas almas elegidas, o las convierte en templos del espíritu (en la cantata *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*).

Esa transformación final, escatológica, como futuro trascendental, del origen matricial, y de la muerte que presupone (y de la irrefrenable ansia de amor-pasión que promueve), es lo que concede a todas esas arias, corales, fantasías corales, canciones de cuna o dúos cuasi-operísticos su infinita capacidad de conmover.

El hiato de la muerte, y hasta el terror que el Día de la Ira y del Juicio pueden producir, con toda su escenificación atemorizante, quedan trascendidos por los misterios gloriosos relativos al futuro escatológico. J. S. Bach convirtió en persuasivos y razonables esos misterios de gloria que arraigan en la virtud teologal de la esperanza.

Y no es que ese lado siniestro, relativo al Día de la Ira, y a la presencia física del Demonio, o de la Serpiente Antigua, o de Satanás y Belcebú, se halle ausente del mundo de J. S. Bach. Todo lo contrario.

Son notables las cantatas en las que ese lado malo de la revelación se nos descubre, para martirio y vergüenza de tantos admiradores del Bach artista, pero que no pueden seguir los pasos de su mundo religioso luterano y barroco. Y es que el Dios-Espíritu es en Bach, como en Lutero, Dios-amor. Pero como sabía Schelling, ¿qué sería el Amor sin su referencia negativa o su sombra? Sin el componente iracundo de ese mismo Dios no sería posible concebir siquiera la expansión misericordiosa y amorosa de ese Dios-Espíritu dador de gracias, benefactor y pródigo en dones. El Dios de la ira, y de la justicia necesaria, constituye el *basso continuo* de ese Dios del Amor y de la Gracia.

Hay cantatas en las que parece invadir por entero ese estilo sórdido, maligno, que en rápidas figuras en *staccato* asaltan la voz de Jesucristo, y acosan al coro de fieles, o promueven un contrapunto sombrío e inquietante a las arias líricas y emotivas de los comentarios piadosos, o al protagonismo del doble coro en la *Pasión según san Mateo*. Por ejemplo el siniestro coro, presente en las dos pasiones de J. S. Bach, de la turba enardecida que en la *Pasión de Mateo* pide y exige la muerte de Jesús, o prefiere a Barrabás que a Jesucristo, o la turba de los apóstoles que murmuran por el derroche de la mujer que derrama el carísimo perfume sobre la cabeza de Jesús, o de la soldadesca que escupe y golpea al Jesús atado y azotado, escarnecido e investido con túnica de paródico rey de los judíos.

Esos coros inquietantes reaparecen en el contexto apocalíptico, presentando batalla en el escenario de Argamedón. Son las huestes de Lucifer, o de Satanás, frente al arcángel Miguel. Ese carácter tremendo y pavoroso se deja oír en cantatas en las que resuenan las trompetas del Día de la Ira, o a través de las cuales se anuncia el Fin del Mundo y la destrucción definitiva del presente *eón* (que queda así definitivamente clausurado). Todo ello se manifiesta en frescos musicales, o en auténticos retablos orquestales y corales que



parecen emular los murales de Signorelli en la catedral de Orvieto, o los de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

Pero todo queda sobrepasado por la esperanza, la que produce de pronto esa voz del vigía, que anuncia la llegada del esposo, y que previene mediante advertencia antes de que el evento se produzca: «Despertad, la voz nos llama». Y que así mismo recuerda el versículo apocalíptico en el que Jesús indica: «Mirad, que llamo a la puerta», convenientemente comentado en uno de los recitativos de esa misma cantata\*.

Esas cantatas trascienden toda referencia al Día del Juicio, e insisten, en sus arias, en sus fantasías corales, o en sus coros finales, en la unión del alma con Jesús, ese Jesús «que es mi alegría / consuelo y bálsamo de mi corazón... / fuerza de mi vida, / alegría y sol de mis ojos», como se dice en el coro final de *Herz und Mund und Tat und Leben*, a través de una música en espiral ascendente, pródiga en ondulaciones que parecen reproducir el escenario de danza mística que expresa. Y que constituye una de las cimas líricas y emotivas de J. S. Bach\*\*. Esa experiencia de poseer a Jesús, o de ser poseído por Jesús, o de recíproca posesión pasional y amorosa del alma y Jesús, que ese coral expresa, condensa el goce infinito que la música de J. S. Bach sabe transmitir.

\* En *My only comfort*, Calvin R. Stapert comenta con razón que en esa cantata, sobre todo, ese aspecto del Dios de Justicia, vengativo en relación con los reprobados, e iracundo con los futuros condenados, no aparece; ha sido superado por el Dios de Amor, y por el escenario de acceso a la Nueva Jerusalén, y a las bodas del Cordero, que en ella se comenta y escenifica.

\*\* Puede decirse, en referencia a este maravilloso coral con el que concluye por dos veces, en la primera y la segunda parte de esa cantata, que es válido el dicho, tantas veces falaz, *vox populi, vox Dei*.

---

III

Franz Joseph Haydn

El Gran Relato

---

## La frase de la vida

Dentro de las actividades del espíritu la música es, quizá, la que presenta rasgos patológicos más pronunciados en la recepción. En música, más que en otras artes, se estabilizan y fijan de manera perdurable ciertos clichés que configuran consensos de opinión. De ahí que sean, en compensación, frecuentes las recuperaciones de un gran músico casi olvidado, postergado quizá por el brillo de sus vecinos contemporáneos más conocidos, o desconsiderado por los vendavales que agitan modas, gustos y corrientes de opinión.

El siglo XIX fue pródigo en reajustes de clásicos relegados. Ya en las últimas décadas del siglo XVIII se produce, en la capital austriaca, gracias al influyente mecenas y libretista barón Gottfried von Swieten, un reencuentro con G. F. Händel y con J. S. Bach del que se beneficiaron Wolfgang Amadeus Mozart y Joseph Haydn. El siglo XIX oficializa la veneración que se profesa a Bach, a Händel, y hasta inicia una recuperación, tamizada de leyenda y de inventiva «historicista», a través de un nazarenismo emergente, de algunos músicos de la Contrarreforma como Palestrina. El siglo XX, a medida que perfila su canon musical, va recobrando figuras insignes del Renacimiento, del manierismo o del primer Barroco, como Gesualdo, príncipe de Venosa, o el gran Monteverdi.

Pero desde su muerte, acaecida en 1809, hasta un siglo y medio después, tras la Segunda Guerra Mundial –1950 aproximadamente–, puede afirmarse que nada consiguió modificar la valoración y la imagen petrificada que se tuvo de Joseph Haydn.

Leon Botstein, en un interesante ensayo, señala que el ágil espíritu decimonónico, que va reajustando una y otra vez la estima y la comprensión que le merecen los autores del pasa-

do remoto, al menos los más grandes (Bach, Händel, Mozart), o del más próximo (Beethoven, Schubert), no hizo el menor esfuerzo por modificar la «foto de familia» del Padre Creador de la principal estirpe instrumental, el cuarteto y la sinfonía, a la vez que el gran recreador del género oratorio (en la línea de los oratorios de Händel), o de la música religiosa (con sus grandes misas del último período)<sup>1</sup>. Joseph Haydn atravesó ciento cincuenta años, desde poco después de su muerte hasta el ecuador del siglo xx, como una figura reputada y considerada pero poco estimulante.

Lo que le sorprende a Leon Botstein es, sobre todo, el desinterés por modificar una imagen y una valoración fijadas a través de una centuria y media, como si se hubiese clavado el personaje a una figura tópica que nadie tenía interés en modificar.

Quizá la palabra decisiva que explica esa petrificación se halle en el sustantivo que he utilizado al comenzar el párrafo anterior: desinterés. Joseph Haydn no interesaba. O dejó de interesar al apagarse el resplandor que su persona y su obra habían despertado durante su vida. El interés que en vida suscitó se trocó de pronto, a partir de la primera generación romántica, en palmario desinterés.

Podría prolongarse la reflexión de Leon Botstein, aunque derivándola por cauces más aventureros. Podría afirmarse entonces que en Joseph Haydn, para la generación de Robert Schumann o de Hector Berlioz, no se encarnaba esa categoría estética que Friedrich Schlegel entronizó, siguiendo una incitación kantiana, como reveladora de la naturaleza de las obras de arte: la categoría de lo interesante<sup>2</sup>.

Joseph Haydn pudo parecer, durante ciento cincuenta años, un músico indiscutible, un extraordinario maestro, una *auctoritas* musical incuestionable en su dominio del material, o en su magistral modo de plasmar su gran invento, la forma sonata, en sinfonías, cuartetos de cámara, tríos con piano, oratorios o misas. Pero era un músico que no generaba comprometido y compartido interés, verdadero interés simpático o empático en musicólogos, melómanos, intérpretes, críticos y público en general: un fenómeno que todavía hoy puede advertirse, pese a los esfuerzos que desde hace me-

dio siglo se están llevando a cabo para remediar esta injusta valoración.

No resultaba interesante, en primer lugar, su biografía<sup>3</sup>. La vida de Haydn era una vida sin materia narrativa. O que corría el riesgo de provocar bostezo y sopor en el auditorio si alguien se atrevía a relatarla o contarla. Cuarenta años de servidor, con casaca y librea, a las órdenes de un déspota neo-feudal afincado en zona fronteriza para organización y control de las marcas imperiales frente a los desmanes de las «naciones sin estado» del Imperio, por muy magnífico que fuese Nicolás I Esterházy en sus placeres arquitectónicos y musicales, o en la organización de festejos —onomásticas, bodas, pompas fúnebres—, no constituyen el mejor material para la construcción de una leyenda que provoque estímulo, o deseo de imitación y emulación. Un servicio efectuado, por lo demás, sin el menor atisbo de desafío o rebeldía.

Como máxima desviación de la regla de autoridad sólo puede contabilizarse la anécdota del último movimiento de la *Sinfonía n.º 45 en fa sostenido menor, La Despedida*: el abandono paulatino, en el *adagio* del quinto y último movimiento, de los músicos por secciones, hasta que permanecen sólo dos violines: indicación del fastidio que experimentaban los jóvenes esposos intérpretes de la orquesta por su prolongada estancia en Eszterháza, separados de sus esposas afincadas en Viena.

Casi todas las anécdotas relativas a la vida y el carácter de Joseph Haydn son decepcionantes. Parecen ajustarse a aspectos pedantes, pintorescos y anecdóticos de un siglo ilustrado que abundó en liviandades inocuas que hoy producen extrañeza y fastidio.

Sólo al final de su vida todo se acelera. El mundo en que Haydn se encuentra comienza a moverse a un ritmo vertiginoso de rotación y traslación, justamente cuando Haydn se libera de la tutela *Ancien Régime* derivada de su contrato con el príncipe Esterházy, una vez que muere su protector y gran melómano, Nicolás I el Magnífico, e inicia sus correrías burguesas por las salas de concierto londinenses, impulsado y

acompañado por el violinista y empresario Salomon, su representante.

Libre al fin de la servidumbre feudal Salomon le proporcionó las alas necesarias para su gran vuelo final, el que sobreviene en un memorable estallido de creatividad. Tras las sinfonías parisinas, o las dedicadas a Johann Tost (88 y 89), o al conde D'Ogny (90 a 92), siguen las doce sinfonías londinenses, los cuartetos que se prolongan desde ese mismo período hasta los últimos días lúcidos del compositor. Y por último sus dos grandes oratorios y sus seis misas finales.

Sólo entonces parece vislumbrarse un atisbo de sustancia legendaria en el menos novelesco de los músicos. Resplandece de pronto, única y fugaz, cual brillante cometa, la frase, la única frase, la que quizá compensa tanto silencio, y tanta quincalla anecdótica de vida y obra, o tanta abundancia de minucias deprimentes.

La frase —la única frase— es, desde luego, memorable. Conviene reproducirla en su original alemán, ya que está llena de significación y de sentido. Ha sido con suma frecuencia citada. Quiero ponderar al respecto un notable comentario a la misma de Elaine Sisman<sup>4</sup>. Dice así la frase:

Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.

Esta importante reflexión aparece en una de las primeras biografías de Haydn, la de G. A. Griesinger. Podría traducirse del siguiente modo:

Mi príncipe se hallaba satisfecho con mi trabajo; lo aplaudía; como director de una orquesta yo podía efectuar experimentos [Versuche], podía observar lo que causaba impresión y lo que producía una resonancia débil, con lo que podía añadir, mejorar, cortar, asumir riesgos. Me hallaba

aislado del mundo [ich war von der Welt abgesondert], nadie en mi proximidad me podía provocar inseguridad ni me podía atormentar, y yo debí (o no tuve más remedio que) llegar a ser original.

«And so I had to become original», traduce Elaine Sisman, que sin embargo no recoge todos los matices a la vez de necesidad y de imperativo del *müssen* alemán (deber ser o deber hacer, no tener más remedio que ser o hacer). Un poco con la misma ambigüedad, entre resignada y preceptiva, o entre irónica en su aceptación y en la obligación que se contrae, que sorprendemos en el *muss man schweigen*: «Hay que callar, se debe callar, no hay más remedio que callar», con que culmina Ludwig Wittgenstein su *Tractatus*.

«No tuve más remedio que ser original», porque ese estar separado, aislado del mundo, que parece anticipar la hermosa canción en la que Gustav Mahler confesaba su gran aspiración, la que sólo veía cumplida y realizada en su única temporada de un mes o dos meses en el campo, en soledad o en compañía de los seres amados, eso era en Haydn su vida diaria, cotidiana, su medio vital y su único hábitat ¡durante cuarenta años!

Luego «no tuve más remedio que acabar siendo original, o que llegar a serlo». La soledad lo hacía posible. La habilidad y la maestría –en añadir, cortar, asumir riesgos, realizar experimentos– eran la señal, la prueba. El valioso trabajo de Elaine Sisman lo resalta.

Quizá toda existencia grande puede sintetizarse en una sola frase («aislado como estaba del mundo, condenado a cortar, pegar, añadir, asumir riesgos y efectuar experimentos, no tuve más remedio que llegar a ser original»). Quizás esa estupenda y única frase compensa tantos silencios y tantas restricciones mentales. O tan escasa materia epistolar digna de ser memorizada para una cumplida biografía.

Esa frase resplandece para siempre en el firmamento en donde habita la más procuradora de energía y de gozosa expresión de todas las creaciones musicales: la propia de un músico que en el goce que provoca y en la energía dinámica que imprime a su música halla su más grande hazaña<sup>s</sup>. O que con

la mayor concentración lacónica de un estilo que es de natural dramático y narrativo como ninguno logra desplegar una de las más fecundas y generosas donaciones de argumentos musicales –a través de sinfonías, cuartetos, tríos con piano, misas y oratorios– de la historia de la música occidental.

Como dice de él Schönberg: «De Haydn aprendí cómo adquirir un ritmo de pensamiento vertiginoso, y a condensar en un mínimo de tiempo un máximo de acontecimientos».

Marc Vignal añade, en comentario a esta frase de Schönberg: «Haydn poseía como pocos compositores la facultad de dar en pocas medidas una impresión de vasto desarrollo dramático, a lo que corresponde sin duda la nerviosidad de escritura de sus manuscritos autógrafos, tan limpios por lo demás, y la tensión intelectual que visualmente traducen»<sup>6</sup>.

Esa frase de Joseph Haydn («No tuve más remedio que ser original») resalta del trasfondo de silencio que la enmarca. Pues nada hay en Haydn de lo que abunda en quienes voluntariamente (Beethoven) o involuntariamente (Mozart) son los responsables de su relativa marginación. Siempre aparece algo borroso, como el más envejecido personaje de la tétada del estilo clásico, o de la Primera Escuela Vienesa. El proteo quizás, el más prematuro de todos. Un ancestro originario algo desdibujado, subsumido en la obra vampírica de sus coetáneos y sucesores a los que se les tiene por más geniales, Mozart y Beethoven.

Éstos, al parecer, devoraron la materia musical de ese padre convertido pronto en un abuelo bonachón, o en progenitor algo degradado y castrado. El loro del viejo Haydn repetía una y otra vez esa denominación, Papá Haydn, que el propio compositor en su vejez juzgó apropiada y cariñosa.

Tras su muerte parece consumarse lo que una anécdota apócrifa revela de un momento tétrico de su adolescencia de joven del coro vienes con voz de mezzosoprano a punto de cambiarse en voz viril: pudo librarse por fortuna de la más arriesgada de las operaciones quirúrgicas, que entonces no se practicaba con excesivos miramientos médicos e higiénicos.

Dice la anécdota, seguramente falsa, que su padre se pre-



sentó en el internado eclesiástico y le preguntó: «¿Tienes un dolor punzante entre las piernas?». Lo que no llegó a consumarse en su pubertad, o en el momento delicado del cambio de su voz, se produjo tras su muerte en la imagen que de él acabaron teniendo las generaciones más jóvenes.

En Ludwig van Beethoven se encuentran, como cortejo que circunda su obra, sus carnets de notas, que permiten palpar sus procesos mentales, y perseguir los argumentos musicales desde sus células germinales hasta sus concreciones finales. O sus elecciones, rechazos, elaboraciones, transformaciones. O el fondo de reserva que va guardando y acumulando con el fin de extraer de él, en el instante preciso de la creación, la idea y la materia apropiada.

En Wolfgang Amadeus Mozart se dispone de una correspondencia que permite reconstruir las vicisitudes de creación y puesta en escena de sus obras, y hasta de sus más secretas inclinaciones eróticas (en las cartas a su prima).

Nada de esto se encuentra en las notas, legados, cartas y conversaciones de Joseph Haydn: el material que recogen sus primeros biógrafos. Estos meritorios testimonios primeros de su biografía no pudieron ser superados por biógrafos con nervio y talento, como lo fueron Otto Jahn para Mozart, o Adolph Bernhard Marx para Beethoven. Joseph Haydn careció de intérpretes de su vida y obra de auténtica enjundia.

Haydn quedó en manos de los historiadores de la música. Para ellos cumplió su función en aquello que generó. En eso nadie le discutió la hazaña. Había creado las dos formas musicales de mayor influencia en ese mundo de grandes orquestas en las que la figura del director se hallaba en puja irresistible, o entre los recoletos y selectos conjuntos de cámara en los cuales la música encontraba su verdadero sanctasanctórum (y descubría sus más preciosas esencias).

Había sido el fundador moderno de la sinfonía y del cuarteto de cuerda, y con ellos de una música instrumental emancipada, valorada poco a poco por encima de la música vocal, y tildada de autónoma y absoluta: la que encontró su forma específica en el gran invento estructural, sintáctico y lingüís-

tico de Joseph Haydn: la forma sonata, o esa forma del *allegro de sonata* (exposición, desarrollo, recapitulación y coda) que fue para él algo más que una simple forma musical. Como dice Charles Rosen, fue una forma que en Haydn terminó siendo la sustancia lingüística misma de su escritura musical (y no sólo de los primeros movimientos de sus obras instrumentales)<sup>7</sup>.

Pero en esa invención tuvo su extenuada consunción. Fue, para muchos de sus herederos, eso y nada más. Su ingente y hercúlea serie de cuartetos, sinfonías, tríos con piano, sonatas para piano, oratorios, misas, todo eso no era lo importante. Era una redundante ilustración de la Gran Proeza: la de gestar esas formas, o esas modalidades de instrumentación, que eran lo principal del personaje que, desde entonces, se iba a recordar.

No poseía ni transmitía lo que de él había sido transferido a sus mejores contemporáneos o discípulos, Mozart y Beethoven: el espíritu, la emoción, el verdadero goce (moral, sensual, intelectual). Eso Haydn, al parecer, no lo daba en suficiente medida e intensidad. De este modo quedó fijada su anquilosada figura y estereotipo: como referencia historiográfica, nunca hagiográfica.

Mostró siempre ingenio y capacidad de invención, pero en la percepción decimonónica, siempre sobrepasado por los dos genios responsables de su relativo ocultamiento, Mozart y Beethoven, que añadieron expresividad y hondura a su originalidad algo extravagante, y a su inventiva siempre próxima al pintoresquismo, excesivamente desparramada en pequeñas minucias humorísticas de un natural algo infantil y pedantesco. Ambos, Mozart y Beethoven, poseían –según esta opinión romántica– lo que en Haydn se echaba de menos: vigor espiritual.

Parecía, pues, que la obra de Haydn careciese de espíritu, una palabra que ya Kant asoció, en su *Crítica de la capacidad de juzgar*, con el concepto de genio creador. Tuvo originalidad, pues «no tuvo más remedio» que inventar, o que *originar*. Pero esa originalidad podía entenderse como la ca-

racterística del *bricoleur* (que sabe cortar, añadir, quitar, sustraer, coser, transformar, o asumir riesgos en todas estas operaciones). Más próxima a esa línea «inventiva» que al énfasis romántico en torno al genio creador, gestante de reglas y de principios.

Era, por tanto, una especie de Thomas Alva Edison del modo moderno de concebir, argumentar y dramatizar la música. Más cerca de los oficios (*crafts*) que de las artes (*arts*), y de la inventiva artesanal que del Gran Arte propiamente dicho, según concepto consagrado por la crítica filosófica ilustrada, desde Burke y Shaftesbury hasta Kant.

Pierre Boulez lo define (pensando quizás en José, padre adoptivo de Jesús de Nazaret, o en Gepeto, el fabricante de Pinocho, o también en la actividad de constructor de carretas de su humilde progenitor) como un artesano, un carpintero, capaz de desencadenar ese «artesano furioso» que terminó siendo la forma sonata y la gran música sinfónica y de cámara de los siglos XIX y XX<sup>8</sup>.

Se le tuvo por «genio» mientras vivió. Fue en su época consagrado como el genio mayor, comparable a Shakespeare, a Esquilo, a Sófocles, o a Píndaro (creador de odas corales y bailables, como en cierto modo lo eran sus «pindáricas» sinfonías).

Pocas veces en la historia de la música ha sucedido algo tan extremado: una unanimidad alcanzada en toda la sociedad europea en relación con su carácter único y genial, consagrado por consenso como el más grande compositor existente, y un paulatino desinterés que pronto degeneró en desidia, en suspicacia, en crítica malévola y en positiva irritación a partir de la generación post-beethoveniana de Schumann, Berlioz o Wagner.

Desde entonces la estima se invierte en auténtico desamor. El asombro laudatorio se tuerce en restricción mental (o en franco desinterés y olvido). Su música produce una y otra vez objeciones y rechazos: a sus sinfonías se les reprocha exceso de jovialidad y goce, y ausencia de emociones profundas. A sus misas, su poca religiosidad, demasiado alegre y feliz, casiailable. A sus oratorios, su voluntad descriptiva supuestamente ingenua. Sólo se pone a salvo algún *adagio*,

especialmente en los cuartetos finales, *Opus 76* y *77*, porque recuerdan los *largos* o los *adagios* de Mozart, o los *adagios* del último Beethoven.

En su música destaca su inventiva. Pero una inventiva en sentido manierista, lindante con la extravagancia y con el ingenio. O en el sentido muy propio de ese fin de siglo (XVIII), con su gusto por el *capriccio* y la fantasía (perceptible en la música y en otras artes; en la pintura goyesca, por ejemplo). Se piensa que en su música hay más *esprit* (en sentido francés) que *Geist* (en significación alemana). O más ingenio que genio.

Como si el atributo principal del espíritu, su capacidad para iluminar los abismos y los desiertos desolados del cerebro y del corazón, no fuese propiedad de Joseph Haydn. Como si aquella memorable definición que Hegel dio del espíritu, en el prólogo de su *Fenomenología del espíritu*, que es tanto más fuerte y poderoso cuanto más capacidad posee de exteriorizarse, enajenarse y perderse, no fuese siquiera anticipada ni vislumbrada por este músico, anclado (al parecer) en el más acartonado cliché relativo a lo dieciochesco.

Una frase que ha dañado sobremanera la reputación de Haydn es la que se atribuye al conde Waldstein al aconsejar a Ludwig van Beethoven que Haydn fuese su maestro. Le dijo a Beethoven que de este modo «se le entregaría el espíritu de Mozart en las manos de Haydn». Ese comentario decía de forma implícita que Joseph Haydn carecía de espíritu, o que era tan sólo un vehículo, un *go between*: simple cauce que facilitaba la migración del espíritu, que podía así transferirse de Mozart a Beethoven. Pocas frases ha habido más dañinas para la valoración de un artista.

La estima de la obra de Haydn no ofrecía paliativos para ese siglo romántico antitético con todo lo que este músico pudiese representar. Sus estupendas misas se rechazaban porque se las juzgaba excesivamente alegres y rumbosas, como si el drama de la cruz no admitiese efusiones de ritmos al tres por cuatro cercanos al *minuetto* o al *Ländler* (anticipos del vals vienés). Una mezcla de prejuicios protestantes procedentes

del norte de Alemania y de la *devotio moderna* del nazarenismo romántico –tendente a un atrabiliario retorno a un gregoriano fantaseado, o a su recreación contrarreformista– fue responsable del desgarramiento de vestiduras que se promovió contra las creaciones religiosas del último Haydn.

El prejuicio todavía deja su huella en un gran musicólogo posterior a la Segunda Guerra Mundial, uno de los que más han contribuido a la rehabilitación y a la comprensión de la música de Haydn, al dar con la categoría que mejor permite acercarse a su música londinense, lo que denomina la *pastoral heroica* haydniana, Charles Rosen, que despacha las misas en apenas dos líneas, y con cajas destempladas: él, que de manera tan cuidada y convincente logra recuperar esa serie de obras maestras que constituyen los tríos con piano de Haydn<sup>9</sup>.

Puede advertirse una misma combinación de incompreensión y desidia, desde el romanticismo en adelante, con *La Creación* y con *Las estaciones*, como si toda la sustancia espiritual de esos oratorios se evaporase en los múltiples detalles pintorescos que salpican su impecable argumentación musical y dramática, y que son el necesario condimento (pero no la sustancia preponderante). Todo ese ingente trabajo musical, formal, al servicio de ideas dramáticas y existenciales poderosas, queda arruinado con el veredicto implacable de *Tonmalerei*, pintura tonal, que en términos despectivos sirvió de suficiente y definitivo soporte al juicio sumario que recayó sobre esas obras magistrales.

Se aceptaba la *Sinfonía pastoral* de Beethoven como patrón musical que Hector Berlioz evocaba y emulaba en la escena idílica y campestre de su *Sinfonía fantástica*, al tiempo que se rechazaba sin paliativos el fresco y sincero acercamiento al mundo rural perceptible en esos oratorios de Haydn, y que atraviesa como un vendaval de espíritu popular todas sus últimas sinfonías. Desde Berlioz y Schumann esa incompreensión respecto a ambos oratorios ha arraigado entre muchos de los que gozan de las sinfonías y de los cuartetos haydnianos.

Quizá no ha llegado aún la hora de la recuperación cabal de este músico. Esa hora habría podido ser el neoclasicismo ambiental del período de entreguerras; pero era demasiado nostálgico de aspectos tópicos de la galantería dieciochesca

para poder comprender y gozar el abierto rusticismo haydniano como una variante del «retorno a la naturaleza» de Jean-Jacques Rousseau, un poco al modo del «majismo» goyesco tan bien analizado por Ortega y Gasset.

El neoclasicismo se encontró con el Mozart elegante y aristocrático, tanto en su versión Richard Strauss (*El Caballero de la rosa*), como, bastante tiempo después, en la forma de Ígor Stravinski (*La carrera del libertino*), pero no con la simbiosis de sabiduría musical y afición por aires y tonadillas populares que se descubre sobre todo en el último Haydn.

### Energía radiante

Nikolái Rimski-Kórsakov dijo cierta vez que el mejor orquestador de todos los tiempos había sido Joseph Haydn. Rimski-Kórsakov fue un importante educador musical, maestro de Ígor Stravinski, que todavía en sus primeros ballets se halla cercano a su mundo musical. La observación del músico ruso es atinada: Haydn creó la sinfonía en sentido clásico, y la «conversación a cuatro» (Goethe) que constituye el cuarteto de cuerda. Un profundo conocimiento de los instrumentos musicales se fue afianzando en esa actividad de *Kap-pelmeister* en la que Joseph Haydn pudo cortar, añadir, combinar, asumir riesgos, efectuar experimentos...

Se advierte en este músico una perfecta combinación del *tutti* orquestal con un tratamiento de la orquesta por secciones: de pronto aparece la madera, o un pequeño grupo de flautas y oboes, o un diálogo contrastado entre la madera y las cuerdas (como en el arranque del *allegro* de la *Sinfonía Militar*). O la emergencia de episodios en los que resaltan instrumentos tratados de forma individualizada, o en pequeña conjunción camerística, en trío, en cuarteto.

La orquesta, más que una orquesta literalmente «sinfónica», semeja una «orquesta de orquestas» dispuesta a metamorfosearse en muchas modalidades de conjunto instrumental: orquesta de cuerdas, o de instrumentos de viento, o conjunto de cámara (cuarteto o trío), contrayéndose o dilatándose según la coyuntura musical de la pieza.

Ciertos hábitos barrocos, como la distinción de *concertino* y *ripieno*, quedan redefinidos en ese tratamiento de la orquesta por secciones<sup>10</sup>. La dilatación del espacio sonoro parece apuntar más allá de la orquesta romántica y postromántica. Se asiste a una sorprendente premonición del espacio musical del siglo xx, con sus peculiaridades tímbricas y estereofónicas, o con sus formas individualizadas de tratar los conjuntos instrumentales.

Se advierte esta peculiaridad en todo el tratamiento orquestal, pero sobre todo en las sinfonías a partir de las parisienses, especialmente en los episodios de recapitulación y coda de los segundos movimientos, o en los tríos de los *minuetti*, y en pasajes insertos en esa original síntesis de rondó, variación y forma sonata que constituyen los *finales* de sus sinfonías.

Ese tratamiento de la orquesta por secciones, o esa dilatación y contracción orquestal, o ese contraste entre la avasalladora fuerza de la orquesta en su plenitud con la delicada emergencia de un trío o de un cuarteto de voces, o de secciones de madera o metal, todo eso parece anticipar lo que, a escala gigantesca, según corresponde al cambio de escenario de época, sobrevendrá en la «orquesta de orquestas» de las grandes sinfonías de Gustav Mahler.

También Joseph Haydn, en una escala que era considerada grandiosa en su época, aunque pueda hoy parecer modesta, concibió una orquesta con esa misma capacidad de dilatación y contracción. Supo liberar la rigidez de las dicotomías barrocas en virtud de un idioma musical henchido de sabiduría armónica y contrapuntística, y de gran sentido instrumental, de manera que pudiese sugerir, por anticipado, rasgos sonoros del siglo xx: la calidad cristalina del sonido, llena de transparencias metálicas, con dominio del cobre y de la madera, y con perfil ajustado para cuerda y percusión, en un juego de refulgencias sonoras que ya anticipan el tratamiento seccional que en Mahler hallará quizá su forma más innovadora.

Se logra representar del modo más natural un aire de danza rústico a través del más refinado tratamiento de la orquesta sinfónica: así en la sugerencia de la «Danza del oso» en el magnífico final de la *Sinfonía n.º 82*, con un bordón

que arrastra el ritmo de la danza en *perpetuum mobile*, de forma que el más ilustre, cultivado y sabio de los conjuntos musicales, tratado con la máxima competencia contrapuntística y armónica, permite descubrir formas marcadamente populares (inventadas o imitadas por Haydn; nunca se llega a saber del todo): danzas y tonadillas, con efectos instrumentales sorprendentes, que se infiltran en los tríos de los *minuetti*, o en el carácter *Ländler* de éstos, o en episodios intermedios de los mismos, o en temas conclusivos que se sitúan estratégicamente al finalizarse la exposición, poco antes de la doble barra, en los primeros movimientos sinfónicos de la serie parisina o londinense<sup>11</sup>.

O bien, dentro de la obra camerística, a través de episodios magníficos, como el ritmo popular que de pronto se apodera del desarrollo del cuarteto *El Emperador*, primer movimiento, poco antes de que se produzca la reexposición, y que causa un impresionante efecto de eterno retorno mecanizado de vigorosa fuerza expresiva.

La música popular adquiere una inmediatez en Haydn que sólo reencontramos en Gustav Mahler; aunque en éste con todo el *Weltschmerz* (dolor por el mundo) que su música destila. Lo mismo debe decirse de la percepción que Haydn tiene de la naturaleza: desprende un carácter físico, objetivo, inmediato que sólo la música de Mahler será capaz, de nuevo, de representar.

A la generación que renegó de Haydn, o que lo relegó a un cómodo lugar lateral de abuelo bonachón que no incita ni compromete –ni interesa–, no le importaba la naturaleza en su forma física de ser y de presentarse sino algo bien distinto: el sentimiento que ésta despierta en la subjetividad.

Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, en consonancia con el gusto romántico de su generación, caracterizaba la música como el arte de la subjetividad por excelencia; el que expresa el sentimiento de ésta en forma artística; en ella el tiempo prevalece sobre el espacio, y la captación subjetiva de la sucesión por encima de la percepción objetiva de la coexistencia espacial de los fenómenos. A Hegel no le interesaba poco ni mucho la naturaleza; se había vuelto para él poco «interesante»: un puro avatar del espíritu, su exterioridad enajenante.



A Beethoven le importaba, desde luego, la naturaleza, pero sólo en su resonancia en el sentimiento que suscitaba en su subjetividad: el despertar de impresiones gozosas al llegar al campo. La mediación de sentimiento y subjetividad concedía la clave de significación y sentido a una redefinición nueva y radical del género «característico» de la «pastoral»: ésta se entendía entonces como resonancia de la naturaleza, y de sus escenas junto al arroyo, danzas campesinas, tormenta y acción de gracias, en la emoción y el sentimiento de un sujeto convertido en principio rector de la sensibilidad, del gusto y de los principios estéticos.

Lo mismo acontece en el séquito de seguidores que esta peculiar «pastoral» de Beethoven produjo: en el Hector Berlioz del tercer movimiento de su *Sinfonía fantástica*, en los poemas sinfónicos de Franz Liszt (*Ce qu'on entend sur la montagne*), y sobre todo en la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total wagneriana, con los murmullos de la selva, o las ondulaciones y refulgencias del oro del Rin en la *Tetralogía*.

Por esta razón no pudo comprenderse ni gozarse el feroz «objetivismo» de una obra que aún hoy despierta reticencias: ese mosaico sintético de toda la trayectoria creadora de Haydn que es *Las estaciones*. La naturaleza y la vida rústica asumen, en esa obra, una franqueza que sólo puede reencontrarse, aunque con todas las mediaciones de ironía, de distanciamiento o de sarcasmo que la época le impuso, en Gustav Mahler.

En *Las estaciones* lo natural, y la vida campesina, con sus ritmos de tiempo, correspondientes con las edades de la vida, se descubre en su forma más despejada y sincera, sin el lastre decimonónico romántico de la subjetividad como filtro necesario.

De pronto tiene lugar la tormenta, no el resonar de ésta en los sentimientos que despierta en un sujeto; o se oyen los cuernos de caza, o se canta la vendimia y se celebra ésta de forma orgiástica, o se propicia la ronda invernal en torno al fuego, con los relatos nostálgicos de la juventud que se fue, o con la expresión simbólica de una vida que se agota y agosta, y que parece prepararse para un resurgimiento primaveral al traspasar las «puertas del cielo».

Del mismo modo como a la *Teogonía* de Hesíodo le sucede *Los trabajos y los días*, así también *La Creación* de Haydn se prolonga en *Las estaciones*, sin que haya necesidad de marcar el énfasis en el pecado original y en la expulsión del Edén, como sucede en el relato de John Milton que sirvió de base al libreto del barón Von Swieten.

Los aspectos oscuros, tenebrosos o sombríos de la existencia, o sus formas demoníacas y dolorosas, ¿se hallan en Haydn omitidos, o silenciados, como a veces se afirma? ¿No hay en su música expresión de los misterios de dolor?

Quien conozca los ocho *adagios* que componen la versión orquestal o de cuarteto de *Las siete últimas palabras de Cristo*, reconocerá que no es así. Joseph Haydn es perfectamente capaz de dar forma musical a esos misterios relativos al Getsemaní, o al Gólgota, en los que por transferencia todos podemos reconocernos. Una hondura expresionista de sentimientos de duelo, tratados con máxima economía de medios y con nobleza formal, se desparrama a través de esos siete pronunciamientos (a los que debe añadirse un prefacio y un epílogo). Pocas obras han sabido dar expresión simbólica tan conmovedora a los misterios de dolor, a partir de los pasajes más duros y abismales del gran relato cristiano.

Esa obra no es una excepción sino una destilación asombrosa del grave período *Sturm und Drang*, repleto de composiciones sombrías de rudo y tajante expresionismo, con una forma cortante de modulación muy característica, y con claro predominio de tonalidades menores (algunas de ellas bien extrañas: fa sostenido menor, por ejemplo).

En las obras sinfónicas de ese período podemos hallar antecedentes de esos oficios de tinieblas que culminan en *Las siete últimas palabras*; así mismo, abundan piezas que evocan la semana santa de la pasión y los misterios dolorosos: la sinfonía *La lamentación*, que se inicia con un amplio enunciado arioso de origen coral, que invade una y otra vez el espacio sonoro del primer movimiento; la sinfonía *La Pasión*, la sinfonía *Fúnebre*, y bastantes más de la misma época.

Sólo en las grandes sinfonías parisinas y londinenses pa-

rece celebrarse principalmente el gran misterio del gozo de haber vivido: la *joie de vivre* en su más alta y exaltada expresión artística. Se trata de un *tour de force* en la capacidad de expresión de la exuberante y desbordada vitalidad de un espíritu jovial (en el sentido jupiterino del término) que alcanza a expresar, en Idea Musical, una de las más altas ideas filosóficas de la tradición occidental: la idea aristotélica de *energía*, o de *ser-en-acto*, o de una potencia de vida y existencia que se actualiza y concreta en su forma enérgica final, a modo de finalidad cumplida.

Eso se consigue en la música de Haydn: se plasma esa categoría aristotélica a través del gran recurso de la forma sonata, en la que todo el ciclo de la vida del espíritu descubre su argumentación propia y específica: la exposición de las posibilidades latentes que el material ofrece, el desarrollo de las mismas a través del nudo conflictivo correspondiente al segundo gran momento de esta forma, y por fin la reexposición que vuelve a enunciar lo expuesto, pero una vez madurado y actualizado.

La forma sonata era para Haydn, como bien dice Charles Rosen, mucho más que una forma musical: era el lenguaje musical mismo, su código, su gramática, su sintaxis y hasta su semántica y su pragmática. Por eso tendía a absorber todas las demás formas. Por eso también terminó por contaminar todos los movimientos de las sinfonías y de los cuartetos de Haydn, los movimientos lentos, los movimientos de danza, los movimientos finales. Por eso puede advertirse esa forma también en sus misas, en los distintos episodios de sus obras vocales, en sus óperas, en sus oratorios, en todas partes.

Era algo más que lo que con ese nombre (forma del *allegro de sonata*) se pronuncia: era de hecho una impresionante combinación sintética del principio de variación, de la forma rondó, y de lo que terminó por llamarse forma sonata; con la peculiaridad de que en Haydn ésta se ponía a prueba en su capacidad para dramatizar un único tema aparentemente escaso, concebido con mentalidad minimalista y con gran recurso humorístico e irónico. Por lo general era un tema intencionalmente ingenuo, *naïf*, o que podía parecer hasta infantil, como salido del patio de un colegio, o de ambientes rústicos.

A partir de esas bases tan parcas y económicas Haydn desplegaba una forma narrativa en claroscuro, en constante alternancia de lo grave y de lo cómico. No necesitó el contraste temático, ni la dialéctica «hegeliana» de opuestos o de contrarios que hallamos en Ludwig van Beethoven, y que desde él tiende a consagrarse como paradigma de forma sonata hasta su codificación banalizada por Vincent d'Indy.

Esa forma sonata inventada por Haydn se aviene, como se ha señalado, con el concepto aristotélico del ser como energía y *entelequia* (o ser-en-acto), en el que importan la gestación, formación, conflicto y culminación de la forma a través del dominio de lo que es materia potencial, o caos pródigo en razones seminales.

Ésa es la gran Idea Estética, o Idea Musical, que desprende la música de Haydn. Acertó a concretarla a través de su ingente e impresionante despliegue de creación; y no sólo en los primeros movimientos de los cuartetos, tríos con piano, sonatas para piano o sinfonías, sino en todos los movimientos.

La energía y el brío que se despliega en sus cuartetos y sinfonías, especialmente en el período posterior a las sinfonías de París (o hasta en las dos anteriores que parecen ya presagiarlas), no tienen parangón posible. Es energía radiante en estado puro. Algo que no se descubre en otros compositores; en ninguno de ellos; tampoco en Beethoven o en Mozart.

Esa energía no se halla predeterminada, como en Beethoven, por un *estilo heroico* que exige la dialéctica del contraste y de la oposición temática, o por su peculiar combinación de la rudeza heroica cuasi-marcial y de la pastoral naturalista, femenina y emotiva.

El argumento musical, en Haydn, se halla sobredeterminado por un código de gran comedia dramática libremente interpretada que admite pasajes de honda gravedad o de severidad sin tacha, sin que sea el registro humorístico, que se desparrama con generosidad por todos los rincones de esas obras, el que necesariamente tenga la última palabra. Y harán bien los críticos en no exagerar su relevancia, pues de ese modo se desvirtúa el sentido altamente dramático de esas imponentes composiciones.

Las mejores obras sinfónicas evidencian una grandeza

épica y un despliegue de energía que puede resultar avasallador, como a lo largo y ancho de la *Sinfonía n.º 102*, una de las más hermosas (y enérgicas) de la serie londinense, especialmente en sus dos movimientos extremos, magníficamente contrastados por el nostálgico y emocionante *adagio*, y por el encantador trío con sonoridades populares.

Hay humor de buena ley infiltrándose en una página de verdadero *suspense*, que parece anticipar la sabia comunidad de humor y angustia dilatada que supo gestionar en el arte cinematográfico Alfred Hitchcock: el *adagio* introductorio de la sinfonía *El reloj*, con una indeterminación tonal y melódica que parece augurar escenarios inquietantes<sup>12</sup>.

Esta sinfonía responde (por una vez) a su denominación, siempre que se sepa comprender toda la complejidad que destila el símbolo del reloj, o se piense no sólo en sus formas más domésticas y próximas, o familiares, sino también en sus modalidades monumentales, y sobre todo en la inexorabilidad con la que va marcando, con las horas, el destino (sin que se pierda nunca de vista, y ése es su lado humorístico, su carácter mecánico, y hasta obsesivo y machacón).

El segundo movimiento permite, con su juego de contrastes tímbricos y orquestales, plasmar esa idea en su máxima rotundidad, pero toda la obra parece comentarla, y en cierto modo anticiparla o recordarla; de manera que hallamos referencias a ese «reloj» fantasmal, en su faceta simbólica, en el trío del *minuetto*, o en múltiples pasajes repetitivos en que un tresillo diabólico va atravesando toda la gama tonal de manera insistente en el *allegro* del primer movimiento. Y también en pasajes del espléndido final.

Todas las introducciones lentas de ese período son excepcionales. Culminan con la evocación, en cansina marcha fúnebre, no exenta de larvada ironía, de un *Dies irae, dies illa* perfectamente reconocible, pero solapado y camuflado: el que inaugura, tras el sorprendente redoble de tambores, la *Sinfonía n.º 103*, en un tono tétrico y atosigante que, sin embargo, es exorcizado al sobrevenir, con su carácter saltarín, el *allegro vivace* que le sigue; ya en los inicios del desarrollo parece de nuevo asomar ese amenazante comienzo, que terminará irrumpiendo de manera insospechada, suscitando de

ese modo una conexión entre la introducción y el *allegro* de gran importancia para el futuro de las formas sinfónicas.

¿Una premonición, quizá, de aquel oratorio final que dejó Haydn sin escribir, y que debía cerrar el ciclo con el que culminó su labor sinfónica y camerística, comentando el relato entero de la religión cristiana, desde la Creación hasta el Apocalipsis<sup>13</sup>? Tal oratorio, que no pudo llevar a cabo, debía ser *El Juicio Final*.

En la sinfonía *El reloj*, como he indicado, el preludio es pura indeterminación tonal y temática; apenas se puede reconocer la melodía; no hay tema. Parece una página post-wagneriana. Nada que ver con lo que terminará siendo su pieza más célebre dentro de estos magníficos *prólogos*, o *introitos*: la célebre «representación del caos» del oratorio *La Creación*<sup>14</sup>.

En éste se advierte la puja y porfía por existir de fuerzas matriciales, potenciales, a punto de poseer palabra y voz a través del impresionante susurro del coro inicial, relativo al *fiat lux*, y que culmina con el más escenográfico y dramático recurso que puede imaginarse: el *tutti* orquestal en el que se pronuncia, en elevadísima tonalidad, la palabra *Licht*, Luz, una vez que ésta ha sido creada.

Pero el *introito* de la sinfonía *El reloj* parece augurio de un relato de Edgar Allan Poe (*El pozo y el péndulo*, quizás; o ese *Diablo en el campanario* que Claude Debussy quiso convertir en ópera, sin llevar a efecto su intención).

## El Gran Relato: de la Creación al Juicio Final

¿Cuál es la razón de fondo de que Haydn no encajase en el canon entronizado por el Romanticismo, y de que su posición y su figura sólo a duras penas hayan podido modificarse?

Haydn fue el padre fundador: un músico «sin pasado», como lo califica Nietzsche. Pero todavía permaneció anclado en ese mundo anterior a los grandes terremotos sociales y políticos de finales del siglo XVIII. Perteneció a ese siglo bisagra del iluminismo ilustrado, en el que lo antiguo y lo nuevo rivalizaban y porfiaban en su encarnizada lucha (como la

luz que se sobrepone a las potencias tenebrosas y demoníacas al comienzo mismo de *La Creación*, o en toda la simbólica masónica que atraviesa de parte a parte *La flauta mágica* de Mozart).

Haydn todavía registra sus argumentos, sean de música vocal o instrumental, en un referente mítico o simbólico compartido de carácter objetivo: el Gran Relato cristiano, desde la Creación del Mundo hasta el Juicio Final, desde el Origen hasta las Postrimerías, y que se despliega en una forma de vida cósmicamente ordenada según ritmos de estaciones, o por el triple episodio –matutino, de mediodía y de atardecer– en que se desglosa el microcosmos argumental del Día.

Se trata de un relato que se inicia en la primavera de la vida, y que concluye con los misterios invernales que nos preparan para la Buena Muerte. De este modo se gesta el acceso, tras los misterios gozosos y dolorosos, a los misterios gloriosos. Se han dejado ya atrás, melancólicamente, los días de gozo y dicha de la juventud, o de una vida madurada y disfrutada. Y entonces puede transitarse de esta vida a una vida mejor. O a la promesa de una vida resucitada.

Todo ello dramatizado por el sufrimiento. El relato estacional culmina con la semana de Pasión, con los misterios y hechizos del Viernes Santo y con las últimas palabras que el Salvador pronunció en la cruz, antes de producirse la resurrección pascual.

Todo este Gran Relato posee todavía en Joseph Haydn consistencia objetiva: la emoción y el dramatismo deben hallarse siempre en referencia al mismo, o en conjugación con él. Nunca, por tanto, en el sentimiento de una subjetividad autónoma que se vaya desprendiendo de ese relato religioso objetivo, como comienza a suceder en Mozart, sobre todo en su *Réquiem*; y desde luego en Beethoven, en su *Missa solemnis*; o a su manera en las misas, especialmente la última, de Franz Schubert.

Y no es que sea menguante esa emoción del sujeto. Pero éste es descubierto como firme asidero de un posible anclaje en el «objeto trascendental» (para decirlo en términos de su contemporáneo Kant). Ese objeto, en el caso de Joseph Haydn, lo constituye el Gran Relato cósmico-religioso. El que im-

pregna su música vocal, pero también muchos de los argumentos de su música instrumental.

Y aun así, ¿qué conmovedores son los ocho *adagios* (más el *Terremoto*) que constituyen *Las siete últimas palabras de Cristo!* Hay que esperar al último cuarteto de Dmitri Shostakóvich, lacerado por sus trágicas y tétricas experiencias en el mundo totalitario, para encontrar, en clave siglo xx, algo que dé la justa réplica a ese *tour de force* haydniano: una sucesión ininterrumpida de movimientos lentos que componen la totalidad de la pieza: *largos*, *adagios*, fatigados *andantes*, trémulos *allegretti*, marchas fúnebres.

Joseph Haydn, en su modo emotivo, llega a las raíces más hondamente subjetivas del sentimiento a partir del pronunciamiento en alemán de cada una de las palabras, que es comentada por la frase musical con la que cada movimiento lento da comienzo<sup>45</sup>. Pero todo ello se registra en el marco argumental de la pasión y muerte de Nuestro Señor. Del mismo modo como también se alude a esa pasión en la sinfonía *Sturm und Drang* que lleva tal sobrenombre, o en obras de ese período (como la sinfonía *Fúnebre*, o *La lamentación*).

El relato sobredetermina la emergencia de una subjetividad que está hondamente explorada hasta el último entresijo de sus trasfondos emocionales. Haydn, igual que Kant, consumó también, a su modo y estilo, un peculiar «giro copernicano».

Gracias a él, a ese imperativo de la subjetividad, pudo derivar las grandes consecuencias formales, especialmente la forma sonata, que es el más genial modo que se ha inventado en música para dramatizar los avatares de ese sujeto trascendental recién hallado y colonizado: merced a esa forma se le da curso argumental, que se desglosa en motivos y episodios susceptibles de florecer en sus desarrollos, como en las grandes *novelas de formación* de la época, con todo el dramatismo que les caracteriza. Hasta que esos despliegues se logran remansar en una recapitulación y coda final que nunca en Haydn es cosa simple y mecánica.

Todas las grandes composiciones instrumentales de Haydn, especialmente tras el estallido de creatividad de la década de los ochenta, responden al modelo *Bildungsroman*. Con Jo-



seph Haydn, y su invención de la forma sonata, se dio curso novelesco a la música. Ésta, por fin, asumió en todas las consecuencias el designio de cultura dramática que es propio de toda la cultura occidental, como señalé hace años en mi libro *Drama e identidad*.

Con razón considera Marc Vignal que Haydn es, quizás, el mayor narrador musical que ha existido; siempre que se entienda narración (añadiría por mi parte) en el sentido maduro del género novelesco que en esa época muestra sus mejores creaciones. Pienso sobre todo en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Ese pulso dramático de gran narrador, o novelista, se advierte en toda su obra, en sus grandes sonatas finales para piano, en sus cuartetos, sinfonías, misas, oratorios. En todo, excepto en la ópera, según se opina con cierta unanimidad. En ese género Joseph Haydn encontró, igual que le sucedió posteriormente a Franz Schubert, o a Robert Schumann, su gran escollo. En palabras de Giuseppe Carpani: «Haydn in teatro non è più Haydn»<sup>16</sup>. Quizá sea éste el punto de máxima deficiencia que ofrece en comparación con su gran contemporáneo y rival, W. A. Mozart. Éste no tuvo ninguna línea de sombra<sup>17</sup>.

Y sin embargo esas óperas no son desdeñables. Tienen valor siempre que no las parangonemos de manera sistemática con las mejores de Mozart o de Gluck. *El mundo de la luna* es una deliciosa *opera buffa* con libreto de Carlo Goldoni, en la cual se provoca, en un adinerado crédulo con tres hijas casaderas, Buonafede, un engaño peculiar: el astrónomo, un antecedente en forma burda del filósofo Don Antonio de *Così fan tutte*, ha logrado conectar y comunicarse con la corte lunar, que se reproduce en un acto de la obra: teatro dentro del teatro a partir de un engaño semejante al de la ópera mozartiana, aunque de propósito mucho menos ácido y descarnado.

Hay pasajes hermosos en el tercer acto de *Armida*, cuando se describe el bosque encantado de la epopeya de Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, donde el héroe cristiano Reinaldo se pierde en su huida de la hechicera que le tiene embelesado, Armida, al servicio de los musulmanes. Y en *La*

*isla deshabitada* se describe de forma muy convincente, en el libreto y en la música que le acompaña, el despertar de confusas sensaciones adolescentes en una muchacha que por vez primera conoce un varón que le despierta sentimientos amorosos. Un Cherubino en versión femenina.

Son recuperables esas óperas, y hasta pueden y deben representarse. Pero no se pueden comparar con el resto de la producción haydniana. Incluso un oratorio anterior a *La Creación* y a *Las estaciones*, de la época intermedia de la trayectoria de Haydn, *El retorno de Tobías*, posee mayor nervio y vigor dramático y musical que la mayoría de las óperas. Todo gira en torno a la recuperación de la vista de Tobit, el padre del joven Tobías, y la identificación del mensajero de Dios, Rafael, compañero de Tobías en sus travesías marítimas. La recuperación de la vista, la adaptación a la luz del ciego que recobra la vista a través de tremendos dolores, el descubrimiento de la identidad celestial del compañero de Tobías, Rafael: todos estos episodios son tratados con verdadero acierto dramático y musical.

Se trata de una variante que da curso musical a una de las ideas musicales haydnianas más recurrentes: el ascenso hacia la luz, o la recuperación de ésta en victoria sobre las fuerzas de las tinieblas. Casi todo Haydn gravita en torno a la expectativa de un ascenso hacia la luz.

Charles Rosen señala que uno de los grandes gestos musicales de Haydn consiste en una ascensión de notas muy breves escalonadas que llegan a alcanzar una atalaya tonal, expresión simbólica de ese impulso ascensional hacia la luz<sup>18</sup>.

Los *introitos* lentos de las grandes sinfonías últimas también presagian y presienten la oscuridad y tiniebla que se logrará esquivar y vencer. Algo semejante se advierte en la célebre «representación del caos» (y el primer coro *pianissimo*) de *La Creación*, antes de que el *tutti* orquestal y coral pronuncie por segunda y definitiva vez la palabra *Licht*, Luz.

Ese ascenso en breves notas hacia una cima en la altura del sonido lo descubrimos en la descripción del surgimiento del sol en levante venciendo las brumas –la *aurora*– en el inicio del cuarteto que lleva ese nombre. Esa puja y porfía a través de semicorcheas hacia la cima de la frase musical da

inicio al cuarteto *La alondra* (o algo similar hallamos en distintos momentos de las estrofas del himno nacional austriaco compuesto por Haydn: *Gott erhalte den Kaiser*).

Ese proceder, perceptible en muchos de sus mejores temas, y su correlación simbólica, la idea de la ascensión hacia la luz, constituyen quizás el principal núcleo en el que idea y forma se dan cita en el estilo de Haydn. La energía a la que da forma de la manera más dinámica y vigorosa es, no se olvide, energía radiante.

Sea porque se crea la luz a partir del caos, en virtud de la palabra de Dios, o porque esa misma luz se recupera después de una vida de dolorosa ceguera, o porque se vencen las últimas brumas de la noche, antes de la emergencia de la aurora, o porque se asiste a la elevación del sonido canoro de una de las aves más melodiosas, como es la alondra, lo cierto es que este Gran Tema del Ascenso hacia la Luz termina siendo quizás uno de los más recurrentes e insistentes en toda la aventura musical de Haydn.

Ese Gran Tema tiene también su *Urphänomen*, su «fenómeno originario» (en el sentido de Goethe). Es, sin duda, la primera versión de dicho tema. O constituye el tema mismo, de modo que los siguientes serían recreaciones o variaciones que lo van enriqueciendo, o concediendo toda su virtualidad de forma y esencia.

Ese proto-tema se traza ya con mano firme en aquella obra en la cual, por vez primera, demuestra Haydn de manera elocuente todo su arsenal musical, y algunas de sus mejores cualidades. Me refiero a la primera sinfonía que sugiere un verdadero salto cualitativo en su trayectoria de compositor. De hecho es una tríada sinfónica, o un tríptico que comenta los episodios principales del Día: el amanecer matutino, el mediodía, el atardecer. Con esas tres piezas —que componen una verdadera pieza única, a modo de premonición auroral de *Las estaciones*— se estrenó Haydn en la corte de Esterházy en su nuevo estatuto de *Kappelmeister*.

En la primera de las tres sinfonías, *La mañana*, se escucha un *introito* en forma de irresistible *crescendo* que va ven-

ciendo los últimos obstáculos para que de pronto se produzca la aurora del día recién creado. En ese proto-tema se halla la razón seminal de *Las estaciones*, pero también de *La Creación*; y hasta de todos los primeros temas precedidos de introducciones lentas de tantas sinfonías de madurez y vejez.

Se produce una ascensión en *crescendo* que prepara, con toda la dramaturgia escénica de la expectativa que así se crea, el surgimiento de un tema saltarín, que a su vez parece ser el *Urphänomen* de tantos temas iniciales en *allegro vivace* con características semejantes: ligereza en su enunciado, gracia propia de la pubertad, belleza casi ingenua, ritmo trepidante, transparencia y claridad inequívocamente diurna. En general, un clima musical nítidamente matinal.

Se tiene la impresión de que ha surgido, en enunciado temático, una criatura en su despertar adolescente, o en la primera jornada matutina de su vida, que muestra su naturaleza grácil y danzarina, y que va descubriendo el mundo por vez primera en toda su riqueza, asombrándose de todo lo que la luz solar le permite ver.

Todo Haydn se reconoce en este tema, hasta el punto de que muchos inicios de *allegro*, primer movimiento, en cuartetos y sinfonías, no harán sino comentar, evocar, recrear o variar, de manera indirecta quizás, ese tema tan lozano y de mentida sencillez, pretendidamente *naïf*, o hasta infantil, que puede ser estirado, encogido, desglosado en pequeñas células o motivos, como sucede en general con esos temas iniciales tan peculiares (sobre todo los de su obra madura final).

En esa sinfonía primera de la trilogía *El día* parece irrum-pir el genio de Haydn en su momento fundacional. Joseph Haydn en cierto modo es y encarna ese tema peculiar. Y evoca, en clave dieciochesca, en modalidad de pastoral ilustrada *rousseauuniana*, una especie de anticipo de lo que será también –a gran escala, según corresponde al tiempo histórico que le es propio– la emergencia del genio fluvial, quizá del «semidiós» recién surgido del escondido manantial, o del Titán, de ese gran poema de Hölderlin, «El Rin», que sirvió de modelo del tema del *allegro* de la *Primera sinfonía* de Gustav Mahler. En ella surge la melodía entera de ese Titán, el que descubre, como en el correspondiente *Lied* de Gustav

Mahler que constituye su materia y su forma, que el mundo es hermoso para habitarlo, vivirlo, gozarlo (o también sufrirlo). Esa melodía brota, también en Mahler, después de una introducción lenta –de mucha mayor extensión– que conduce inexorablemente a ella\*.

No se habla aquí de semejanza ni de parecido musical sino de una afinidad electiva profunda, o de una correspondencia simbólica subterránea. El tema del Titán, basado en el *Lied* correspondiente del primer ciclo sinfónico de canciones de Mahler, parece estirar, dilatar y ampliar lo que en forma embrionaria, con sonoridades que todavía evocan la instrumentación barroca, se descubre en esa sinfonía matutina que inaugura la trilogía del día del todavía juvenil Joseph Haydn.

Ese tema de la sinfonía *La mañana* de Haydn puede muy bien imaginarse como un embrión del tema del Titán mahleriano: nuevo encuentro anticipado entre estos dos músicos tan afines, y a la vez tan extremadamente opuestos en sus caracteres, en sus inserciones históricas y en sus destinos creadores. Ambos poseían el don de la orquestación, de la estereofonía, de la calidad tímbrica instrumental, y de la justa y sabia combinación de sonidos a través del conocimiento de todas las posibilidades de los instrumentos.

Ambos, además, pusieron a prueba esas cualidades en un reencuentro con la naturaleza de carácter más franco e inmediato que el que propició el Romanticismo, desde Ludwig van Beethoven a Richard Wagner (o a Anton Bruckner). Y también a través de un acercamiento a la música rústica, popular, mediante un constante uso de todo un amplio arsenal de *Ländler* que recorren sus respectivas trayectorias creadoras. Ambos, con diferentes dosis de ironía y sarcasmo, con formas muy contrastadas de distanciamiento humorístico, se impregnaron de toda la gama canora del inventario popular –inventado o imitado– de claro sabor procedente de los distintos climas territoriales, folclóricos y musicales del Imperio austrohúngaro\*\*.

\* Véase más adelante el ensayo consagrado a Gustav Mahler.

\*\* Charles Rosen recuerda la deliciosa anécdota de un etnomusicólogo que quiso buscar las posibles fuentes rústicas, en Croacia, de al-

Ambos descubrieron una naturaleza que no se hallaba mediada o mediatizada por su evocación, su despertar o su resonancia en un sujeto sentimental, como sucedió en la *Pastoral* de Beethoven, en el episodio campestre de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, o en algunos poemas sinfónicos de Liszt y en el propio Wagner de la *Tetralogía*, o en los «episodios de canciones» –según los llamaba Bruckner– situados estratégicamente en las segundas secciones de los movimientos extremos de sus obras sinfónicas, una vez rematada la primera sección a través de un augusto coral pronunciado por los metales. Haydn podría haber hecho suya esa definición que Gustav Mahler dio de su música: «Es un trozo de naturaleza».

Joseph Haydn y Gustav Mahler fueron, quizás, el alfa y omega de la gran aventura sinfónica. Mahler definió las sinfonías que iba componiendo como verdaderas «creaciones de un mundo». Y toda la obra de Haydn se esclarece desde el relato cosmogónico al que dio forma musical al final de su vida, desvelando así, discretamente, la auto-percepción y auto-reflexión sobre su propia obra, o sobre su aventura creadora. Él también dijo a la luz: «Hágase». Y surgieron de su cabeza la sinfonía y el cuarteto como las modalidades más insignes de música instrumental.

Después de Gustav Mahler han seguido componiéndose excelentes sinfonías, como lo prueban las de Nielsen, Martinů, Shostakóvich o Lutoslawski. O las de Prokófiev y Stravinski. Pero muchas de ellas seguramente se hallan impregnadas por el sesgo que dio Mahler a esa modalidad orquestal. De hecho Mahler remató la tarea que inició Haydn, y que prosiguieron Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Brahms y Bruckner.

---

gunas tonadillas haydnianas. No consiguió saber si esas melodías habían sido imitadas o inventadas. Pero los campesinos tomaron buena nota de la música –de Haydn– que se les interpretaba. Años después el investigador comprobaba que muchos *Ländler* de Haydn se habían convertido en piezas importantes del repertorio de música popular durante las celebraciones festivas de esos pueblos.

Entre la emergencia matinal del tema rítmico y saltarín de la sinfonía juvenil de Haydn, al que prepara un extraordinario prólogo orquestal en *crescendo*, y el surgimiento del tema Titán, correlativo al *Lied* mahleriano del primero de sus ciclos de canciones, se gesta una modalidad sinfónica capaz de crear y de recrear mundos plenamente singularizados, como los que fue configurando Joseph Haydn desde el principio, y como los que de manera grandiosa y enciclopédica llevó a culminación Gustav Mahler a través de sus grandes sinfonías.

Joseph Haydn, como muchos de sus contemporáneos, posee una naturaleza jánica. Muy anclado en su mundo, un mundo al parecer sólido, incommovible, con grandes raíces ancestrales, muy *Ancien Régime*, experimenta de pronto la gran llamada que genera el Acontecimiento. Debe resaltarse el acelerador objetivo que para toda una generación debió de ser el eco de lo que sucedía en Francia, y antes ya en Nueva Inglaterra. De pronto, las vidas de los protagonistas del siglo se aceleran; se vuelven vidas termodinámicas.

Se habite en la extrema y aislada ciudad de Königsberg, o en la Viena finisecular; se viva en el acomodo a un régimen de existencia extraordinariamente reglamentado a las condiciones de soltería del gran filósofo prusiano, o en la disciplina del mundo neofeudal y despótico del príncipe magnífico Nicolás I Esterházy (o en la desventurada y aleatoria existencia de *freelance* emancipado en que malvivía Wolfgang Amadeus Mozart), el Evento les pilló a todos en condiciones de cambio y ruptura en sus propios estilos de creación: gran aventura crítica kantiana, estallido creador haydniano «años ochenta», *Spätstil* o estilo tardío de los tres últimos años de Mozart.

Joseph Haydn no fue insensible a ese clamor, y a ese desencaje histórico. De pronto su vida se acelera, dibujando un perfil ambiguo, jánico, que finalmente prevalecerá, y que también descubrimos en los mejores de sus contemporáneos. Sobre todo en Kant, que coincide generacionalmente de forma ajustadísima con Haydn, desde el comienzo hasta el final<sup>19</sup>. Pues no debe olvidarse que Mozart era de una genera-

ción posterior, bastante más joven: más próximo a lo que terminaría por configurar la gran generación de los «napoleónidas» (Fichte, Schelling, Hegel, Beethoven).

El problema de Haydn consistió en que el romanticismo triunfante, desde Berlioz y Schumann, percibió en Mozart, en Beethoven, o en Schubert, a sus héroes particulares, o hasta sus santos: víctimas del *Ancien Régime*, o doblegadores del destino de servidumbre que éste imponía. En todos ellos veía esa generación particularmente mitómana y propensa a la entronización de héroes y de santos, o a la fabulación hagiográfica, aquellos prometeos o titanes que habían sido capaces de revolucionar sus respectivos ámbitos de creación.

Todos ellos habían logrado consumir sin titubeo ni doblez el verdadero «giro copernicano»: el que conduce del dogmatismo al criticismo, del objeto al sujeto, de la cosa al yo, de la regla a la creación original. Y en todos ellos era el dolor, y la expresión conmovida de los aspectos demoníacos y trágicos de la existencia, lo que daba prueba expiatoria y sacrificial de la calidad artística de sus revolucionarias proezas.

Esa generación advirtió esos caracteres en Mozart: en su *Sinfonía en sol menor n.º 40*, en su *Don Giovanni*, en su *Concierto para piano en do menor*, o en *La flauta mágica* (no así en *Così fan tutte*). Y en Franz Schubert, al que se le iba descubriendo a medida que se reencontraba su ingente producción perdida, diseminada por los cajones de familiares y amigos. Y desde luego en el Beethoven del estilo heroico. Pero no se pudo, supo o quiso advertir nada que pudiese parecer interesante —en esos términos señalados— en Joseph Haydn.

El extraordinario dinamismo de su obra, especialmente el que estalla a partir de las sinfonías de París, o de los cuartetos finales, o en los oratorios y misas del último período, y que da forma musical a una de las más verdaderas de todas las ideas filosóficas, la idea del ser como energía, eso no fue capaz de conmover a una generación cuya *idée fixe* consistió en concebir la resonancia de la naturaleza en el sentimiento del sujeto como tema fundamental, o que sólo comprendió ese despliegue de energía radiante al servicio del beethoviano estilo heroico, siempre bajo la forma de la oposición



temática y de la contraposición «dialéctica» de temas heroicos y líricos.

Haydn quedó fijado por esa generación romántica en ese mundo que él también —de ahí su natural jánico— supuso estable, guiado por el curso de las edades de la vida, por el ritmo en microcosmos de los tres grandes momentos del día —mañana, mediodía, atardecer— o por los cuatro grandes «cuadrantes» del curso estacional: el estallido juvenil de la primavera, la madurez estival, la cosecha otoñal, con sus fiestas orgiásticas de la vendimia, y finalmente la preparación invernal hacia una vida más alta, o a un resurgimiento una vez que se accede al límite y confín de la existencia, cuya expresión simbólica es, en terminología paulina (que el texto de Von Swieten incorpora), la puerta del cielo.

Tal meta-relato era en Haydn el referente objetivo de su reflexión musical. No tuvo necesidad de crearse y construirse ésta, como tuvo que hacer por necesidad Gustav Mahler, ya que careció de Gran Relato, o éste había quedado pulverizado por toda la labor corrosiva de un siglo de crítica filosófica radical, y de agnosticismo generalizado. Se vio, por tanto, en la necesidad de crearse un mundo de ideas que diese sustancia y tema a su música. Debió ser, además de músico, filósofo.

Joseph Haydn no tuvo necesidad de ello, pues pudo disponer aún del relato entero: desde la Creación hasta el Juicio Final, pasando por la expresión dolorida de las últimas palabras del Salvador en el Getsemaní y en el Calvario.

Antes de morir proyectaba concluir en forma de trilogía su creación de oratorios escribiendo *El Juicio Final*, que cerraría el ciclo iniciado con *La Creación*. Seguramente en él prolongaría el melancólico final de *Las estaciones*, en el que Simón, uno de los tres protagonistas del oratorio, el de mayor edad, descubre el sentido simbólico del invierno como preparativo liminar y limítrofe de una vida que renace en una prometida primavera del espíritu de carácter escatológico: al traspasar las puertas del cielo.

El oratorio *Las estaciones* prolonga el relato argumental iniciado en *La Creación*. Y *El Juicio Final* hubiera debido completar el ciclo entero, culminando de este modo el argumento musical completo: el que hubiese dado sentido pleno

a la trayectoria y vida de Joseph Haydn. De ahí su desesperación final: se sentía un «clavecín viviente»\* al que se le aceleraba o se le remansaba el pulso según si fuese un *allegro* o un *largo* lo que le invadía la cabeza: la música se había apoderado de su existencia física y de sus ritmos respiratorios y cardíacos. Pero le faltaban fuerzas para concretar en el pentagrama ideas que se le materializaban en el propio cuerpo.

Y *El Juicio Final* quedó de este modo materializado en la existencia corporal del compositor, encarnado de forma trágicamente esotérica, imposible de objetivar y comunicar; quedó atrapada su posible creación en ese cuerpo sin fuerzas: en el sustento corpóreo del más jovial de todos los músicos; el más plétórico de energía radiante.

\* Paul Struck, material biográfico, días 17 y 19 de febrero. Ordenado –y traducido al francés– por Marc Vignal, *Haydn et Mozart. op. cit.* Él pone en boca de Haydn la siguiente confesión: «Sufro enormemente cuando la memoria me falta [...]. Necesito estar ocupado. Las ideas musicales me persiguen, es una verdadera tortura; y no logro desembarazarme de ellas; están delante de mí como un muro. Si es un *allegro* el que me persigue, mi pulso se acelera y no puedo dormir; si es un *adagio*, siento que se vuelve lento. Mi imaginación me teclea como si fuese un clavecín [...]. Soy verdaderamente un clavecín viviente...». En mi libro *Drama e identidad* cito este texto en el comentario que hago sobre Haydn, en el ensayo titulado «Sobre el concepto de drama».

---

IV

Wolfgang Amadeus Mozart  
Tragedia y comedia

---

## PRIMERA PARTE

# La belleza y la muerte

### La obra o la vida

Constituye una tarea difícil escribir sobre Wolfgang Amadeus Mozart. Cuando se quiere hablar sobre su obra musical se cruza la biografía. Y a la inversa. Pese a ello son muchos los que se atreven a dedicarle estudio e interés. Y no son necesariamente músicos de profesión ni musicólogos. Pueden ser escritores, directores de cine, historiadores, ensayistas, filósofos<sup>1</sup>.

El encuentro con Mozart se produce siempre al filo de una singular dicotomía: o se entrega el analista a la obra de forma puramente técnica, o se aborda la figura histórica del personaje en el complejo mundo de relaciones en que vivió, y en la época de grandes transformaciones en que esa vida floreció y rápidamente se extinguió<sup>2</sup>.

Cuanto más se conoce su obra más esfuerzo debe hacerse para que no se cruce la interferencia de una vida que, en razón de sus disonancias narrativas, excita los instintos más curiosos<sup>3</sup>.

Si se profundiza en sus composiciones musicales, el argumento de la vida queda más en segundo plano. Pero si se subordina la obra a la vida acaba sucediendo lo mismo. Tal es la fascinación que la leyenda de esa existencia misteriosa provoca, con su inaudito final, y con su glorificación póstuma (inmediatamente después del lamentable entierro de ese gran músico en la fosa común del cementerio vienés).

La obra musical columpia al receptor en nubes de sensualidad que hacen casi palpables los abismos del dolor y de la muerte. Ante la fuerza de sus dispositivos musicales el mundo entero parece de pronto lejano, distante y transfigurado.

Pero la vida del compositor, ante la evidencia persuasiva de esa música, suscita perplejidades turbadoras.

¿Cómo pudo truncarse de cuajo una vida musical tan dotada y bien dispuesta? ¿Cómo es posible que la sociedad vienesa fuese ciega al lamentable sino del más ilustre de sus hijos? ¿O es que esa sociedad no estaba suficientemente preparada —como ninguna suele estarlo— para acoger ese escándalo que es siempre el exceso de inteligencia y sensibilidad, o de dotación artística y poética?

¿Era posible, sin suscitar riadas de aversión celosa, o sin provocar el abrazo de anaconda de las peores pasiones tristes (y la envidia es una de las más espantosas), admitir sin inmutarse un acopio tan extraordinario de inteligencia, sensibilidad y maestría? ¿Cómo aceptar que al Niño Prodigio iba a suceder también el Artista Genial capaz de dejar en evidencia a todas las mediocridades que se disputaban, en esos tiempos revueltos, últimos días del *Ancien Régime*, la preeminencia en los negocios y las empresas musicales de la ciudad de Viena?

No podía pedirse a esa sociedad predilección ni diligencia con un personaje proclive a evidenciar a colegas y rivales su mediocridad, o su falta de dotación y de inteligencia musical. Poco a poco el vacío fue rodeando, cual serpiente gigantesca, a Wolfgang Amadeus, o fue apretándole hasta estrangularle. Mozart, a diferencia de Beethoven, no fue capaz de agarrar al destino por el cuello. Más bien la fuerza del sino cayó sobre él como una pedrada (hasta aplastarlo).

La vida de Mozart suscita inquietantes interrogantes. Como si en ella subsistiera un misterio nunca despejado. Una incógnita que en ocasiones linda con la novela policíaca, o que da pábulo a las más retorcidas hipótesis relativas a los últimos años, y particularmente a su repentina muerte y a su entierro (sin asistencia de su esposa, en medio de una tormenta huracanada, con abandono rápido de toda la comitiva, y final evacuación del cadáver en la fosa común).

Desde el instante en que se produce —con el viaje parisino, y tras la muerte de la madre, el inicio de separación de Leopold

Mozart-, la vida de Wolfgang Amadeus parece hallarse marcada por la señal del infortunio. Todo tropieza con obstáculos y dificultades que malogran deseos y proyectos. Todo sale fatal, todo se tuerce. Todo, a excepción de la música, cada vez más grande, más intensa, hasta alcanzar cimas insuperables, portentosas, casi sobrehumanas.

Nunca la vida ha sido un receptáculo tan frágil y vulnerable de esencias espirituales tan sustanciosas. Quizás éstas necesitan vasijas de la más delicada cristalería. Con lo que la más liviana ráfaga de viento boreal puede provocar su caída y resquebrajamiento. Como si W. A. Mozart, al perder el cuidado y control de su gran Pigmalión, se hallase perdido para el mundo, extraviado y descarriado para siempre. O expuesto a las inclemencias de un hado funesto. O bien, como uno de sus primeros biógrafos insinúa, directamente poseído y dominado por las huestes irracionales de la Reina de la Noche, que en versión doméstica y cotidiana tenía nombre y apellido: Mme. Maria-Cecilia Weber, la madre de Aloisia y Constance (y suegra de Wolfgang Amadeus Mozart).

Tal es la tesis que Alfred Einstein, en su monografía de vida y obra de Mozart, hace suya<sup>4</sup>. Todo fue bien, como bajo el favor y protección de un buen *daímōn*, mientras se halló bajo la tutela paterna, o bajo la mirada y el cuidado vigilante de Leopold Mozart. Y todo empezó a torcerse cuando ese buen *daímōn* fue suplantado por un Hado Aciago, cuya personificación era la madre de su esposa Constance, Mme. Weber.

La biografía de W. A. Mozart es de tal estilo que todavía hoy produce en lectores y críticos el mismo efecto que suelen causar las separaciones matrimoniales: todo el mundo se ve obligado a tomar partido (a favor o en contra del padre Leopold Mozart, o de la esposa Constance, o de la suegra, pero siempre en unánime hostilidad con el Gran Villano, el cardinal Hyeronimus Colloredo).

Ni siquiera hay consenso en relación con la culpabilidad y extravío, o inocencia e ingenuidad, del propio y principal protagonista: ¿dilapidaba Wolfgang Amadeus Mozart fortuna y oportunidades en las mesas de juego, en francachelas, en gastos de representación, en vestuario? ¿O era ella, Constance, la derrochadora en sus constantes curas en balnearios

en las que se reponía de sucesivos embarazos (hasta siete), y acaso se dejaba cortejar por el más fiel de los discípulos de Mozart, Franz Xavier Süssmayr, el que completó como pudo el inacabado *Réquiem*, al tiempo que Mozart dejaba encinta a la esposa de un compañero de logia masónica, Franz Hofdemel (que pocos días después de la muerte de Wolfgang Amadeus se quitaba la vida, tras intentar agredir a su mujer embarazada)?

Un contexto de materia gruesa para las peores habladorías que permite explicar el vacío que se produjo cuando sobrevino, de manera inesperada, la muerte súbita. Ese contexto de maledicencia generalizada lo explica mucho mejor que el enrevesado recurso a insólitas conjuras, venganzas rituales masónicas, celos mortales de los más directos rivales, u otras especies de subida morbosidad tan del gusto de nuestra cultura de masas.

La vida de Mozart se acaba, así, convirtiendo en un melodrama sobre el que puede fantasearse lo que se quiera (como el célebre crimen imputado a Salieri, que valió un breve relato de Pushkin, más las falsedades de la obra teatral y de la película *Amadeus* relativas a la paternidad de la *Misa de Réquiem*, paternidad que hoy se conoce a la perfección, sin lugar posible al fantaseo y a la leyenda).

Quizá la mejor metáfora de esa *concordia discors* que forma el binomio de vida y obra de este gran músico lo constituye una de sus últimas piezas, el *Adagio y rondó en do mayor, K 617*, compuesto para un mecanismo de relojería hecho de cristales, una especie de *harmonium* que ha dado lugar a toda una larga tradición de insólitas obras musicales. Una pieza compuesta para el más frágil de los materiales, y escrita en el estribo de una vida a la que sólo quedaba dar su definitiva despedida a través de algunos oratorios masónicos y de la *Misa de Réquiem*.

En esa obra póstuma e inacabada (el *Réquiem*), o concluida por el discípulo Süssmayr, parece como si la Muerte pueda ser palpada y acariciada en su horror y en su promesa de «eterna luz» y de «perpetua paz». Y es que Mozart, por

convicción acentuada tras su conversión masónica, una conversión que en él constituyó quizá su más decisivo acontecimiento espiritual, concebía la muerte como la finalidad cumplida de la propia vida, cuyo rostro debía ser descubierto en su brillo y en su belleza, o en todo su esplendor.

Ya que la Muerte, mirándola bien, es el verdadero objetivo final de nuestra vida, y por eso desde hace unos años me he familiarizado tanto con ese amigo verdadero y bueno del hombre, cuya imagen no tiene ya nada de espantoso para mí, ¡sino de muy tranquilizador y consolador! Y doy gracias a Dios que me ha concedido la felicidad de tener ocasión (usted me comprende) de conocerla como la llave de nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que quizá, por joven que yo sea, no veré el día siguiente, y nadie de todos los que me conocen podrá decir que fui malhumorado o triste en mi trato. Y por esa felicidad doy todos los días gracias a mi creador y se la deseo de corazón a todos mis semejantes<sup>5</sup>.

¿Quién puede seguir afirmando, ante esta confesión, pronunciada para dar aliento a su padre Leopold a punto de morir, pero emergida de la más interna y radical convicción, que Mozart no consiguió en sus cartas comunicar las grandes verdades musicales que expresó en sus composiciones?

Como en su música, también en sus cartas va tramando juegos y más juegos de sensibilidad e ingenio de manera que, balanceado por ese estallido de pulsión lúdica y estética, el receptor queda de pronto sobrecogido ante el *mysterium tremendum*, que sin embargo lo ofrece con rostro amable, sonriente, deseable.

El gran misterio de la música de Mozart estriba en que incluso en sus composiciones más trágicas, las que utilizan la fatalista tonalidad del sol menor (el quinteto en esta tonalidad, la penúltima sinfonía, n.º 40), o los conciertos para piano y orquesta en tono menor (re menor, n.º 20, y do menor, n.º 24), jamás está ausente la sensualidad más voluptuosa.

Quizá la clave de ese misterio (seguramente Charles Rosen ha sido quien de forma más sagaz lo ha sabido constatar)<sup>6</sup> se halle en esa percepción de la muerte que nos transmite la car-



ta última a su padre. En lo cual no hace sino cumplirse el más hondo pensamiento sobre la inextricable vinculación entre la belleza y la muerte.

Algunos grandes poetas y escritores han sabido constatarlo: Von Platen, en un célebre poema, Thomas Mann en muchos pasajes de sus obras, especialmente en *La muerte en Venecia*, y en algunos de sus ensayos, Charles Baudelaire en su «Himno a la belleza» en *Las flores del mal*, por citar los más obvios.

La belleza es, quizás, el aparecer mismo, en el límite, de un misterio que nos huye y se nos sustrae, y al que irremediablemente nos encaminamos: el que la muerte encierra como incógnita que no puede despejarse en esta vida, y que se nos impone a modo de puerta cerrada en donde una voz nos dice siempre, como el sacerdote de Sarastro en *La flauta mágica*: «*Zurück!*» («¡Atrás!»), «Retrocede, pues todavía no ha llegado tu hora».

Es el rostro visible y sensual de ese misterio que en la muerte se materializa y encarna. Es el esplendor sensible y sensorial del rostro de la muerte. Eso es quizá la belleza. Mozart lo supo a la perfección. Y su música lo mostró y demostró del modo más contundente.

La extraordinaria carta de Mozart a su padre, la última que le escribió, prueba la lucidez que acompañaba a su aventura musical, o la profundidad e inteligencia de que podía hacer gala en los momentos extremos. La misma que a manos llenas desplegaba, en forma de composiciones musicales, a través de toda su obra de creación.

## Los ideales masónicos; la conversión de Mozart

Se refiere Thomas Hobbes en el *Leviatán* a «esa predilección divina que los humanos llamamos buena suerte». La idea es notable: una especie de *certitudo salutis* en la que cristaliza toda una generación de disputas religiosas sobre la predestinación y el libre albedrío. El estado de gracia, en arte, y particularmente en música, no tiene sin embargo como correlato necesario la fortuna en la vida, o la buena suerte en relación con el oscuro hilo que ata el carácter con el destino.

Ya se ha hecho referencia a la tesis de un biógrafo primerizo que Alfred Einstein incorpora. Se constata en ella la peripécia trágica de la vida de Mozart, la mutación de la fortuna (mientras esa vida era custodiada y guiada por Leopold) en infortunio (desde el momento en que faltó el progenitor). El hijo, sin el padre, quedó en las torcidas manos de Maria-Cecilia Weber (según esta conjetura). Ésta, cual aciaga Norna, tejió y destejió el destino de Mozart y de su hija Constance.

Uno de los mayores aciertos de la obra teatral y película *Amadeus* consiste en la asociación que Salieri comprueba entre la muerte del padre, Leopold, y la figura del comendador en *Don Giovanni* (ópera escrita y compuesta en la época de la muerte del padre). La obra operística de Mozart insiste, una y otra vez, en la compleja trama de la relación del Padre con el Hijo. Un tema que desde el Evangelio de Juan hasta el *Ulises* de James Joyce se halla en el centro de toda la literatura religiosa y novelística.

El asunto toma cuerpo en la ópera *Idomeneo, rey de Creta*, a partir del libreto del abate Varesco<sup>7</sup>. Y lo hace mediante una inversión del género sexual en referencia al sacrificio ejecutado por Agamenón, que surte de material trágico a la *Orestíada* de Esquilo: no será la hija (Ifigenia) quien deba ser sacrificada (en el altar de Diana Artemisa), sino el primer aparecido a Idomeneo tras su salvación, una vez apaciguada la tormenta. Se trata, en este caso, de calmar el natural imprevisible e iracundo de uno de los más temibles dioses del Olimpo: el peligroso y nunca apacible Neptuno, traicionero y cruel como pueden y suelen ser los inmortales.

El primer ser humano que Idomeneo se encuentre deberá ser sacrificado. Sólo así se calmarán los nervios irritados del inquietante Neptuno. Y quien aparece para saludar a su padre y facilitar su salvación de la tormenta marina es Idamante, el hijo amado del rey de Creta Idomeneo.

A través de la ópera la tormenta se sublima, se vuelve espiritual, se convierte en metáfora de las pasiones y los sentimientos de los *dramatis personae*: Ilia la troyana, hija de Príamo, prometida de Idamante; Electra, enamorada de éste, pero no correspondida. El nudo trágico sólo puede ser desanudado por una acción singular, la que conduce al hijo, a Idaman-

te, a combatir con el monstruo marino que asuela y desangra la ciudad. La victoria sobre el monstruo lo convierte en héroe de la ciudad aterrada.

Una voz que proviene del más allá, y que rompe el silencio hierático del cerco hermético, anticipo y presagio de la voz del *uomo di sasso* de *Don Giovanni*, pero esta vez portadora de parabienes para el futuro de la ciudad, y para Idamante e Iliá en particular, pronuncia la sentencia que consagra la victoria final del hijo sobre el padre. Éste deberá abdicar en su condición de rey de Creta para que pueda gobernar el héroe vencedor del monstruo y liberador de los males que azotaban a la ciudad.

No le cupo esa fortuna a Wolfgang Amadeus Mozart. No pudo vencer al monstruo. Éste no era un monstruo aparecido en las orillas de una ciudad portuaria, cretense o fenicia (o de Asia Menor, al modo de la segunda bestia del Apocalipsis de Juan de Éfeso). Era una ciudad continental en la que había jugado todas sus opciones vitales y musicales a una única y temible carta. La ciudad en cuestión era Viena, liviana madrastra que dejaba transcurrir su vida, y sus célebres finales de año, entre danzas alemanas compuestas por el propio Wolfgang Amadeus, presagio de las grandes galas de Año Viejo de la dinastía Strauss<sup>3</sup>.

Mozart, en esta ciudad, perdido y descarriado tras la muerte de su Pigmalión y progenitor, no pudo controlar el curso de los acontecimientos. Aunque afortunado en su infancia de niño prodigio, fue muy desafortunado en su condición errante de hijo pródigo. Quizá también aquí deba decirse, con Marcel Proust\*, que *porque* fue un niño prodigio, y *porque* fue tan sobrenaturalmente dotado de talento musical, precisamente por esas dos razones fue, quizá, desafortunado en su vida de artista libre, emancipado, sin tutoría, en un tiempo en que arriesgarse a llevar esa vida (libre y bohemia por necesidad) era todavía una temeridad. Eso sucedía en los últimos días del *Ancien Régime*, pocas décadas antes de que el artista y el mú-

\* Me refiero a la célebre frase de Proust: «Les “quoique” sont toujours des “parce que” inconnues» (Los «aunques» son siempre «porqués» desconocidos).

sico pudieran girar en redondo la relación con el destino, agarrando por el cuello a ese inhóspito huésped.

Si es verdadera la idea de Thomas Hobbes, la de que la buena suerte es el signo sensible de una predilección divina\*, entonces Mozart no fue, precisamente, un ser que gozase de esa gracia. Quizá, de todos modos, el dicho de Hobbes está impregnado de adherencias presbiterianas próximas a su contexto ambiental; o es marcadamente veterotestamentario.

¿O no es acaso ese carácter de víctima propiciatoria la prueba y la certidumbre misma de esa predilección divina, como quiso el Romanticismo? ¿No exige Dios, el Dios cristiano, que el genio del cristianismo romántico tuvo tan presente, o la cristiandad ensoñada ya por Novalis, cierta *imitatio Christi* como prueba evidente de predilección, o como carácter y destino reservado a los más amados?

Dios Padre abandonó a su Hijo a las furiosas y oscuras venganzas de la sociedad de su tiempo, hasta el punto de que su grito postrero, la penúltima de las siete palabras, fue una interrogación angustiada y dolorida: «¿Por qué me has abandonado?». Sólo que Wolfgang Amadeus Mozart jamás quiso officiar de profeta. Tampoco de *verus profeta*, o de «verdadero profeta». Y todavía menos de Hijo de Dios.

Se presentaba ante los más cercanos con la máscara del payaso o del bufón, cantando las verdades con el mayor descaro, lo que no debía granjearle afecto entre colegas, conocidos y rivales. Sólo que ese payaso escondía, tras su máscara frívola y cómica, una hondura de percepción, de sentimiento y de poder expresivo que bañaba siempre de ambigüedad su propia pirueta, su voltereta o su mueca cómica y carnavalesca<sup>9</sup>.

Y esto no sólo sucedía en el marco de su obra, donde esta difícil conjunción no es la excepción sino la regla. También sucedía en sus pintorescas cartas, especialmente cuando se acercaba, con fatalismo oriental, a la impávida voluntad de Dios en ocasión de la muerte de la madre o del padre, o cuando hablaba de la muerte como una compañera querida

\* Idea expresada en el *Leviatán*.

en cuyos brazos se entregaba cada noche (sin saber si habría, al día siguiente, un nuevo despertar).

Esa muerte amable era quizá para Mozart la puerta misma de la única patria (a la que iremos sin duda, «como ya ha volado a ella mi queridísima madre»): una puerta que de momento dice: «*Zurück!*» («¡Atrás!»), pero que un día quizá se abra ante nosotros y nos conduzca a la verdadera morada, allí donde se puede reencontrar el genuino hogar.

Y la música («mi *musique*», como la llamaba Mozart) es, quizás, un eco y reflejo de las armonías ocultas de ese Otro Mundo con el cual únicamente se conecta, en esta vida, en el acto de la creación (musical), o en el instante gozoso en que la idea sobreviene, y finalmente puede plasmarse en el pentagrama en horas de retiro y soledad, olvidando de este modo todos los sinsabores de la vida común o cotidiana.

La vida de W. A. Mozart revela quizá, de oblicuo modo, la profunda verdad existencial que encierra el gnosticismo: la convicción de que no somos de aquí, sino que nuestra patria se halla en otra parte. O de que se procede de Otro Mundo al que se puede retornar, en virtud del sacramento de la iluminación gnóstica, que la música puede facilitar o hacer sensible, interviniendo como talismán sacramental.

Pero ese sacramento requiere tal vez, como en *La flauta mágica*, ciertas pruebas rituales (del agua, del fuego). Sólo pasando esos obstáculos puede accederse a la comunidad gnóstica: la de quienes ingresan en el templo del saber, o en la sociedad de iluminados, o amigos de la Luz, bajo el patronazgo de Sarastro. De este modo se transita de este mundo cavernoso, cuya mejor escenografía habría sido ideada por el Platón de *La República*, a una comunidad ilustrada y liberada. O liberada por haber sido previamente iluminada<sup>10</sup>.

Mozart abrazó esas nobles convicciones gnósticas cuando se convirtió a la masonería. Lo cual, en su caso, tuvo el carácter de una verdadera caída de Damasco. Éste es un punto importante para entender los últimos años de Mozart, y para comprender la excelsa música que entonces produjo. Ésta tuvo el carácter de un prematuro *Spätstil*, o «estilo tardío»,

que marca diferencias importantes con toda su producción anterior.

Como si en la comunidad masónica espantase definitivamente, o exorcizase del mejor modo, la figura, inmortalizada en *dramma giocoso*, de una de sus posibilidades vitales, o de sus proximidades más tentadoras: la vida del disoluto y *scellerato* Don Giovanni.

W. A. Mozart, de pronto, modifica su estilo, y tras haber compuesto la serie de obras maestras que concluye en *Così fan tutte*, el período de gran madurez artística en colaboración con Lorenzo da Ponte, el momento más propiamente shakespeariano de su carrera, en donde tragedia, comedia, humor y horror, lo demoníaco y lo cómico, o el burlador y su inefable escudero, Leporello, forman una inquietante *concordia oppositorum*, se encamina hacia una obra ritualizada y mágica en la que lo más radicalmente misterioso de la infancia se da cita con los más encumbrados misterios de la religión gnóstica (en clave iluminista, masónica), y en donde las tonadillas y cavatinas más sobrias y sencillas se alternan con la más sabia construcción de polifonía surgida del caudaloso manantial, entonces revisitado por Mozart, de Johann Sebastian Bach.

El artista debía pudrirse, como grano bajo tierra, con el fin de que fructificara el Árbol de la Vida, resplandeciente en forma de Obra Inmortal. Tal parece ser el relato y el argumento romántico en relación con el artista, que tendría en Mozart su más elocuente encarnación. Sólo que ese relato poseía dos atributos que, por época y condición, no poseyó Mozart: la plena autoconciencia respecto a ese carácter, de manera que el artista romántico debe representarse a sí mismo y construir su identidad a imagen y semejanza de él (a través del concepto de Genio, bien forjado y desplegado), y el estilo heroico en el cual dicha conciencia, con toda su cuota sacrificial, se realiza. Un estilo que también se transfiere a la obra (así en el paradigma de todo ello, que es Ludwig van Beethoven).

Pero en Mozart no hay conciencia heroica; fue más bien el antihéroe por excelencia; ni desde luego impregnación de ideología alguna respecto al concepto de Genio. No doblegó

el destino, como es canónico en toda voluntad heroica. El destino llamó a la puerta, como en la doble visita del *uomo di sasso* al final de la ópera *Don Giovanni*. Llamó dos veces también en la vida de W. A. Mozart: en París, cuando sobrevino la penosa muerte de la madre, y en Viena, en tiempos de la composición de *Don Giovanni*, cuando se entera de la muerte de su padre Leopold.

Y esa doble prueba decidió el rumbo, o falta de rumbo, de sus últimos años: cuatro años finales en los que la fiebre creadora da lugar a las más colmadas realizaciones artísticas, al tiempo que el barco de la vida boga a la deriva, de tormenta en tormenta, hasta ser finalmente deglutido en una fosa común, quizá debido a las inclemencias del tiempo, o a alguna epidemia vírica propia de aquel otoño miserable (es la hipótesis del libro de Robbins Landon)<sup>11</sup>. O por causa del exceso de trabajos comprometidos, o por el estado de debilidad física que las desmesuras de la creación –y de la vida bohemia– llevaron consigo.

Mozart conocía el carácter superior de su música. Sabía que no tenía rival. Y era suficientemente indiscreto para dejar que esa convicción se transmitiera a rivales y colegas. Ignoraba que esa conciencia, si quiere transitar este mundo sin más problemas de los necesarios, debe quedar en el anonimato, o en un refugio de silencio. Carecía, en cualquier caso, de lo que el Romanticismo consagró como Conciencia de Genio.

Wolfgang Amadeus Mozart vivió por y para la música, *su* música, como de forma bien reveladora la llamaba. Nada le importaba más que *su* música. Todo lo demás, incluida su vida, su salud, su cuerpo y su alma, se subordinaba a esa entrega y consagración. Que sin embargo era espontánea y natural. O que no requería acopio alguno de Fuerza de Voluntad para producirse. No podía ser de otro modo. No había heroísmo alguno en esa dedicación, si todo heroísmo significa siempre un poder titánico enfrentado a otro poder antagónico, generalmente superior, sea un ejército enemigo, o una enfermedad aciaga: como en Beethoven, como en Napoleón Bonaparte, como en la filosofía del idealismo alemán (de Fichte a Hegel).

Ante algo tan relevante y significativo como su música, para la cual se hallaba inmensamente dotado, todo lo demás palidecía hasta adquirir existencia penumbrosa, onírica, casi irreal. Por eso Mozart daba a las cosas de este mundo un tratamiento siempre humorístico y sarcástico, arbitrando para ello la eficaz máscara del payaso o del bufón. Siempre en registro cómico. Salvo cuando sobrevenía la presencia grave, temible y deseada a la vez, de la Hermana Muerte, con su promesa de «eterna luz» y de «descanso eterno», visitando a algún ser querido, la madre, el padre. Entonces la reflexión de Mozart adquiere esa hondura sin par que siempre acabamos encontrando en todas sus composiciones musicales, incluso en las más circunstanciales, frívolas o festivas (*divertimentos, serenatas*).

W. A. Mozart impregnó toda su música de esa impresionante duplicidad de conciencia cómica (respecto a las cosas del mundo) y de conciencia trágica (fatalista en ocasiones, épica otras veces, ritualizada y hierática al final de su vida, en sus piezas masónicas, en *La flauta mágica*, o en la *Misa de Réquiem*).

Esa presencia esquiva, pero anhelada y sensorial, de la Hermana Muerte fecunda toda la obra del compositor, pero sobre todo las obras finales. Se desliza de manera asombrosa en algunas tonalidades elegidas, sobre todo en el modo menor, sol menor, do menor, re menor; se insinúa en la misa inacabada, pero esta vez por omisión: evitando culminar el *Credo*, cortándolo justo cuando debería ponerse música al *Crucifixus etiam sub Pontio Pilato*.

Se refuerza en los mejores conciertos últimos para piano, especialmente en el que despide la serie con una sobriedad casi franciscana: con una concisión escueta de medios expresivos que siempre ha llamado la atención; y en el que, en el rondó, se retoma la canción, puesta en música por el propio Mozart, «Anhelos de la primavera».

Finalmente esa vecindad de la Hermana Muerte adquiere presencia sensible y sensual en la *Misa de Réquiem*. O en los más dramáticos pasajes de *La flauta mágica*, como cuando Pamina quiere quitarse la vida. O hasta en registro cómico en el intento, también fallido *in extremis*, de Papageno, con



la horca ya dispuesta para la solución final: dos rozaduras suicidas con la muerte en un único y grandioso ritual masonico.

La vecindad de la muerte todo lo transforma y acrisola. Y de esa retorta nace la más depurada belleza. Quizá la cercanía de la muerte, en los grandes artistas, produce siempre el mismo efecto. La obra alcanza a la vez su perfección, su clímax, su *non plus ultra*. La obra queda, desde entonces, marcada y determinada. Requiere una tonalidad especial dentro de la paleta del compositor: el sol menor en el caso de Mozart. O en un modo menos fatalista, más épico y combativo, el do menor, la tonalidad del *Concierto para piano y orquesta n.º 24*, o de la *Gran Misa*.

La muerte ejerce entonces de comadróna. Se adivina y presiente esa vecindad en las más grandes óperas, sobre todo en *Don Giovanni*. Tanto más imponente en razón del genial recurso de un doble en voz también de bajo que comenta del modo más hilarante lo que acontece a su disoluto señor, especialmente en la genial escena final, con el Comendador convertido en estatua de mármol avanzando de forma siniestra, y pronunciando su dictamen condenatorio. E invade y contamina por caminos indirectos y sinuosos todas las composiciones de Mozart que corresponden a sus últimos años: su *Concierto para clarinete y orquesta*, su *Misa de Réquiem*.

---

## SEGUNDA PARTE

### Tragedia y comedia en el *Don Giovanni*

#### El arquetipo de Don Juan

Las obras de arte son, siempre, profundamente perturbadoras. La belleza jamás deja indiferente a quien se arriesga a acogerla. Y esto vale tanto para la creación como para la recepción. Y la belleza se vuelve particularmente resbaladiza en un género tan complejo y ambiguo como la ópera, en el que la misma disparidad de registros que deben ser acordados puede provocar perplejidad y continua controversia.

Los aspectos musicales son esenciales, pero tanto como la unidad que deben pergeñar con el relato y con la escenificación dramática. No se pide a los textos que sean literarios, pero se exige que posean eficacia argumental en función del dramatismo que se pretende. Y sobre todo importa el acierto y la claridad en el registro (cómico, irónico, trágico, tragicómico) en el cual se juega toda la fuerza argumental del texto y de la partitura.

La grandeza turbadora de *Don Giovanni*, lo que hace de ella, quizás, una de las mejores óperas de la historia de este singular género musical, radica en el asombroso modo en que esa argumentación se produce: cuanto más se aproxima el género trágico, que sólo estalla en las escenas finales de la obra, más se intensifica, a modo de instancia distanciadora, su carácter cómico (o propiamente *buffo* y *giocoso*)<sup>12</sup>. Intencionada o no, esa *concordantia oppositorum* es extraordinaria. Desmiente siglo y medio de controversia inútil sobre si es una ópera trágica o una comedia *buffa*, o un híbrido inestable entre uno y otro género, o la superación cabal de los dos.

Toda gran obra de arte inventa y funda un género propio y específico. Los géneros, y hasta la forma general misma (la ópera en este caso), nunca volverán a ser lo que eran en y

desde la gestación fundacional de un acontecimiento artístico de primera magnitud. Eso es lo que sucede con el *Don Giovanni* de Mozart.

El humor desborda en las escenas del aterrorizado Leporello, en una ambientación de novela gótica, a la luz de la luna, pasada la medianoche. Un escenario asistido por estatuas de muertos que parecen vivos. De repente una de esas estatuas rompe su hierático silencio, mueve la cabeza para afirmar —o decir «SÍ» a la invitación a la cena de Don Giovanni—, y hasta inicia un parlamento tan lacónico como espeluznante<sup>13</sup>. Una escena así sólo es verosímil gracias al contrapunto de humorismo desbordante que introduce en la escena la voz aterrorizada de Leporello (el tercer bajo de la ópera, junto a Don Giovanni y a la estatua del Comendador).

Pero la ópera de Da Ponte y W. A. Mozart es algo más. Es una obra de arte porque en ella se gesta, o se concede fisonomía definitiva, a un arquetipo viviente. La obra de Tirso de Molina y la de Molière prepararon el terreno para que surgieran como setas innumerables versiones relativas a *Il Don Giovanni*. El propio libreto de Lorenzo da Ponte fue un arreglo, con ribetes de plagio (una práctica perfectamente corriente en aquel tiempo), de una versión anterior. Pero la conjunción feliz de ese libreto y de la composición musical mozartiana produjo un efecto semejante a lo que Stendhal, en referencia al sentimiento amoroso, denomina cristalización.

De pronto el arquetipo se emancipó de sus antecedentes, cobró vida propia, se personalizó y personificó, generando a su alrededor la peculiar atmósfera ambiental que caracteriza toda verdadera obra de arte; que siempre constituye un mundo propio.

Crear arte es un acto cosmogónico. El arquetipo queda, desde entonces, entronizado, convirtiendo las versiones previas en antecedentes y las posteriores en comentarios epigonales; o en remedos deficitarios incapaces de resistir el envite que esa versión sin par produce en el que pretende emularla o repetirla\*.

\* Una grandiosa excepción: el extraordinario *poema musical* (*Tondichtung*) de Richard Strauss basado en un poema —póstumo— del poeta alemán romántico Lenau.

W. A. Mozart esculpe el paradigma para siempre. Desde Mozart podemos reconocernos o desconocernos en él. Pero el arquetipo está ahí, encarnado y vivo, obligándonos a tramar con él una relación vinculante y comprometida. Deberemos, en nuestra condición receptora, luchar con él como luchó Jacob con el ángel de Yahvé. Y es que la ópera de Mozart nos visita en la vigilia y en el sueño, y asume sobre nuestra conducta y nuestros valores un carácter retador. Ejerce sobre nosotros una instigación y un reto como el que produce, en las estribaciones finales de la ópera, la voz del *uomo di sasso* sobre el extrañado y perplejo Don Giovanni.

Acercarse a esa obra de arte significa arriesgarse a reconocer las raíces más oscuras, o los pliegues más escondidos, de nuestro propio deseo. Como viene a decir Spinoza en su *Ética*, el ser que somos se ilumina a través de nuestro deseo: somos lo que deseamos. Y el *Don Giovanni* de Mozart tiene el inaudito poder de atizar la llama viva que en estremecida vibración enciende brasas y leños de nuestra vida erótica, o de nuestro poder de desear.

*Don Giovanni* es, quizá, junto con *Tristán e Isolda* de Wagner, la más genial incursión en el éros pasional. El que nos constituye, y a la vez nos destituye y destruye. El que azuza nuestro querer con la tea encendida de un deseo inextinguible. Por esta razón ambas óperas hermanas y antagónicas rivalizan con escasa competencia en la capacidad perturbadora que provocan sobre nuestros sentimientos y formas de vida. Corroen e iluminan a un tiempo nuestros hábitos morales\*.

No es casual que dos de las mejores óperas versen sobre la pasión y el compromiso pasional (en ambos casos letal, mortal, definitivo)\*\*. Constituyen la cara y la cruz de la misma moneda, o la luz y la sombra de un mismo deseo siempre vivo. Don Giovanni, según propia confesión, no puede vivir

\* Hace años dediqué a sus contrastes y disparidades varias páginas de mi libro *Tratado de la pasión*, Madrid, Taurus, 1976.

\*\* Si tuviese que establecer un canon de siete óperas, añadiría a estas dos *L'incoronazione di Poppea* (Monteverdi), *Falstaff* (Verdi), *Sa-*

sin su pasión, que es para él más necesaria que el aire que respira y el pan que come. Y Tristán e Isolda, a través del filtro de amor, sustituto del filtro de muerte, han hermanado para siempre su destino pasional compartido por encima de la vida y de la muerte.

Don Giovanni, en la ópera mozartiana, con su carácter carnavalesco y festivo, atestiguado por el desorden que perpetra desde esa declaración de principios que constituye su célebre «aria del champagne» (denominación popular de «Fin ch'han del vino»), va deslizándose ese escenario enmascarado hacia un fondo trágico que a la postre le implicará en una inaplazable cita con su propio destino letal, mortal.

En ambos casos, por rumbos antitéticos, y a partir de elaboraciones estéticas radicalmente distintas, se acaba produciendo el compromiso pasional, o la pasión que alcanza su *engagement* radical a vida y muerte, y que se manifiesta en su carácter insistente, repetitivo, recurrente<sup>14</sup>.

Una pasión que se apodera del sujeto, Tristán, Isolda, Don Giovanni (y en diferentes y matizados registros, Doña Elvira y Doña Anna), y que de tal modo lo posee que éste queda plenamente dominado y enajenado, o prendido en esa posesión pasional; o prendado del ambiguo atractivo y seducción que posee siempre La Pasión (cuando se comprende en su naturaleza esencial, radical, capaz de conceder sentido e imantación a nuestra identidad y carácter; Pasión en letras mayúsculas).

El seductor ha sido previamente seducido por su propia pasión, por La Pasión: la que hace de Don Giovanni un Burlador de todas las leyes y costumbres que regulan los hábitos amorosos; o la que hace de Isolda y de Tristán los transgresores nocturnos de las leyes matrimoniales que rigen las ilusiones diurnas, según la inversión de valores (de Noche y Día) que la ópera de Wagner escenifica.

Isolda asciende hacia el cielo, al final de la ópera, en olas letales de sublime voluptuosidad, abismándose en el Infinito (del deseo; de la pasión). Don Giovanni se hunde en su cita con el Comendador, envuelto en abismos de azufre y carbón encendido, tragado por las fauces del infierno, que abre el suelo terrenal para deglutirlo con sádica voracidad.

En la ópera wagneriana los protagonistas se concentran en ese único e infinito amor que les atañe e identifica, y que trasciende y traspasa todas las convenciones diurnas: un infinito cualitativo de intensidad, en lugar de expresar, como en el arquetipo viviente forjado por la ópera de Mozart, un infinito extensivo y cuantitativo, que se desparrama horizontalmente por el colectivo entero de todas las mujeres, tomadas en la más estricta individualidad y en la más rigurosa sucesión: como si esa voluntad feroz pasase por el inflexible tamiz de los principios que, según Schopenhauer, determinan el *principium individuatioms*. De ahí la necesidad de que se lleve puntilloso registro notarial de esa sucesión aritmética de grandes números (*seicento e quaranta, duecento e trentuna, cento, novantuna, mille e tre*).

En la ópera de Mozart, Don Giovanni se desparrama en los abismos horizontales de la extensión y la cantidad, sin dar tregua a su pasión, día y noche en la labor (sin descanso, sin dormir), como confiesa con sorda protesta Leporello en su primera aria, harto de tanta fatiga, pero fascinado de su tarea de testigo contable de las fechorías de su amo; siendo especialmente relevante el listado numérico de esa contabilidad, como lo atestigua la célebre aria de Leporello, lista en mano, ante Doña Elvira.

### Doña Anna y Doña Elvira

*Don Giovanni*, la ópera, constituye una verdadera cima, incluso en el marco de obras geniales de su autor, o de sus mejores óperas, desde *Idomeneo, rey de Creta* hasta *La clemenza di Tito*, o desde *El rapto del serrallo* hasta *La flauta mágica*, o desde *Las bodas de Fígaro* hasta *Così fan tutte*. *Don Giovanni* es algo especial, diferente, único. Ciertamente que todas las grandes óperas de Mozart lo son. Cada una de ellas configura un mundo propio. Algo semejante sucede también con sus cuatro últimas sinfonías, con sus ocho últimos conciertos para piano y orquesta, con su *Misa en do menor* y su *Misa de Réquiem*, o con las grandes piezas masónicas, o con sus grandes cuartetos, a partir de los seis dedicados a Haydn, y sus impresionantes quintetos.

Cada obra se individualiza de manera radical hasta constituir literalmente una persona: una máscara específica a través de cuya singularidad resuena, en la unidad de los diversos registros conjuntados que la obra compone, una voz inconfundible, que se advierte en las elecciones tonales (el sol menor de la penúltima sinfonía y del más trágico de los quintetos; el mi bemol mayor que domina el arranque del *Don Giovanni*, la mejor música masónica, algunas parres de *La flauta mágica* y la *Sinfonía n.º 39*). Y se delata también en el contraste instrumental, en la predilección por los instrumentos de mediación (la viola), o con grandes altibajos tonales (el clarinete). O en las formas adoptadas del acervo tradicional disponible, desde la variación, el rondó, la forma sonata, el tratamiento fugado, o danzas como el *minuetto*.

Cada obra adquiere así una fisonomía singular inconfundible, una atmósfera y un colorido peculiar que permite hablar de un mundo propio, de manera que en esas piezas la creación adquiere gesto y carácter cosmogónico. Eso en las grandes óperas de Mozart se acentúa y se redobra en razón de la complejidad de las dimensiones que entonces se tienen que conjugar: el libreto, la escenificación, la instrumentación, las formas musicales utilizadas, etc.

Pero de entre todos esos mundos de acusada personalidad destaca *Il Don Giovanni* de manera dominante. Una prueba de esa supremacía radica en la capacidad que esa ópera tiene de producir un efecto perturbador en nuestras convicciones, o en nuestras seguridades morales.

De pronto todo nuestro mundo, afincado en un sutil tejido de hábitos y de formas de conducta, parece quedar seriamente dañado, lesionado y cuestionado. Como si esa obra, por su propio poder, generase una auténtica transmutación de valores de radical calado y efectividad.

Nuestro sentido y valor de la vida queda seriamente transformado después de una adecuada recepción de esta ópera. De ahí que aun hoy sea llamativo el contraste y la discrepancia que de manera espontánea genera; especialmente en la comprensión y valoración de su personaje principal, Don Giovanni, para unos un criminal, un delincuente; para otros el mismo Principio de Vida hecho carne y sangre; para al-

gunos un representante genuino de una clase social en plena descomposición; para otros una figura transferencial en la cual todas las mujeres de la obra se reflejan, de forma afirmativa o negativa, pero sin que ninguna de ellas quede inmune de la prueba; para algunos una permanente lesión y objeción a todo el colectivo femenino; para otros una construcción elaborada, tramada y pergeñada por ese mismo colectivo femenino.

Parece como si el analista o el crítico no pudiesen generar un distanciamiento suficiente en relación con ese arquetipo viviente que hoy, como ayer, despierta juicios y estimaciones contrarias y sorprendentes. De manera que la comprensión de la obra queda seriamente comprometida en razón de esta falta de consenso crítico respecto a la catadura del *éthos* del personaje (y por extensión de los que le acompañan, secundan o persiguen). Todavía zumba en nuestros oídos la sorprendente opinión de E. T. A. Hoffmann sobre Doña Anna, que al decir del gran escritor, músico y crítico musical romántico estaba secretamente enamorada de Don Giovanni, sin poderse confesar a sí misma ese vejatorio sentimiento.

Sucede con las óperas de Mozart que muchas veces no acertamos a leer algo tan importante y sustancial como son sus títulos. Nos hemos acostumbrado a oír y a comentar *Don Giovanni*, lo mismo que *Così fan tutte*, y al final se nos ha pasado por alto que ésos no son los títulos de las respectivas óperas.

El título de la primera es *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*; el título de la segunda es *Così fan tutte o La scuola degli amanti*. Si se reflexiona en la totalidad del título o del doble título se advierte con mucha claridad el sentido y la dirección que en cada caso asume la obra.

Respecto a *Don Giovanni* está claro que el título entero privilegia una determinada acción: la venganza realizada y consumada sobre el Burlador. Se realzan, con ello, junto con la personalidad del *dissoluto*, a Doña Anna y a su más próximo cortejo: su acompañante Don Ottavio y, sobre todo, la figura rediviva de su padre el Comendador, reencarnado en



la estatua parlante del cementerio. Pues Doña Anna encarna la contrafigura que ansía y anhela una venganza que sólo el Comendador, surgido de más allá de los límites de este mundo, llevará a perfecto cumplimiento.

La obra, por tanto, destaca con claridad, como punto de vista privilegiado desde el cual se aborda la narración y el relato, esa perspectiva del sujeto que quiere vengarse del ultraje al que ha sido sometido, y que al fin realiza ese deseo por la vía espectral, o sobrenatural, del padre reencarnado (el que salió en defensa de su honor, pereciendo en el lance en manos del Burlador).

Queda claro en el título que lo que se va a presenciar es el proceso argumental que conduce a que el disoluto comparezca ante nosotros finalmente castigado por el vengador. Se va a asistir al relato dramático en el cual *Il Don Giovanni* (figura arquetípica que se asume como tal, pues ese carácter es el que enuncia su propio título: *Il Don Giovanni*) será sentenciado y castigado, según los deseos expresados por Doña Anna y Don Ottavio, sólo que a través del menos esperado de los brazos ejecutivos vengadores: el de la estatua de mármol que preside su tumba en el cementerio.

Doña Anna es, pues, personaje principal, tan relevante como el propio Don Giovanni. Éste, con su intensísima actividad, encarna una especie de principio de acción en *perpetuum mobile*, sin derecho a la fatiga ni a la pereza. En razón del frenesí de su eterno y cuantitativo actuar genera y produce acontecimientos, pero es quizá más bien un objeto giratorio de todas las posibles transferencias: objeto de anhelo y perpetuo motivo de reproche, despierta sentimientos hondos de odio y venganza –ante las promesas incumplidas o el honor ultrajado– que no pueden dejar indiferente a nadie que con él se encuentre, y sufra los envites de su poder de seducción.

Es sujeto productor de acontecimientos. Pero es también catalizador de anhelos y de pasiones. Verifica éstas en su intensidad o tibieza. Muestra a Doña Anna la estima amistosa, pero escasamente pasional, que le une a su prometido Don Ottavio. Posibilita que Doña Elvira, inicialmente ultrajada y burlada, espiritualice sus sentimientos, y transfigure su amor

despechado, conducido por la cruel burla del cambio de disfraces entre el Burlador y Leporello hacia el más vejatorio de los escarnios. Una transformación que se produce cuando se han lesionado de un modo profundo sus sentimientos, objeto de burda maquinación para la seducción de su doncella.

Doña Elvira, al hacerse patente tal fechoría, lejos de desesperar, siente al fin algo distinto que deseo de venganza justiciera: una profunda solidaridad humana, incluso ante los actos más inhumanos; una piedad que crece y transforma su amor a toda prueba, hasta convertirse en compasión por una conducta que parece abocada al más cruel de los castigos; compasión y temor, o aversión a ese poder sobrehumano que ella ve cernirse sobre Don Giovanni; sentimientos, por cierto, que Aristóteles advirtió como los que toda genuina tragedia espontáneamente genera en el receptor.

Se enaltece así el personaje de Doña Elvira en los tramos finales de la ópera, trocándole de personaje patético y algo ridículo, aunque siempre digno, en un auténtico personaje trágico, con sensibilidad espontánea para sentir, o consentir, esa piedad compasiva y esa aversión temerosa (y temblorosa) que preparan en la recepción la catarsis trágica (según el Estagirita).

De pronto se sublima su sentimiento en un amor piadoso y desinteresado. De forma aprensiva hace suyos, por anticipado, los sentimientos mejores que el receptor de la obra acabará sintiendo por Don Giovanni: esa compasión y ese temor que revelan el carácter, a punto de transmutarse, del *dramma giocoso* y de la comedia *buffa* en una tremenda tragedia. La segunda aria de Doña Elvira es la que prepara y presagia esa mutación, inmediatamente antes de la escena del cementerio. Anticipa así su última comparecencia en medio del banquete en solitario de Don Giovanni, a la espera de su huésped, la estatua de mármol, que al final cumple su promesa y accede a la más espeluznante de las comparecencias.

Esa aria se halla sabiamente situada como bisagra entre la comedia –de disfraces y desenmascaramientos– y lo que ahora va a comenzar, una tragedia. Que, sin embargo, no se ahorra los golpes humorísticos más brillantes de la ópera en razón del escenario elegido, el cementerio, y de la presencia del

*uomo di sasso*, procuradora de espanto aciago y del más macabro de los humores: nada menos que una estatua de sepulcro que rompe a hablar, o que mueve la cabeza en gesto de afirmación.

Que la obra está abocada a esa forma trágica es evidente. Esa aria segunda de Doña Elvira lo atestigua por anticipado. Al final, el derrumbamiento heroico de Don Giovanni, aplastado por una fuerza infinitamente superior, a la que sin embargo opone su libérrima negativa a arrepentirse, provoca en nosotros, receptores, la más inaudita, por instantánea, transmutación de sentimientos y de valores morales.

Nuestro deseo de venganza, que suscita una inmediata y espontánea identificación con los tres enmascarados, con su juramento y oración, y con su resuelta voluntad por contemplar al *dissoluto punito*, se trueca en admiración, asombro (y compasión y temor) ante la fuerza de resistencia que opone ese disoluto al acto vengativo y justiciero.

El carácter inhumano de las acciones del Burlador, que adquieren su máxima expresión en el escarnio de Doña Elvira y en el cambio de disfraces, lo es todavía dentro de esa posibilidad siempre abierta a todo ser humano: la de perpetrar hechos y acciones inhumanas.

Pero de pronto lo Inhumano sobreviene bajo la presencia y prestancia de lo Sobrehumano, revelando una trágica desproporción entre la falta y el castigo: una vida en los infiernos por toda la eternidad, sometido a torturas infinitas de cuerpo y alma.

El afán vengativo del espectador, afín al punto de vista del posible sujeto narrador que da título a la obra (*il dissoluto punito*), se trueca y transmuta, pues, en piedad compasiva y aversión temerosa, o en solidaridad con ese personaje enfrentado a un poder mecánico terrible que termina aplastándolo.

Ésa es la gran paradoja de esta obra verdaderamente embrujada y embrujadora: en Don Giovanni acabamos reconociendo nuestra propia humanidad; precisamente en el mismo endiablado personaje en quien habíamos ido descubriendo su progresivo avance acelerado hacia lo más avieso y ruin, o hacia la más gélida insensibilidad ante el dolor ajeno, o ante el sufrimiento que es capaz de perpetrar e infligir sin rechistar,

sin cortarse lo más mínimo. En el segundo acto se había revelado todo esto hasta el paroxismo a través del trueque de vestuario con Leporello, y en los escarnios siguientes perpetrados en cruel registro humorístico sobre la infeliz alma enamorada de Doña Elvira.

Por eso es una genialidad del libreto hacer que sea la propia Doña Elvira la que experimenta una transmutación en sus sentimientos. Ella precisamente, que ha sido lacerada y vejada por el Burlador. De este modo facilita del modo más extraordinario, y por adelantado, la transmutación de la comedia en tragedia que va a tener lugar, al experimentar esos sentimientos previstos por la *Poética* de Aristóteles (compasión, temor) como los que permiten el goce receptor de lo trágico a través de la catarsis: la que se experimenta en la escena penúltima de la obra con la muerte de Don Giovanni.

Y sin embargo esa tragedia, que lo es desde entonces y para siempre, no deja en ningún momento de ser la más hilarante de las comedias, hasta el punto de que el avasallador *crescendo* hacia lo trágico, que se produce en las escenas del cementerio y de la última cena, son también las más cómicas, las de un humor más descarado; eso sí, un humor negro, macabro, como lo es todo humor surgido del comercio con seres del más allá, o con presencias de ultratumba.

En todo ello la figura de Leporello es decisiva. Nada más regocijante que sus temores estremecidos, casi fisiológicos, ante la inminencia de la aparición del Comendador, que la música sabe subrayar del mejor modo. Cuanto más se intensifica la tragedia, más desbordante es la comedia *buffa*. Se elimina a Leporello de la escena, y la música que le corresponde, y entonces esas escenas del cementerio y de la cena final se desvirtúan por completo.

La tragedia es tanto más eficaz, en el caso de esta ópera, cuanto más trufada se halla del efecto distanciador que provoca el más hilarante de los humores. De forma que cuando éstos huyen despavoridos como sombras, en el instante en que la tragedia asume un sentido químicamente puro, en el instante en que Don Giovanni revela su radical compromiso

(«Prepara, Leporello, un sitio para el comensal»), y sobre todo en la respuesta negativa al imperativo del arrepentimiento, entonces resalta con mucha mayor fuerza la naturaleza trágica de la escena.

En ese instante nadie es capaz de regocijarse; el receptor, o espectador, sufre cierto incómodo sentimiento de arrepentimiento en relación con su anterior regocijo. La ópera resalta esa necesaria mutación del modo más eficaz y embrujador; libreto y partitura se conjuran para lograrlo. Risa y sonrisa huyen a toda marcha ante lo trágico que no admite mediación ni conciliación: lo trágico puramente disgregador; lo disyuntivo sin remisión.

Pero ese NO del disoluto Burlador es tan rotundo e intenso que cuestiona nuestra segura o aproximada identificación con el punto de vista del vengador. Ésta no se produce de forma incondicional con quien era hasta ese momento la víctima que exigía la venganza. Esa identificación se desplaza de Doña Anna a Don Giovanni. Y ya no deriva, de modo unívoco, de la comprensión del legítimo deseo de una mujer cuya intimidad de alcoba fue violada, y que quiere vengar al que perpetró dicha infamia.

Debe recordarse aquí que en el momento álgido de la ópera logró Doña Anna identificar al personaje que allanó su alcoba, Don Giovanni. Sobrevino entonces esa cesura que gira en redondo el ritmo entero de la obra. En ese momento de la identificación todo vuelve a comenzar; por de pronto en forma de recuerdo y relato de lo que entonces sucedió.

Pero no es esa venganza querida por Doña Anna y apoyada por su novio oficial Don Ottavio lo que el espectador se encuentra al final de la ópera, sino un agente mecánico, un genuino *deus ex machina*, sólo que en versión gótica, prerromántica, en un escenario siniestro de cementerio que, sin embargo, suscita macabro humor (proporcional al carácter espeluznante de la escena).

Se trata de un ser de ultratumba, presencia espectral de un mundo deshumanizado de espíritus incorpóreos, o sólo incorporados en las estatuas aterradoras que al plenilunio pre-

siden como guardianes, de forma hierática, las tumbas donde reposan los muertos. Ese *uomo di sasso* ya no nos provoca espontánea identificación en su carácter de agente vengador capaz de restituir una flagrante injusticia. Hay una desproporción infinita entre el ultraje y los medios conjurados para su venganza. Esa infinitud desautoriza la mano justiciera. La justicia jamás puede ser infinita.

Se han roto las reglas de juego; la reparación se produce desde más allá de los límites del mundo. Lo infinito y lo absoluto se avienen pésimamente con nuestro inextinguible, siempre legítimo, anhelo de justicia. Se ha jugado con ventaja a través de un plano desde el cual todos los «juegos lingüísticos» que nos son familiares (por reconocibles, o humanos) parecen disolverse en la nada, o trocarse en inocuos juegos triviales; incluso los más arriesgados, peligrosos y lindantes con lo delictivo; o decididamente criminales. Ya nada tiene entonces sentido alguno: la sentencia de piedra nos sobrecoge por su radical inhumanidad, derivada de su carácter sobrehumano.

Los estrictos límites que permiten, a través de complejas mediaciones, la precaria comunicación entre los distintos cercos (entre vivos y muertos) que constituyen nuestra realidad, pero que evitan también la impía promiscuidad de lo sagrado y lo profano, parecen haberse fracturado; la comparencia de la estatua parlante los hace trizas. Sólo el humor provocado por el pánico espeluznante que la situación suscita actúa entonces de mediación: el humor de Leporello y la displicente extrañeza del siempre agnóstico y naturalista Don Giovanni, poco dado a conceder crédito a noticias de Otro Mundo (tanto menos cuanto más parecen concernirle).

Parece de pronto irrumpir en escena el más arcaico y atávico Dios de justicia y venganza, el lado más iracundo en sus *vendettas* del viejo Yahvé veterotestamentario, o de los momentos más sobrecogedores por su carácter regresivo del Alá coránico, cuando olvida su naturaleza clemente de Dios de la misericordia; o la depuración abstracta de esa pesadilla teológica en el registro ético, moral: el aspecto más áspero y menos humanista del Imperativo Categórico kantiano (que en principio es, en sus mejores formulaciones, fomentador de la libertad, de la responsabilidad y de la autonomía de la persona humana).

Como si esa obra contemporánea a la ópera de Mozart, la *Crítica de la razón práctica*, o su mejor versión antecedente, la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, hubiese sido interpretada por el más acérrimo antikantiano, que sólo hubiera visto en esa ley, secamente expresada, el anticipo mismo de la inflexible guillotina (al modo como la comprendió Hegel, años después, ya entrado el siglo XIX, en la *Fenomenología del espíritu*).

El Imperativo Categórico, en su versión fiscal inflexible, parece encarnarse en piedra en la estatua del Comendador, pronunciando desde más allá del límite del mundo su sentencia inexorable: puro instante fatídico de conjunción entre el tiempo y la eternidad; pero conjunción trágica, sin mediación. O que sólo admite como remedio el arrepentimiento, que el libre albedrío del Burlador deniega de forma rotunda y definitiva. Pero entonces éste, erguido en condición heroica al desafiar a una potencia infinitamente superior que no se arredrará lo más mínimo en aplastarle, modifica sustancialmente los sentimientos que provoca en la recepción.

De pronto ésta se descubre ahíta de ambigüedades, o traspasada por sentimientos encontrados. El ansia de venganza respecto a los atropellos perpetrados sobre las leyes escritas o no escritas que rigen la conducta humana, y sobre todo cuanto se refiere al sufrimiento ajeno, parece quedar en segundo plano ante el carácter infinito de la potencia vengadora, y de la desgarradura de cuerpo y alma que ésta prepara más allá de todo límite de espacio y tiempo: para siempre. Nos olvidamos, pues, de la enormidad de las faltas de Don Giovanni ante la magnitud inconmensurable, inhumana de tan sobrehumana, del aplastante poder que se cierne sobre él, convertido de pronto en víctima propiciatoria, en chivo expiatorio, en héroe trágico.

La genialidad de Lorenzo da Ponte y de Mozart consiste en suscitar esa transmutación de sentimientos previstos por Aristóteles como definición de lo trágico (compasión, temor aprensivo) justo cuando más se nos ha agudizado el deseo de castigo y punición a que el *dissoluto* se ha ido haciendo acreedor: tras las escenas del escarnio perpetrado sobre Doña Elvira a través de la permuta de ropajes entre amo y escudero.

Y así mismo eso trágico se depura tanto más cuanto más se han intensificado los registros cómicos, que alcanzan su cenit en los momentos de temor y temblor que experimenta Leporello ante la inminente presencia de la estatua que mueve la cabeza y habla.

A mayor razón para la venganza, más intensa se hace la expectativa de misericordia y piedad: eso es lo que la segunda aria de Doña Elvira nos descubre; y lo que da tal importancia al lugar argumental que ocupa en el desarrollo del drama.

Y a la vez, cuanto más se aproxima lo trágico, más se intensifican los efectos distanciadores (de comedia *buffa* de pura cepa) por la vía de un humor macabro que en Leporello se encarna, de manera que resalte más y mejor, por contraste, el instante de verdadera suspensión en el que de pronto se ha terminado la broma, el juego carnavalesco de disfraces, la fiesta y la francachela: en el instante en que se escuchan (ta, ta, ta, ta) los pasos del convidado de piedra. Y sobre todo en el instante álgido en que Don Giovanni pide al escudero que disponga otro plato para el nuevo comensal, en plena ley de hospitalidad. Don Giovanni prepara así su ascensión al rango heroico, o de víctima propiciatoria, como todo héroe trágico griego, capaz de autoafirmarse en su acción a pesar del infinito poder que se cierne sobre él y que amenaza con aplastarlo; o que terminará aniquilándolo; o lo que es todavía peor: condenándolo a una eternidad en el hondón más siniestro y disyuntivo del cerco hermético.

### La cesura trágica

Un héroe lo es siempre de una comunidad a la que con su firme acción trata de liberar de un poder que la oprime, exponiendo la vida, o arriesgándose a morir en esa acción, la más meritoria quizá desde el punto de vista de una ética comunitaria. Desde este punto de vista Don Giovanni es un característico antihéroe. Todo su obrar parece especializarse en romper de forma sistemática el fino hilo que anuda en promesas y en cumplimientos todo vínculo social en el dominio más sensible y frágil, el amoroso y familiar.



Desgarra y siembra discordia en los futuros esposos, separa a la hija de su padre, incumple la falaz promesa de matrimonio con la cual seduce a tantas mujeres: todos los vínculos sociales parecen estallar a través de esa acción suya en *perpetuum mobile* que constituye, quizá, su más acusado signo de identidad. Ninguna mujer sale indemne de su rozadura o contacto.

Pero ese mismo carácter abismal, inmune al sufrimiento ajeno, insensible hasta la inhumanidad al dolor que su acción puede producir, abocado al puro goce de la repetición de un mismo esquema de conducta que no admite vacación ni descanso, le convierte en una especie de motor inmóvil donde toda la sociedad se pone a prueba: una especie de prueba ritual objetiva en la que todos, el colectivo femenino, pero también su cortejo de familiares, acompañantes o pretendientes, resultan a la postre experimentados y probados.

Como si a través suyo se realizara en cada caso un experimento formativo de naturaleza drástica y casi siempre cruel; como si anticipase en su acción lo que, en forma de laboratorio, de manera artificial y artificiosa, promoverá la ópera *buffa* que sigue en la nómina de su creador, el *dramma giocoso* que se subtitula *La scuola degli amanti* (o *Così fan tutte*).

El carácter del personaje, y a través suyo de la ópera en su conjunto, es trágico en última instancia; pero entre tanto, o mientras tanto, es decir, antes de la cita final en la que el propio Don Giovanni es experimentado y probado, constituye sin duda el paradigma mismo de una conducta propia de comedia *buffa*, proveedor infatigable del más nutrido repertorio de situaciones cómicas y grotescas provocadoras de reacción hilarante en el receptor.

La difícil conjunción de género trágico y cómico viene dada por su acción arquetípica misma. Procede del *éthos* de ese arquetipo viviente que en la ópera de Mozart cristaliza y se encarna. No proviene, en cambio, como tantas veces se ha dicho y repetido, de dificultades propias del libreto, o de un trasvase de géneros propio de una época en la que éstos pierden su inflexibilidad.

Cierto que la época mozartiana es particularmente reuelta: transición del *Ancien Régime* al imperio de la bur-

guesía. O que en esa época convulsiva los géneros y sus convenciones (el trágico, el cómico) van perdiendo su rigidez, acorde con los gustos de un Romanticismo en ciernes.

También debe achacarse a la necesidad y no al azar el carácter cautivador, precisamente en esos tiempos de mutación, de personajes como Don Giovanni, réplicas del cual florecen entonces como hongos, en masculino y en femenino (o bien variantes de toda suerte de animadores y propiciadores de *liaisons dangereuses*).

Pero la razón formal y material de esa superación que trasciende lo trágico y lo cómico procede de la naturaleza y el *éthos* de ese arquetipo viviente que la ópera de Mozart acierta a poner en escena, a través de la más sabia y matizada de las partituras.

La antinomia entre carácter y acción, o acción que se desprende del carácter, o del carácter que se define por el curso que la acción sigue (como pretendió Aristóteles), queda, en ese impresionante arquetipo, resuelta por disolución. Don Giovanni es, en tanto que arquetipo, Principio de Acción: de una acción inextinguible que brota espontáneamente de su gran Pasión.

Pero ese arquetipo, en toda su coherencia monstruosa, debe ser visto a distancia en la ópera para que resalte del mejor modo. Y ésa es la razón de que el punto de vista que en la obra se destaca, como si fuera el ángulo y perspectiva del sujeto narrador, sea el punto de vista de Doña Anna (y con ella también el de su doble transferencial, Don Ottavio, y el del espíritu espectral que inopinadamente ambos conjuran, a modo de mármóreo genio de la lámpara de Aladino: *l'uomo di sasso*, la estatua mortuoria del Comendador).

Ésta, de pronto, rompe el silencio hierático del cerco herético y comienza a gesticular con la cabeza, para horror de Leporello, y finalmente a hablar de forma lacónica y sentenciosa: pura Voz de Orden que reta e instiga a Don Giovanni, citándole con el núcleo de su pasión, o de su más genuino *éthos* y *daímōn*.

En esa cita caen todas las máscaras; también la del disoluto y burlador; éste debe al fin ser responsable; debe comprometerse consigo y con sus actos; debe responder de ellos

y de todas sus monstruosas consecuencias. La fuerza trágico-heroica del personaje despunta entonces, a su pesar, pese a su aparente natural festivo y transgresor que circula por todas partes huyendo siempre, huyendo día y noche sin cesar, huyendo de la siempre penúltima mujer de su infatigable tarea y misión, verdadera vocación pasional (cierto que en tono *buffo*, cómico, mientras no se produce esa cita final y definitiva).

Cuando ésta sobreviene, la fuerza heroica y trágica de la misma, expresada en la negativa al arrepentimiento, paraliza de pronto, y desbarata en un suspiro, todo el juego de apariencias por donde hasta ese instante fue circulando la comedia *giocosa* y el lado regocijante del drama. Ahora el goce del receptor se vuelve catártico, según advirtió el Estagirita: está mediado por la compasión solidaria, y por el temor aprensivo: sentimientos que de pronto son suscitados por un personaje que, en razón de sus acciones, cada vez más cercanas a la inhumanidad más vil, se hacía acreedor al más rotundo correctivo por parte del agente vengador.

Esa mutación queda sabiamente preparada. A modo de advertencia del coro trágico que en circunstancias similares (en el teatro trágico de Esquilo y Sófocles) avisa de lo que puede preverse y pronosticarse, comparece Doña Elvira en la segunda aria que le es encomendada en la ópera, allanando esa mutación de sentimientos que va a producirse en la recepción.

Su ansia de reivindicación vengativa, y el sentimiento de lesión hondísima de su propia estima provocada por la segunda seducción, esta vez perpetrada por Leporello disfrazado de Don Giovanni, ha suscitado en ella un giro y una mutación hacia sus mismas antípodas: la más sublimada piedad, la compasión, y sobre todo el aprensivo sentimiento de temor por la misma enormidad depravada, y despreocupada, del personaje, cada vez más ensimismado en la lógica de su acción, en un *crescendo* hacia la ruptura más radical de los sentimientos de humanidad elementales, básicos.

Ése es el punto de vista de la obra; de la ópera como obra de arte; el punto de vista que Elvira, en esa aria segunda, anticipa; y que en su tercera aria, intercalada en interrupción de

la francachela solitaria de Don Giovanni –rodeado de viandas, de buen vino, y a la espera de la comparecencia del enigmático convidado de piedra– remata y corrobora.

De ahí que sea ella la que desvela, por adelantado, el sentido trágico de este *dramma giocoso*, y con ello el sentido final de la obra (y del personaje al que ésta se halla consagrada): ella es la que en su propio ánimo halla y expresa, a través de la segunda aria, esa mutación de sentimientos que provoca la transmutación de todos los valores, o la conversión de la comedia *buffa* en verdadera tragedia.

El punto de vista de la narración, o del sujeto narrador, es el que el título desvela (*Il dissoluto punito*), y que remite a la constelación de Doña Anna, Don Ottavio y el Comendador. Pero ese punto de vista del sujeto narrador no es aquí, ni en ningún lugar, el que posee la exclusiva del sentido que puede adivinarse en la obra tomada en su conjunto. Ese privilegio del sujeto que narra concede a la argumentación su coherencia dramática; pero está al servicio de la emergencia de un sentido último, nada simple, que seguramente destaca a Doña Elvira como quien mejor sabe mediarlo y reportarlo al espectador; de su segunda aria fluye ese sentido por anticipado, mecido a través de la música excelente con que el aria se materializa en su condición de señuelo anunciador de la tragedia que a punto está de desencadenarse.

## Tragedia y comedia

Ya los acordes iniciales de la obertura, y la alusión que se hace a la escena penúltima, entre el convidado de piedra y Don Giovanni, con las escalas ascendentes y descendentes que sugieren la emergencia de lo demoníaco, nos dan la pista esencial de la obra: no se trata de un *dramma giocoso* del mismo estilo del que será *Così fan tutte*.

Esta introducción solemne de la obertura marca un estilo trágico que va a comparecer en los momentos álgidos del relato: sobre todo en el instante de la revelación, o momento de la comprensión; cuando Doña Anna descubre tras la figura de Don Giovanni la identidad del enmascarado que pre-

tendió forzarla en su intimidad. De pronto se hace la luz en la comedia de intriga. Caen al suelo las máscaras. Doña Anna ha descubierto al sujeto que se deslizó en su alcoba, y que luchó con su padre el Comendador, y le dio muerte.

Relata entonces a Don Ottavio lo sucedido con todo detalle: aquello de lo cual sólo conocíamos el resultado y el efecto (a través de la acción perseguidora de Doña Anna tratando de asir y agarrar a su presunto violador). Relata, pues, lo que no se nos pudo mostrar. Entonces, en ese instante de la comprensión, resuenan de nuevo los golpes en acorde del principio. Volvemos al comienzo. Al comienzo de la obra. Al inicio de la obertura.

Ese momento es esencial: verdadero término medio entre la premisa de acordes con que se inicia la obertura, y la consecuencia del mismo material musical que se escuchará, en versión más terrible y demoníaca, en el parlamento final entre la estatua parlante y Don Giovanni.

La cesura provoca un giro en redondo, una mutación circular: se vuelve al punto de partida. Se reitera también el comienzo del drama escénico, sólo que esta vez verbalizado. No sólo es ahora visto en los efectos finales de una acción, sino que es relatado y narrado. Aquí Don Ottavio demuestra su papel imprescindible de interlocutor necesario de Doña Anna.

Volvemos al punto de partida en un giro en la espiral de la acción. Y ese origen repetido ya no podrá ser, en lo sucesivo, obviado ni omitido, por mucho que se intensifique más que nunca el papel de seductor de Don Giovanni, y sobre todo su carácter de anfitrión y propulsor de fiestas y francachelas, con todo su cortejo de comida y bebida, o de danzas variadas y de orquestas contrastadas.

El fondo trágico se revelará insistente. Irá fermentando a medida que la acción dramática vaya creciendo. Don Giovanni extremará sus recursos a partir del célebre pasaje en que lanza la soflama: «*Viva la libertà!*».

La genialidad de la partitura consiste en acumular recursos escénico-musicales a la francachela desde ese fondo imposible de soslayar y de ocultar: el que irrumpió en la obertura, y reincidió en el instante en que Doña Anna comprende la identidad del enmascarado que quiso forzarla; y que mató

a su padre. Se trata del mismo golpe del destino que insistirá en la escena de la cena final de un modo definitivo, colmando en su articulada disonancia un fraseo musical irreplicable (que parece por momentos anticipar los momentos más sombríos de la *Misa de Réquiem* de Mozart).

Al intensificarse el desorden que Don Giovanni trae consigo, y su propuesta de libertad —«*Vivan le femmine, viva il buon vino!*»—, más se aprieta y constriñe el nudo trágico. Lo festivo y lo *buffo* se entrelazan como los brazos de una espiral galáctica, sin llegar a juntarse nunca, en genuina conjunción/disyunción. Forman la paradójica «energía de ligadura» de las fuerzas disgregadoras, trágicas, que Don Giovanni conjura y trae a luz. Y con las que al fin, en su negativa al arrepentimiento, acaba comprometiéndose de una forma extraña: a través de lo que podría considerarse una heroicidad irónica y de carácter paradójico.

La ópera *Don Giovanni* exige una categoría *sui generis*, más allá y más acá de lo trágico y de lo cómico, o de comedia *buffa* y tragedia heroica. En las antípodas del emperador Tito y de su proverbial clemencia, o de toda la prosapia de príncipes magnánimos que logran vencer la avidez de la venganza (el pachá Selim, en *El rapto del serrallo*, Sarastro en *La flauta mágica*), *Don Giovanni* también es perturbador en referencia al género de comedia que había hallado quizás en *Las bodas de Fígaro* su *locus classicus*, o su perfecta realización consumada como género llevado a su propia perfección.

Lo trágico y lo *buffo* se radicalizan al juntarse en explosivo sintagma: cuanto más se intensifica uno, más se destaca su contrario. De ahí la genialidad, imprescindible, de la pareja que forman Don Giovanni y Leporello: ambos con voz de bajo, confundiéndose en los tonos vocales, e intercambiando vestuario e identidad.

Leporello halla su máxima verdad en la piedad genuina que logra provocar al ser descubierto tras el ropaje donjuanesco. Y ya sólo reaparecerá como contrapunto cómico de grandísimo humor ante las comparencias de las voces estatuarias del Más Allá. Don Giovanni, en cambio, prosigue su andadura sin piedad. La piedad sólo es sentida por el receptor, mediada e inducida por Doña Elvira.

La ópera *Don Giovanni* demuestra la verdad del célebre aforismo de Otilia en su diario, en *Las afinidades electivas* de Goethe: «Lo que es perfecto en su género trasciende el propio género». Después de *Don Giovanni* ya no será posible repetir una perfecta comedia como el *Fígaro* mozartiano, o un anticipo de la misma como *El rapto del serrallo*. Al menos no le será posible a su autor y compositor.

Puede decirse que, tras *Don Giovanni*, la edad de la inocencia ya pasó. Con *Don Giovanni* el pecado original ha perturbado para siempre la naturaleza y el mundo (del arte, de la ópera, de la cultura): ya nada puede hallar, del modo como fue posible en el *Fígaro*, la conciliación, o el lenguaje del perdón. Después de *Don Giovanni* eso ya no es factible. Y la escena última de la ópera, con los figurantes reunidos tras la muerte y el castigo del disoluto Burlador, no hace sino corroborarlo.

De ahí el carácter trágico que esa escena en apariencia inocua, festiva y falazmente conciliadora descubre. De ahí también la radical necesidad de su puesta en escena como conclusión de la obra (a despecho de la opinión al respecto de Gustav Mahler).

Nada augura ni asegura paz, conciliación, estabilidad y sosiego. *Don Giovanni* ha introducido el desasosiego en el cuerpo y en el alma de todos los que se han encontrado con él. Doña Anna no dará satisfacción a Don Ottavio en su demanda de matrimonio. Querrá todavía un año de moratoria. Doña Elvira se recluirá en un convento, verdadera sepultura en vida, sublimando y elaborando su sentimiento final, radicalmente espiritual, de piedad, temor, compasión. Sólo los campesinos, Masetto y Zerlina, pueden restañar el grave quebranto que por azar les sobrevino y celebrar en paz festiva de comedia su matrimonio aplazado.

Si la comedia es siempre rito primaveral y entierro del Invierno, o del Hombre Viejo, encarnado en alguna figura ridícula (el Avaro, el Misántropo, el Burgués Gentilhombre), sólo en la pareja menos significativa de la obra, la que personifican Masetto y Zerlina, puede decirse que se cumple esa pauta de toda genuina comedia (la que insiste hasta en el *Falstaff* de Giuseppe Verdi, o con un personaje altamente

elaborado y sublimado, en carácter de mediador, en el Hans Sachs de *Los maestros cantores* de Richard Wagner).

Pero en esta ópera de Mozart, y con la salvedad señalada de la pareja de campesinos, nadie ha ganado, todos han perdido. O en todo caso han verificado, a través de ese cruel experimento que la presencia del Burlador hace posible, la valencia y verdad de sus deseos y anhelos. Todos han sido afectados y trastornados.

### Las grandes óperas de Mozart

La edad de la inocencia ya pasó: ahora impera el régimen que el pecado original introduce, y que corrompe la naturaleza entera. Se pasa de la creación *praeter Deum* a la creación *extra Deum*.

La edad de la inocencia ya pasó: y algo de razón tiene E. T. A. Hoffmann cuando habla de Joseph Haydn: el Haydn de *La Creación*, que significativamente concluye antes del pecado original, con Adán y Eva recién creados en el jardín del Edén; el mismo Haydn de *Las estaciones*, que se avendría bastante bien con el episodio neo-bucólico del *Don Giovanni*, con los coros y danzas de zagales y zagalas campesinas, si bien hay en la música de Mozart ya un indicio de malicia que Zerlina personifica, más acorde con el carácter perverso y demoníaco del personaje Don Giovanni.

Éste, nada más aparecer, ya ha perturbado el armonioso bullicio de los jóvenes campesinos, que parecen arrancados de cartones y tapices del Goya *majista*, el que participó de esa moda neo-rústica que posibilita el Romanticismo emergente. También Goya tuvo su caída de Damasco, o su giro copernicano hacia la subjetividad (y hacia el artefacto ficcional –sólo mental– como programa y manifiesto, que eso es lo que significa en propiedad *capriccio*, *caput factum*).

Y un *capriccio* demoníaco es justamente el que desbarata y perturba la inocencia *country* de la escena neo-bucólica: se transita hacia el palacio del Burlador, que anticipa en versión festiva y clásica lo que, con más intenso olor a azufre y con tonos de *décadence*, acorde con el entusiasmo prematuro de



un Charles Baudelaire, y sin apenas mediación humorística, dará lugar al castillo diabólico de Klingsor en el Montsalvat del *Parsifal*, y antes ya a la Venusberg del *Tannhäuser* (de Richard Wagner).

Pero aquí estamos en plena vida *Ancien Régime*, sólo que a punto de derrumbarse. Y la prueba del caprichoso y definitivo disolvente de la inocencia, y la desgarradura del orden, con el triunfo de todas las fuerzas disgregadoras, lo constituye la fiesta que Don Giovanni prepara, con su desorden autoafirmado y querido, con el *Viva la libertà* a modo de grito de guerra, y con las tres orquestas superponiéndose y pujando por rivalizar en sus ritmos y contra-ritmos, o en sus sutiles conjugaciones y disyunciones, en las que sobresalen la *allemande*, la zarabanda y el minué.

La inocencia que todavía trasluce el *Fígaro*, con su clásico y armonioso modo de culminar su relato musical en el conmovedor último acto, en el que una melodía embrujadora arrastra a todo el ingente grupo de personajes hacia la conciliación, o a lo que en fechas beethovenianas llamará Hegel el lenguaje del perdón, esa inocencia queda destruida desde la irrupción de Don Giovanni en medio de la danza coral y festiva de los jóvenes que vitorean a los novios a punto de contraer matrimonio. Todo termina en gran mascarada cortesana, con la comparecencia del amenazante terceto de máscaras que son convidadas a participar en ella.

Y Don Giovanni triunfa entre tanto en su elemento propio: *Peccate, peccate fortiter*, parece decir, en términos luteranos que sabrá recordar en sus interesantes apuntes Søren Kierkegaard en *El erotismo musical*. A pecar, que el mundo se acaba, como en cierto modo llega a decirse en un momento avanzado de la ópera.

Sobrevienen sombríos presagios de un desenlace terrible como castigo a la más loca y dionisiaca de las jornadas. La carrera del libertino llega a su fin, para lo cual debe violar, de modo descarado y cínico, las más sagradas leyes divinas y humanas. La escena de intercambio de vestimentas y la «segunda» seducción de Doña Elvira constituyen la prueba más flagrante de esa dañina y ponzoñosa transgresión. La libertad se ha extremado hasta ese umbral en torno al cual circulan, en

perpetua ronda, tantos personajes de la época que en esta ópera son integrados y reflejados. Algunos de los cuales, como el célebre Giacomo Casanova, tuvieron participación en algún episodio de su gestación y puesta en escena.

No se llega al célebre «*Français, encore un effort*» del Divino Marqués (de Sade) porque no impera, en el mundo mozartiano, esa instancia tan francesa que es la Ley, la *Loi*, algo de color galo y galicano, que no es posible traducir. Esa *Loi* cuya plasmación fiscal, penal, fue ideada por Guillotin. La ley imperativa, siempre inexorable en su afilada exactitud cartesiana (algo que nada tiene que ver con el Imperativo Categórico kantiano, según el parentesco que cree ver Jacques Lacan en el encuentro que sugiere entre Kant y Sade). Esa *Loi* en cuya transgresión se aquilata el deseo (desde Sade hasta George Bataille) es una constante del pensamiento francés, y sólo de él.

A partir de ella, de la *Loi* (siempre con mayúsculas), en ese *jeu d'esprit* en que la transgresión se opera, y a través de una monótona *compositio loci* de todas las atrocidades imaginables, susceptibles de convertirse en figuras del infortunio de la virtud, o del vicio alevoso recompensado, puede discurrir el plumizo texto del Marqués de Sade. Nada que ver con el alado y grácil libreto, o con la inspiradísima y genial partitura de este *Don Giovanni*.

En el mundo vienés, y de Praga, de Wolfgang Amadeus Mozart impera todavía un *Ancien Régime* en pleno proceso de derrumbamiento, pero en el que el alud que se va formando en su caída encuentra siempre la «ralentización» provocada por multitud de remansos y recodos de la ladera, o de instancias intermedias que van mistificando la tajante divisoria en dos que el pensamiento cartesiano, y su escenificación en la Bastilla, personifican: una historia del mundo partida en dos mitades, antes y después del Gran Evento (Revolucionario).

Don Giovanni se aviene a las mil maravillas con ese mundo indolente, en descomposición siempre anunciada pero nunca del todo consumada. Pero algo se ha perdido (la inocencia) en esa década prodigiosa, 1780-1790, de grandes óperas surgidas como presagio vienés-pragués a los acontecimientos parisinos.

*Fígaro*, *Las bodas de Fígaro*, representa la *igualdad* suavemente proclamada<sup>15</sup>. La misma que en un registro ácido proclamará *Così fan tutte*, en referencia a la común propensión de Ellos y Ellas a la infidelidad.

*Don Giovanni* entona el segundo de los gritos de combate revolucionarios, el *Viva la libertà!* (pero en el más perverso de los escenarios y en boca del más ambiguo de sus posibles voceros).

Y por último *La flauta mágica* será el cántico de buena ley de la *fraternidad*, con su carácter de utopía necesaria, de hermandad masónica, o de anticipo conmovedor de una nueva humanidad regida por nuevos valores (los que destiebran para siempre el ansia y anhelo de venganza). Los mismos valores que encarnará del más hermoso modo la figura central de esa extraordinaria ópera testamentaria, tan infamemente comprendida, y tan escasamente gozada: *La clemenza di Tito*.

Se ha perdido la inocencia: una maligna disonancia parece zaherir y desgarrar la armonía clásica que el *Fígaro* poseía y personificaba. No había allí fuerzas disgregadoras, ni sucesión de acordes audaces que podían sugerir al desprevenido auditorio un encadenamiento de heterodoxias armónicas. Con *Don Giovanni* esas presencias demoníacas se apoderan del libreto y la partitura, de manera que la obra se precipita en la catástrofe de la escena penúltima.

Después del *Don Giovanni* el género de la comedia *buffa* sufrirá, en manos de Mozart, una radicalización. Será comedia restituida tras la caída del velo de la inocencia. *Così fan tutte* es la prueba.

El desencanto en relación con la «naturaleza humana» constituye el alfa y omega de la sabiduría de la vida que la obra transmite. Y no se alude con ello al mecanicismo naturalista de Alfonso, el filósofo, ni a la picaresca resabiada y cínica de la criada Despina. Atañe al sentido que esa extraña ópera desprende en su libreto y en su argumentación. La música de Mozart, superándose a sí misma, en trance tan peculiar parece a cada paso desmentir su *éthos* singular y *sui generis*. Tal es el embrujo que esa partitura posee. Pero esa belleza musical a toda prueba de la partitura no posee ya ino-

cencia alguna, cosa ya perceptible en la obertura, aunque no sólo en ella.

El arco vital que conduce de Cherubino a Don Giovanni constituye un salto cualitativo. Las bromas maliciosas, pícaras, los coqueteos y encantamientos entre el paje y Susana o la Condesa son juegos de niños, o de adolescentes, comparados a los juegos peligrosamente serios, pese a su fachada *buffa*, que propone Don Giovanni. Esos juegos, en *Così fan tutte*, se convierten en maquinaciones y experimentos (y no precisamente de buena ley, pese a su apariencia mentidamente didáctica).

La ópera abre las puertas a lo que el subtítulo anuncia: la escuela de los amantes. Se trata de los más desencantados y ácidos cursillos prematrimoniales que se puedan imaginar. Todo lo contrario de lo que éstos, en manos de sacerdotes, o de instituciones moralizantes, suelen ser.

El cursillo conduce a descubrir la gran mentira que, según dice el filósofo, encierra toda pretendida fidelidad, lo cual debe ser demostrado a través del más absurdo y cruel de los experimentos. Pero la música efectúa su trabajo sin reparar en el carácter algo inicuo de un argumento que pone en la picota de la estulticia a quienes, desde detrás del teatro, han aceptado la realización de la prueba, o el efecto de una ominosa apuesta.

La ópera se realiza dentro de la ópera, en un juego de lenguaje y metalenguaje que la música va hilvanando en el mayor desmentido posible a la estolidez de lo que está en juego. Y lo hace con el más grave y misterioso de los argumentos: la belleza que una partitura hechicera desprende.

La inocencia se ha perdido, pero no el mundo de la belleza. Y ésta permite convertir el tosco experimento verificador de lo inane del sentimiento de fidelidad en un remonte hacia el ideal y hacia la utopía, únicas patrias de unión de buenos sentimientos, lealtades o fidelidades con una belleza que se interna en el sentimiento y sentido de *lo sublime*.

Tal será el salto ascendente que girará el más burdo y *buffo* de los experimentos educativos en una verdadera *Bildungs-*

oper de género particularmente complejo, *La flauta mágica*: mezcla de cuento de hadas, oratorio ritualizado masónico y comedia con final matrimonial<sup>16</sup>.

De nuevo en esta ópera insiste el experimento educacional, formativo, o el cursillo prematrimonial, pero esta vez en registro heroico, con pruebas serias que bordean la tragedia, según los principios masónicos que entre tanto componen el código de convicciones del compositor (y del libretista).

Podría decirse que en *La flauta mágica*, tras la gran crisis trágica de *Don Giovanni*, y tras el *impasse* formativo y experimental de esa ópera dentro de la ópera que es *Così fan tutte*, una vez perdida para siempre la edad de la inocencia, consumada la cesura revolucionaria, se apunta al fin hacia la Utopía: quizás algún día sea posible vivir en una auténtica comunidad humana fraterna, en la que el espíritu ilumine las mentes en la luz, en retroceso del reino de la noche y de las tinieblas retrógradas; una suerte de anticipada premonición de ese tercer *status* joaquinista que sigue al régimen del Padre, con su creación *praeter Deum*, y también a la caída, encarnación y muerte final del Hijo, verdadero Hijo Pródigo, principio de disgregación y de ruptura revolucionaria y trágica: el que proclama la libertad, empujándola hasta el caos y el desorden festivo del libertinaje.

Ahora parece renacer de las cenizas, cual Ave Fénix, esa fidelidad reencontrada, que en el reino de la utopía fraterna pierde el natural imposible al que legendariamente se le asocia, tal como Alfonso canta al principio de *Così fan tutte*. Ahora parece renacer la iluminación del Espíritu frente al imperio de la noche y de las tinieblas oscurantistas; y la comunidad libre y fraterna, en forma sacerdotal, parece entonar su cántico, en el que resurge y se recrea todo el caudal de la mejor tradición coral de la música barroca (Händel, Johann Sebastian Bach).

Y se consigue, en el ámbito moral, yugular para siempre toda voluntad de venganza, como en la célebre aria de Sarastro –«Entre estos sagrados muros»– se proclama. Sarastro propicia así otro estilo de poder, el que en su inmarcesible clemencia revelará el emperador Tito en la última, grandísima e incomprensible, ópera de Mozart.

De la edad de la inocencia, salvado el hiato trágico de *Don Giovanni*, se transita, pues, a esa *edad del espíritu* que en registro de utopía, como presagio y presentimiento, mostrará, en forma hermosa (bella y sublime a la vez), *La flauta mágica*. Se trata de la extraordinaria intuición de una humanidad mejor, regida por valores diferentes que los que forman nuestra experiencia y costumbre; el aria de Sarastro «Entre estos sagrados muros» constituye, quizá, su expresión más conmovedora.

Tendrá su desarrollo en la figura extraordinaria del emperador Tito, que es desde luego un ser viviente en forma de embrión del arquetipo de una humanidad futura siempre posible: un personaje muy bien trazado en el contexto de la ópera *La clemenza di Tito*, a pesar de que con frecuencia se la tergiversa, se la desconoce, o no se acierta a comprenderla en su grandiosa significación.

---

V

Ludwig van Beethoven  
Después del estilo heroico

---

## PRIMERA PARTE

# El paradigma beethoveniano

### *Ludwig van* y la postmodernidad

Si algún compositor puede decir, al modo del Rey Sol, «la Música soy yo», ése es Ludwig van Beethoven. Su popularidad sólo es comparable a la altísima estima que suscita en la opinión más exigente: un privilegio del que muy pocos artistas han gozado. La expresión «¡Abrazaos, millones!» de la «Oda a la Alegría» de Friedrich Schiller parece anticipar las multitudes entusiastas que han sido arrebatadas por la magia natural de este gran artista que ha conseguido ser, a la vez, seductor de masas y conquistador de las mejores inteligencias musicales.

Quizás esta impura unión de lo más extenso e intenso, o del aplauso cuantitativo y de la aprobación más selectiva, constituye uno de los mayores triunfos de este compositor. Y también uno de sus más inextricables enigmas. Ya que no es sencillo conseguir que creadores, intérpretes de vanguardia, musicólogos, teóricos, críticos musicales de primera fila coincidan en su apreciación y aplauso con el público más popular<sup>1</sup>.

Basta recordar la novela de Anthony Burgess (y película de Stanley Kubrick) *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*), con Alex y sus amigos *drugos* y con su invención lingüística del *nadsat*. Alex, el «querido Alex», jefe adolescente de la banda de jóvenes desalmados, perseguidor implacable de mendigos, de bandas rivales, de intelectuales decadentes y de mujeres coleccionistas de gatos es, sobre todo, un enamorado fanático de *Ludwig van*. En una brillante escena de la película de Kubrick se interpreta el *scherzo* de la *Novena sinfonía*, en el dormitorio de Alex, mediante ambientación de



figuras escultóricas de cristos en actitud obscena, acoplados y acompasados a esa embriagadora pieza en *perpetuum mobile*.

Ese apelativo cariñoso (*Ludwig van*) lo adaptó el novelista y compositor Anthony Burgess de la pieza homónima de Mauricio Kagel. Cuando la neovanguardia más ascética relajó algo sus rigores doctrinarios, pasados los primeros fervores de los festivales de Darmstadt y de Donaueschingen, o del serialismo integral (y de su opuesto simétrico, la indeterminación radical), comenzaron a proliferar *collages* de la música clásica de siempre, por un tiempo olvidada, o archivada en el viejo baúl sacrificial de lo Moderno.

Luciano Berio produjo entonces un particular *remake*, irónicamente comentado, de un movimiento entero de la *Segunda sinfonía*, «Resurrección», de Gustav Mahler (entonces en pleno resurgimiento). Y en medio de esta general recuperación de los grandes compositores de siempre apareció esa pieza de Mauricio Kagel titulada *Ludwig van*, tramada toda ella con fragmentos del gran compositor de Bonn.

Todos los músicos, aun los más grandes, viven sus infiernos y sus purgatorios: tiempos ingratos en los cuales deben sobrellevar un temporal eclipse que en ocasiones coincide con la generación inmediatamente posterior a su defunción, como en el caso de Johann Sebastian Bach, minusvalorado por algunos de sus hijos compositores, olvidado o considerado bárbaro (por barroco) durante toda una generación. De este modo se prepara su resurgir torrencial, presagiado a veces por anuncios que lo anticipan.

Lo mismo le ha sucedido a Gustav Mahler en el pasado siglo xx: sólo a mediados de los sesenta comienza a ser comprendido después de cincuenta años de un hipercriticismo que menospreció su producción sinfónica. Sólo se salvaban las tres primeras sinfonías y *La canción de la tierra*. O el caso particular de Wolfgang Amadeus Mozart, que sólo en las últimas décadas, desde principios de los ochenta, es reconocido en toda su magnitud.

Pero Ludwig van Beethoven parece haber sido agraciado, ya en vida, y sobre todo tras su muerte, con un favor jamás contrariado por mayorías o por minorías, por grandes masas y por refinados juicios críticos, por el público más popular y

por la élite más exigente. Y eso constituye un raro milagro que requiere explicación.

¿O sucede que justo ahora, en las décadas más cercanas, se advierte cierta mengua de entusiasmo, o una mínima disminución de su hegemonía durante casi dos siglos? ¿O no es posible entender la ascensión de Wolfgang Amadeus Mozart como señal de relevo en las corrientes de opinión y de sensibilidad?

Al dominio de Beethoven a lo largo de la modernidad postilustrada –que incluye el Romanticismo, el Postromanticismo y las grandes corrientes de estética musical del Novecientos– se responde en las últimas décadas con la elevación de Mozart al Olimpo Postmoderno\*. Estos fenómenos de reinterpretación de la tradición son muy reveladores. Escuchando y valorando a nuestros clásicos nos comprendemos a nosotros mismos.

¿Por qué, pues, Mozart, *todo* Mozart, produce al parecer una conmoción más nuclear, o una emoción más espontánea que la totalidad de la obra de Ludwig van Beethoven (de la cual se pone siempre a salvo su producción tardía: sus últimas sonatas y cuartetos)?

En el caso de Wolfgang Amadeus Mozart no parece producirse salvedad ni excepción: todo Mozart enciende y enardece: desde el Mozart de los primeros tiempos, apenas salido de la lactancia, capaz de escribir una breve joya operística con libreto inspirado en una pieza de Jean-Jacques Rousseau (*Bastien y Bastienne*), hasta el Mozart festivo salzburgués, a las órdenes del cardenal Colloredo, o el Mozart de transición hacia la madurez, con sus óperas en colaboración con Lorenzo da Ponte. Y sobre todo el Mozart final, grandioso, solemne y mágico, el Mozart de la *Música fúnebre masónica* y

Ya el Neoclasicismo, en especial Ígor Stravinski, constituyó un adelanto en esta dirección. La década de los años veinte parece presagiar la crisis de la modernidad y de las vanguardias de los años ochenta del pasado siglo. Las invectivas de Stravinski contra Beethoven, responsable a su entender de la música romántica, y de su énfasis en la emoción y la expresión (dos palabras prohibidas por la estética y la poética stravinskiana de su período neoclásico), son bien conocidas.

de *La flauta mágica*, que culmina su aventura musical con una curiosa pieza con *harmonium* de capas de cristal, mecanismo de relojería y acompañamiento de cuarteto, antes de dejar inacabada su impresionante *Misa de Réquiem*.

Los corrimientos de tierra en la sensibilidad y en el gusto se producen, con frecuencia, de este modo irónico e indirecto. Se transfiere a una estima o desestima del acervo tradicional la emergencia de nuevos valores, o de nuevas tendencias estéticas y gnoseológicas. Tanto más en una época harta del gesto inaugurante de todas las modernidades (y de su pésimo modo de vincularse con la tradición y el pasado).

El estilo heroico propio y característico del llamado «período medio» de Ludwig van Beethoven cotiza actualmente algo a la baja. No encaja del todo bien con las sensibilidades contemporáneas, algo ambiguas en cuestiones sexuales, estéticas y morales. El modo afirmativo, extraordinariamente viril (como señalaba Romain Rolland en su célebre monografía sobre Beethoven), de la música de Beethoven se aviene peor con las sensibilidades ambivalentes y hermafroditas de nuestro tiempo que la música de Wolfgang Amadeus Mozart<sup>2</sup>.

Ésta no hace sino desplegar hasta el paroxismo demoníaco y trágico ese embrión o célula madre que constituye el paje Cherubino de *Las bodas de Figaro*, tan estupendamente analizado por Søren Kierkegaard en su obra *El erotismo musical: un Don Giovanni* adolescente en el cual, al igual que en flores y plantas, conviven al alimón ambos sexos, traspasándose la sensibilidad de uno al otro en una rotación que no tiene fin, y que concluye de hecho en una misma indeterminación narcisista.

Hasta en los momentos más sublimes y más solemnes de la música mozartiana puede advertirse, a modo de acariciante insistencia de los mejores pasajes musicales, cierta disposición cercana al mito de Eco y Narciso: una sensualidad estremecida en el deleite del propio hallazgo que suscita de forma espontánea la repetición de la frase musical en forma de eco: lo que produce en el receptor un placer estético inmenso.

Los oídos actuales, hipersensibles a todo gesto impostado, pueden sentirse amedrentados o enfriados ante las gesticulaciones teatrales que se advierten con suma frecuencia en Beethoven. Y no es que a la sensibilidad de hoy le disguste la gesticulación teatral, incluso exagerada hasta el absurdo. Sólo que esa característica neobarroca del gusto contemporáneo exige siempre del que propende a una actitud de perpetuo *poseur* una condición inexcusable: la ironía que se descarga a tiempo sobre el propio sujeto sorprendido en el acto mismo de su enervante propensión al más salvaje histrionismo. De manera que la pretensión de fantaseada grandeza quede siempre corrompida por la carcajada del comediante que a la vez la eleva hasta lo descomunal y la derrumba en el más desolado vacío.

Con lo cual queda explicada la razón por la que se fueron creando, desde principios de los años sesenta, las condiciones de recepción de un gran músico injustamente postergado: Gustav Mahler.

Desde el instante en que la ascesis neovanguardista de los años cincuenta se relajó en el terreno de la composición musical, y el ángel tutelar de Anton Webern experimentó una relativa ocultación, y con él todos los rigores del serialismo integral, o de la música concebida de forma casi «científica», según principios estocásticos de alta matemática, se produjo entonces, de manera espontánea, la emergencia, en el marco del propio mundo que amamantó a la célebre Segunda Escuela de Viena, del Titán y Prometeo que hizo posible ese surgimiento: Gustav Mahler.

Lo primero que se constata al escuchar la calidad sonora y de timbre de la música de este compositor es una nitidez y transparencia que parece sepultar de un solo trazo todo un siglo de sonoridad romántica y postromántica. Un siglo de imperio beethoveniano. Parece como si, de pronto, por caminos extraños y laberínticos, nos reencontráramos con el universo sonoro del primer clasicismo vienés, con Mozart y sobre todo con Haydn (con sus *Ländler*, con sus temas de sabia estilización de un sustrato rústico, campesino, casi infan-

til). Quizás ese carácter es el que determinó la implacable conjura de incompreensión y silencio que se produjo en la recepción de la obra sinfónica mahleriana.

Gustav Mahler presagia, a través de su sabia ironía, o de su uso resabiado de temas triviales e infantiles, o de sus peculiares recreaciones de música de moda (valeses, tangos, habaneras), el futuro neoclasicismo, y su peculiar modo irónico de radicalizar la modernidad (o de presagiar la crisis de ésta).

Tiene lugar en Mahler una gran revolución que ha tardado en reconocerse por razón de haberse producido en el más sutil de los parámetros musicales: el registro del timbre. Al escuchar a Mahler se tiene la sensación de que la sombra alargada de Ludwig van Beethoven ya no se cierne sobre el espacio sonoro, una sensación que se acentuará en Ígor Stravinski, dotando a su música de gran modernidad relativa al timbre. Esa auto-ironía «neoclásica», unida a la calidad corrosiva del timbre, tan presente en Mahler, constituye el *Requiem Aeternam dona eis, Domine* que el siglo xx entona a las tradiciones románticas y postrománticas que tuvieron en Beethoven su padre fundador.

La extraordinaria «virilidad» de la música de Beethoven, especialmente en el gran período medio en que se impone su estilo heroico, es quizás el mayor obstáculo en su actual recepción y comprensión. Justo aquellos rasgos de seriedad heroica, o de figura teatral que se toma a sí misma en serio, a modo de gesto de Prometeo, o de gran héroe homérico (Aquiles, Héctor, o su *metempsychosis* postrevolucionaria: Napoleón Bonaparte) que la tradición romántica y postromántica tanto ponderó en la comprensión de su música.

¿Quiere decirse con esto que carece de autenticidad ese estilo heroico que cubre, sobre todo, el gran período posterior al tan citado testamento de Heiligenstadt, y que se prolonga hasta los primeros barruntos del llamado *Spätstil*, o «estilo tardío», el que culmina en las últimas sonatas, en la *Novena sinfonía*, en la *Missa solemnis*, y en la impresionante serie de los últimos cuartetos, ya a partir del *Opus 95*, y sobre todo desde el *Opus 127* hasta el último, el *Opus 135*?

Todo lo contrario. En Beethoven todo es auténtico. Quizás ese carácter, ese *éthos* es, en todo caso, el que, sin men-

gua alguna de su valía y grandeza, lo distancia bastante de las inclinaciones de nuestro tiempo y de muchas de sus peculiares «debilidades» (que mejor congenian con cierto tono cínicamente escéptico y descreído, pero festivo al modo rococó, que con el vigor heroico y marcial del Beethoven de ese período medio).

En nuestra época de la procesión de máscaras, o del carnaval filosófico, o de la alergia a todo Gran Relato, aparece algo excesivamente imponente ese estilo (por lo demás tan auténtico). Ese estilo en el que resaltan los valores y las virtudes de una revolución que fue clásica y romántica, y que tuvo en Napoleón Bonaparte su señuelo y su piedra de escándalo. Un estilo que alcanza su perfecta adecuación de forma y esencia en ese gran monumento que es la sinfonía *Heroica*, en especial su primer movimiento, y que tiene por grandes hitos el concierto *Emperador*, la *Quinta sinfonía en do menor*, las oberturas *Egmont* y *Coriolano* y la ópera *Fidelio* (especialmente en su segunda versión).

La figura femenina de esta ópera, la gran heroína Leonora, que en toda la obra aparece, de forma reveladora, en indumentaria masculina, constituye quizá la quintaesencia de un estilo que celebra tal vez su forma más cuajada y perfecta, o su mayor acopio de dramatismo y expresividad, en la célebre obertura «Leonora n.º 3». Esa mujer capaz de sacrificar su vida, arriesgándose a morir al ingeniar una treta con el fin de liberar a su marido prisionero que debe ser ajusticiado en las mazmorras del cruel Pizarro, en un contexto heroico de lucha contra la opresión, como sucede en otras tramas esbozadas a través de músicas incidentales (*Egmont*) o de oberturas (*Coriolano*), constituye el paradigma mismo de ese estilo heroico y viril de grandes virtudes propias de aquel comienzo de siglo postilustrado y revolucionario que Ludwig van Beethoven inauguró, junto con otros retoños de la cosecha napoleónica: la generación de los «napoleónidas». Uno de ellos, sobre todo, posee rasgos que lo hermanan a este gran músico, y sobre los que más adelante se insistirá: el filósofo G. W. F. Hegel.

Ludwig van Beethoven, capaz de engendrar un personaje operístico de estilo heroico como Leonora, se exasperaba

por la amoralidad y el cinismo que desprendían las óperas festivas de Mozart, y sobre todo una que condenaba sin remisión por su falta de «valores morales»: *Così fan tutte*. Una ópera que todo el siglo romántico abundó en una condena unánime.

El sutil juego de teatro y meta-teatro, o de «ópera dentro de la ópera» que exhibe esta ópera (con un estupendo libreto de Lorenzo da Ponte) se halla cerca de la sensibilidad actual, lo mismo que la sabiduría cínica del Filósofo (y de la resabiada y algo alcahueta dama de compañía Despina). En esa ópera son los caracteres femeninos de Fiordihgi y de Dorabella los que muestran su contrastada singularidad, mientras que los insípidos galanes no dejan de ser piezas de maquinaria teatral que sólo sirven para resaltar la diferenciada personalidad de sus futuras esposas.

El experimento que el Filósofo y Despina realizan permite la muestra de dos modos femeninos bien diferenciados de encarar la pasión, la fidelidad, el abandono. Todo en un tono festivo y jovial, no desmentido por esa música en la cual parece encarnarse la categoría de la belleza, tan congenial con el espíritu de la comedia.

En el estilo heroico de Beethoven esa belleza, que en ocasiones también resplandece (como en el cuarteto de personajes del primer acto de *Fidelio*), se tuerce y retuerce hacia lo sublime, y hacia todos los claroscuros de esta categoría peculiar del tránsito del Clasicismo al Romanticismo. Sublimidad heroica que el carácter de Leonora, dispuesta a sacrificar su vida para salvar a su esposo Florestán, camuflada con indumentaria varonil, encarna a la perfección.

El dominio de Beethoven, a lo largo del siglo romántico y postromántico, y aun en la primera mitad del siglo xx, fue abrumador. Nada ni nadie pudo disputarle la hegemonía musical, hasta el punto de que lo anterior y lo posterior sólo podían ser convalidados en la medida en que se asemejaban a él. O anticipaban su música o la prolongaban. Pero en el buen entendimiento de que él constituía siempre el centro solar en torno al cual todos los planetas giraban.

Esto decidió la recuperación que se hacía del pasado más inmediato: Mozart, desde luego, pero no todo Mozart; sólo aquel que podía suponerse beethoveniano *avant la lettre*. No todos los magníficos conciertos para piano y orquesta de Mozart sino sobre todo el *Concierto n.º 20 en re menor*, que parece aproximarse como ninguno al mundo musical de *Ludwig van*. No todas las óperas. Desde luego no *Così fan tutte*, debido a su amoralidad libertina, o al escándalo de que una música de tal calidad se pusiese al servicio de un argumento tan liviano y amoral. Sólo podía aceptarse, por razones románticas anticipadas, el *demonismo* inquietante de *Don Giovanni*. Y desde luego *La flauta mágica*, de la que *Fidelio* era una réplica (musicalmente menos relevante).

Y para la generación siguiente, la de los grandes románticos, Beethoven fue el ejemplo a imitar, y también, quizá por eso, el padre castrador: a él quiso emular Robert Schumann en su orientación sinfónica, no quedando ileso en la confrontación. Sólo Johannes Brahms saldó con éxito el envite a costa de renunciar, según decían sus críticos, a todo impulso innovador, o a fuerza de aceptar su papel del último de la gran tradición: el que consolida las estructuras de la forma sonata tal como Beethoven las había interpretado *pro domo sua*.

## El estilo heroico

Ese dominio hegemónico indiscutible ha durado, quizá, ciento cincuenta años, y se ha basado en el más irónico e inesperado de los equívocos: una divergencia interpretativa que escondía una estructura latente común, algo así como un paradigma único: el paradigma beethoveniano. Paradigma en el sentido de T. S. Kuhn<sup>3</sup>.

El estilo heroico de Ludwig van Beethoven es el que en ese tiempo se consagra como sinónimo de estilo musical, o de Música en general. Ese estilo ha dado pie a dos grandes interpretaciones: la primera vigente en el siglo romántico, la segunda preeminente en el Novecientos.

La primera es la interpretación novelesca, o narrativa, de una música que pretendía, acaso por vez primera, convali-



darse como «música absoluta»<sup>4</sup>. La segunda constituye la reducción o el destilado «formalista» de la misma argumentación, o de idéntico trasfondo narrativo<sup>5</sup>.

A la sensibilidad del siglo xx incomoda la forma en que ese estilo (en especial en su más característica expresión: la sinfonía *Heroica*) era analizado y comprendido por sus exégetas románticos. Todos ellos partían de una base que pudo parecer aberrante dos o tres generaciones después: que esa sinfonía, sobre todo en su primer movimiento –verdadero paradigma de la forma sonata en versión beethoveniana heroica–, encerraba un programa, o escondía un argumento latente (épico o trágico, o las dos cosas a la vez). Era necesario descubrirlo al receptor con el fin de orientarle en el jeroglífico sensorial que se le entregaba a través del discurso musical.

La tarea del crítico musical no consistía, por tanto, en mostrar las estructuras formales, sintácticas o gramaticales de la composición: el uso de la armonía, o del juego de los intervalos, o del contrapunto de voces, o del contraste entre tonalidades, o de las formas de modulación. Todo eso debía quedar presupuesto, como si se tratase de un código que no fuese preciso descubrir ni analizar en razón de su propia evidencia. Para los entendidos, o los músicos profesionales, no poseía más misterio que el que ellos mismos pudieran desentrañar. Para el lego y aficionado, eran cuestiones que apenas le incumbían.

Pero a todos les importaba esclarecer un asunto controvertido, sobre el cual había litigio y desavenencia: el auténtico argumento épico, o trágico, que esa insigne pieza de «música absoluta» encerraba. Ésta era, por tanto, menos «absoluta» y «autónoma» de lo que pudo parecer posteriormente, y que nunca pareció así a los contemporáneos (para quienes esas expresiones, por lo demás, carecían de sentido).

Todos coincidían en presuponer que había «programa encerrado» en esa composición. Iba dedicada «a la memoria de un Gran Hombre», después de haberlo sido a Napoleón Bonaparte (antes de ser coronado emperador). Y esa pieza sinfónica no constituía una excepción; más bien generó la regla de comprensión de toda la música puramente instrumental de Beethoven, especialmente si ésta era sinfónica.

El propio Beethoven daba las pistas necesarias para que la imaginación del oyente se disparase hacia las fantasías programáticas más desaforadas; en la *Quinta sinfonía* dejaba entrever cómo «el destino llama a la puerta» (un destino que había, por lo demás, que agarrar y apretar con el puño, hasta atraparlo por el cuello). O en la sinfonía *Pastoral* se descaraba ofreciendo una sucinta pero suficiente explicación del programa que en ella se vertía: escenas junto al arroyo, danza campestre, tempestad, acción de gracias después de la tormenta<sup>6</sup>.

La «música de programa» que inventó Franz Liszt con sus poemas sinfónicos era, de hecho, una de las posibilidades específicas de proseguir un derrotero musical que, por la vía de la descripción y de la localización de escenarios reales, debía confluír con la mayor naturalidad, sin forzar nada las tradiciones musicales que podían reclamarse de la herencia de Beethoven, en el drama musical wagneriano, o en una música que podía mantener su relativa autonomía (como «música absoluta») sin que, por eso, tuviera que renunciar a un explícito y constatable argumento, que la propia música era capaz de dramatizar del mejor modo.

Ya en el primer movimiento de la *Heroica* podía comprobarse un escenario perfectamente describable, en el cual se asistía a la gestación y el desarrollo de una batalla que dirigía el generalísimo de los ejércitos: el gran Napoleón Bonaparte. Pasaba revista a las tropas en los primeros compases, en los que era representado en persona, al amanecer, en su carácter de heroico militar, antes de sobrevenir el singular combate, en el curso del cual todas sus dotes quedaban puestas de manifiesto. Y todo ello a modo de despliegue y desarrollo del juego temático inicial, o del contraste entre el primero y el segundo tema, más la comparecencia de un enigmático tercer tema que daba fuste y envergadura a toda la gran sección del desarrollo.

¿O era más bien un combate heroico y bélico, pero quizá más arcaico o arqueológico? ¿Acaso la guerra entre griegos y troyanos de la *Iliada*, con Héctor como protagonista principal? ¿Acaso el verdadero sujeto de ese relato épico y trágico

era el propio Aquiles, o Aquiles y Héctor en permuta, y en cruento y heroico combate?

Hoy puede sorprender esta peculiar controversia que entretuvo muchas páginas de exégesis combativa en la primera recepción romántica del primer movimiento de la *Heroica* de Beethoven.

Era necesario, ante todo, localizar al héroe, o a ese Gran Hombre a quien la sinfonía se dedicaba, y que debía responder de los principales temas de la obra, con sus correspondientes episodios: su exaltación, su muerte, la «Marcha fúnebre» tramada sobre él en el segundo movimiento de la pieza, o bien su peculiar metamorfosis como figura prometeica en las variaciones de un *finale* que desplegaban la contradanza conclusiva del ballet compuesto por Beethoven años atrás, titulado *Las criaturas de Prometeo*.

¿Quién era, pues, el sujeto de este «drama musical» *avant la lettre* que no parecía requerir texto ni contexto poético para exponerse, pero que sin duda encerraba un escondido mensaje en forma de críptico programa musical susceptible de descripción y de relato?

Aún hoy se mantiene abierta esta cuestión, si bien no de la forma ingenua o primeriza de la recepción primera, sino, más bien, como resabiada cuestión historiográfica. De manera que hay quien ha aventurado la hipótesis de que fuese el propio Prometeo ese sujeto heroico de la pieza. O que importaba desplazar su centro de gravedad, siempre indagado en el primero, y más célebre, de todos sus movimientos. De modo que se pusiera en primer término el último, el *finale*, como clave hermenéutica de la sinfonía, a través del gran tema prometeico (con sus variaciones correspondientes)<sup>7</sup>.

Sería, pues, Prometeo, y el Hombre como su criatura mortal, el verdadero sujeto de este gran drama antropológico al que, en clave de ballet y de comedia, habría puesto música Beethoven en su pieza *Las criaturas de Prometeo*, criaturas mortales que Apolo y sus musas humanizaban, adiestrándoles también en su natural trágico (por mortal), y alzándoles así a la comprensión de su propio destino.

¿Sería, pues, el Hombre, el Hombre enfatizado y con mayúsculas, el verdadero sujeto de este drama heroico? ¿El Hombre en su forma ideal (o en combate consigo mismo y con su propio «principio de realidad», al modo de las luchas, oposiciones y combates que descubriría por esos años la filosofía idealista, la de Fichte sobre todo)? ¿O también la que culminaría en el Hegel «napoleónico» de la *Fenomenología del espíritu* (obra contemporánea de la sinfonía *Heroica*, y congenial con ésta como ninguna)? ¿O era ese Hombre, o Gran Hombre, el propio compositor, *Ludwig van*, en pura auto-referencia? Una conclusión bastante convincente que comenzó a ganar terreno entre exegetas y comentaristas. El Gran Hombre era el propio músico, salvado de la desesperación y del suicidio por haber agarrado al destino por el cuello: el cruel destino de una incipiente sordera y de una congénita incapacidad para aproximarse hacia algún amago de Buena Vida.

De confirmarse esta verosímil interpretación, sorprende el delirio de grandeza que trasluce, que en pleno siglo romántico, y hasta entrado el Novecientos, se confundió con la Grandeza misma. Como si esa auto-referencia se limitase a tomar acta notarial de la verdad. Pues grande y heroica fue una vida puesta como ninguna bajo la expresión o advocación *Per aspera ad astra*.

Hasta el punto de que esta sinfonía, y quizá todas las grandes sinfonías del estilo heroico de Beethoven, la *Quinta* sobre todo, pero en parte también la *Séptima* y hasta la *Novena*, o incluso la *Octava* (en forma irónica y bellamente humorística, o representada por un teatro de marionetas), podrían considerarse gigantescas variaciones de ese mismo lema: *Per aspera ad astra*.

Y hasta podría entenderse la nómina de quienes, porque se esforzaron, pudieron ser redimidos, según el dicho del *Fausto* de Goethe en el escenario de su muerte y redención final, a otras obras de progenie beethoveniana, como la hermosísima *Primera sinfonía* de Brahms<sup>8</sup>.

Beethoven configuró en su vida, y ratificó a través de su obra, el paradigma moderno mismo del héroe; pero del héroe propio y específico de un ámbito muy determinado: el musical<sup>9</sup>.

¿Héroe o santo? En cualquier caso se trataría, como en todo heroísmo, de una figura que hace ofrenda de sí misma, en forma sacrificial, en aras de la alegría común, o con el fin de propiciar un «abrazo de millones». En esa lacerante inmolación, o en el sacrificio de Dicha y Buena Vida en el altar de la Creación Genial, puede también advertirse un rasgo testimonial, o de martirio, que hace del héroe, así mismo, la figura estelar del santoral moderno, o del álbum hagiográfico que el arte musical crea desde que tiene conciencia de sí mismo (como Arte Musical).

Fue el primer gran músico que pudo apropiarse el concepto de Genio recién forjado y construido; salido, tras larga gestación, del crisol específico de la última crítica kantiana, la *Crítica de la capacidad de juzgar*.

Nadie en música había adquirido esa autoconciencia de Ser Genial, ni había alcanzado el sentido íntegro de la especie de existencia heroica, santificada y sacrificial, que ese Ideal-tipo implicaba: su carácter de mártir consagrado, testigo de un mundo de cosas bellas y sublimes. Un mundo, un cosmos que sólo podía crearse al precio de la inmolación de toda aspiración o anhelo de Buena Vida.

Ni en Wolfgang Amadeus Mozart ni en Joseph Haydn existía esa autoconciencia. Mozart fue una víctima propiciatoria presta al sacrificio: el que perpetró sobre su frágil existencia, aquejada de orfandad prematura, la ingrata, frívola, despreocupada y cruel sociedad vienesa, siempre madrastra con sus mejores hijos artísticos, de Mozart y Franz Schubert a Gustav Mahler. Pero Beethoven asumió ese destino como propio.

Y el testimonio se halla en su célebre testamento de Heiligenstadt. Eso es lo que tanta importancia confiere a éste. No dejó que el destino le ahogase, o le ahorcase, sino que hizo lo imposible por agarrar ese destino por el cuello, en verdadero triunfo de la Voluntad, o del *Ich* (Yo Ideal al que se aspiraba), en lucha y combate singular con todo lo que se le opone y le contradice<sup>10</sup>.

## Formalismo y música de programa

La interpretación novelesca de la música absoluta de Beethoven parece conducir, a través de su pieza más emblemática, la sinfonía *Heroica*, desde el campo de batalla de Jena hasta su arqueología homérica, o de Napoleón Bonaparte y sus ejércitos hasta el combate de griegos y troyanos en la *Iliada*, con Héctor y Aquiles como protagonistas principales. Ambos son caracterizados por medio de los principales temas presentes en la exposición musical propia de la forma sonata. Constituyen el presagio del importante conflicto bélico que debe hallar su registro musical en la sección de desarrollo, hasta la resolución del nudo argumental, una vez conducido a su clímax o a su paroxismo, en la recapitulación y en la gigantesca coda.

Pero en la evolución de la recepción ese escenario bélico, con su combate épico y trágico, parece interiorizarse, o volverse psicológico y mental, en pleno repliegue crítico, o trascendental en sentido kantiano (en genuino «giro copernicano» hacia la subjetividad). Todo parece suceder en el escenario del Yo Absoluto: la lucha entre un Yo Ideal y un Yo Real, con todo su juego de ironía trágica o romántica, o con todas las duplicaciones y antagonismos que, en registro filosófico, formaban el argumento mismo de la filosofía idealista. El estilo heroico de Beethoven era su réplica musical.

No es, pues, el Hombre sin más el que aparece así mostrado y descrito en sus internas e inmanentes oposiciones y contradicciones. Es más bien el Hombre-Artista, o el Genio: el favorecido por la fortuna de los dioses con el don de la espontánea creatividad, pero que a ese ingénito o congénito talento natural ha añadido, en justo cumplimiento de la parábola evangélica de los denarios y de su moraleja, el férreo y afirmativo imperio de Su Voluntad: de la Voluntad de un Yo (Beethoven) que de este modo se sobrepone a todas sus dificultades con el objetivo de alcanzar, a través del culto a lo bello y a lo sublime, las estrellas del firmamento, más allá de las cuales un Padre Amantísimo nos obliga a todos a postrarnos: *Per aspera ad astra*.

Una leyenda que podría comentarse así: «Por el áspero y escarpado camino de la virtud artística, siempre empinado,

casi vertical, jamás despejado de peligros y hostilidades, se encamina el artista-héroe, o el artista-santo (y mártir) hasta los Campos Elíseos de la inmortalidad donde vivirá para siempre entre Apolo y las siete Musas».

Tal es, en síntesis, la novela familiar del artista (para decirlo en irónico remedo de un título freudiano)\*: la que tiene en Beethoven su ejemplo paradigmático. La exégesis musical halla en ese argumento romántico y postromántico la condensación que dota de sentido a todas las obras de estilo heroico de Beethoven, las sinfonías *Tercera*, *Quinta*, *Séptima* y *Novena*, los conciertos para piano cuarto y quinto, la sonata *Waldstein* y la *Appassionata*, o las oberturas de *Egmont*, *Coriolano* y las tres *Leonoras*, o la ópera *Fidelio*.

La exégesis romántica va recorriendo este relato, o esta novela, con las vicisitudes señaladas: la interpretación trágica y heroica, primero; y luego su reducción «crítico-trascendental» en el escenario interior de la Subjetividad del Genio. El muy influyente escritor, músico y crítico musical E. T. A. Hoffmann inauguró la tendencia en su célebre análisis de la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Esa exégesis hallaría en los artículos musicales de Robert Schumann un momento de máxima lucidez en su intensidad crítica (que sin embargo abunda en esta primera versión del paradigma beethoveniano).

A partir de un determinado momento entra en crisis esta rebusca del «programa implícito» de todas estas composiciones de «música absoluta» (con el consiguiente desmentido del sentido mismo de ésta). La herencia musical de este paradigma Beethoven parece bifurcarse en dos direcciones antagónicas: en primer lugar, la tradición romántica más escrupulosa con las formas de origen clásico, siempre en versión beethoveniana, especialmente la forma sonata, o todas las principales formas de una música que pretende ser «absoluta» pero que siempre acaba haciendo un guiño a lo literario y textual: Robert Schumann, Felix Mendelssohn, y la culminación de esta tradición en Johannes Brahms.

\* *La novela familiar del neurótico.*

Y en segundo lugar, la tradición que igualmente se reclama de Beethoven, en la que el programa oculto emerge al fin a plena luz, como sucede ya en la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz, escrita y estrenada inmediatamente después de la muerte de Beethoven, y en la que parece recibirse la antorcha de éste, pero esta vez exponiéndose con todo detalle un programa que, por lo demás, deriva de la propia vida del artista: una vida novelesca, o novelada, como era de rigor en una generación romántica que llevó hasta la exaltación –y el histerismo– lo que todavía en Ludwig van Beethoven adquiriría el noble sentido de un carácter de verdadera grandeza<sup>11</sup>. Sin que ésta faltase a esa magnífica –y apenas superada por su progenitor– *Sinfonía fantástica*, con su célebre *idée fixe*, su historia amorosa con la actriz irlandesa intérprete de Shakespeare (Harriet Smithson), y sus episodios: el vals, la escena idílica o pastoril, la subida al patíbulo y el aquelarre final (con *Dies irae, dies illa* incluido). De Hector Berlioz a Franz Liszt, de éste a Richard Wagner podemos perseguir esta segunda exégesis de un mismo paradigma beethoveniano. Derecha e izquierda quizás, o línea conservadora e innovadora (siempre de manera muy relativa).

De la exégesis en apariencia conservadora brota, precisamente, un nuevo modo de aproximarse a la música, a toda música, que sin embargo insiste en ese paradigma que Beethoven inaugura. Sólo que esta segunda interpretación es rupturista en relación con el modo novelesco y descriptivo de la exégesis de Beethoven, y de toda música por extensión. Se trata de una interpretación en la que se retrocede del plano semántico y expresivo del modo argumental (con el que se trama el «programa oculto») hasta las estructuras sintácticas, gramaticales o formales que lo sostienen, y al carácter estrictamente musical-sonoro de éstas (sin mayor énfasis retórico en personajes, protagonistas, o escenarios dramático-teatrales). Se trata de la exégesis formalista que tendría en Eduard Hanslick su origen: verdadero azote de toda «música de programa».

Ahora no serán ya protagonistas novelados (épicos, trágicos o psicológicos, con o sin «giro copernicano») los que mos-



trarán tensiones, oposiciones, contrastes, desarrollos, episodios, puentes, recapitulaciones, formas diferenciadas. Ahora ocurrirá algo tremendamente irónico: toda esa dramaturgia se trasladará al juego y jerarquía de los intervalos musicales, o a las «formas originarias» capaces de trazar la prístina «línea de voz» de un escenario de estructuras puramente formales que urdirán, en sus relaciones, formas propias y específicas de una argumentación dramática similar a la que hallaban sus ingenuos antecesores «novelescos» (tan programáticos, descriptivistas y románticos).

Sucede entonces algo paradójico: en esta exégesis crítica la dramaturgia dramática y novelesca acaba contaminando el formalismo de la teoría. A un combate titánico o prometeico entre héroes y dioses, o entre fuerzas internas al Sujeto Humano, o inmanentes al alma del artista (o del Genio), sucede ahora el mismo combate, con sus mismas vicisitudes y episodios, pero entre intervalos, tonalidades, modos mayor y menor, temas y motivos, células armónicas y rítmicas. O referidas a la «línea de voz» por la que una «forma originaria» discurre: una especie de goethiana *Urform* que concedería a la obra carácter y disposición de «forma viva» o de «organismo». Algo, por cierto, muy acorde con la estética creadora de Beethoven.

Sus principales obras dieron pie a esa doble forma escalonada de interpretación, la novelesca y la formalista, por una sencilla razón: porque en esa obra existían ambas tendencias. Esa obra exhibe, de principio a fin, una dramatización peculiar, inédita y radical, de todos los ingredientes formales, o de los parámetros de armonía, contrapunto, ritmo, melodía e instrumentación; unido todo ello a un concepto de organización viva y sistemática que brota de forma espontánea de un núcleo celular básico, de un juego de intervalos tal vez, y de su trasunto temático y motivico. Quizá ningún músico llevó tan lejos en su arte esa idea de «organismo viviente», o de «forma viva», que Kant, o Schiller, concibieron críticamente como rasgos definitorios de toda verdadera obra de arte.

La forma sonata, tal como cuaja y cristaliza sobre todo en el *allegro de sonata* en el estilo clásico, en Haydn, en Mozart

y en Beethoven, sería quizá la forma musical que del mejor modo responde y corresponde a esa idea regulativa de «organismo viviente», capaz de superar una simple hilatura rapsódica de danzas, como la *suite* barroca, o una mecánica contraposición de *concertino* y *ripieno*, como en los *concerti grossi*.

La idea de organismo presupone algo más que la subordinación de las partes al todo (de forma tal que éste convierte aquéllas en piezas de un mecanismo)<sup>12</sup>. Implica que las partes son, a su vez, reflejos singularizados de la totalidad. Éstas poseen relativa autonomía, pero no pueden existir ni subsistir sin referencia a ella. Pero eso no implica ni presupone una rígida ordenación jerárquica ni una subordinación unilateral e incondicional de unas partes a otras. Todas, en cierto modo, se exigen y se requieren en sus recíprocas relaciones.

En este sentido puede decirse que allí donde la forma sonata alcanza su más perfecta concreción, todas las partes del movimiento *allegro de sonata*, la exposición, el desarrollo, la recapitulación y la coda, o los movimientos primero, segundo, tercero y cuarto de la composición tomada en su conjunto, poseen intrínseca necesidad y exigencia. Nadie puede decir que un movimiento es más significativo que los demás, por mucho que alguno pueda tener cierto carácter de *intermezzo*, o de movimientoailable. Si no están compensados y equilibrados la obra revela una carencia e insuficiencia «orgánica», o «sistemática».

Y, sin embargo, ¿no se está, con ello, definiendo la forma sonata según la interpretación peculiar que de ésta hace Beethoven en su estilo heroico, correspondiente a su período medio? ¿Es esta definición la que mejor puede describir la suerte de armonía y balanceo de texturas y movimientos que constituye el estilo clásico en su máxima expresión original, el que sorprendemos en los grandes fundadores del clasicismo vienés, Haydn y Mozart<sup>13</sup>?

Ludwig van Beethoven introduce en éste una doble novedad: una integración *sistemática* de todos los componentes de la pieza, desde el primero al último compás; y una dra-

matización de esa misma forma sonata de tal índole que sus estructuras formales, sus jerarquías tonales, sus claroscuros instrumentales y sus contrastes temáticos y motivicos sirvan, como es canónico en su estilo heroico, para hacer uso de todo ello, y contar o relatar, de forma plenamente dramatizada, un argumento singular (en el que no es casual que se adivine o barrunte un programa oculto o esotérico).

Como dice Joseph Kerman<sup>14</sup>, mientras que Haydn designa a través de sus cuartetos y sinfonías, o sonatas para piano, siempre la forma sonata, que es la finalidad expresiva y semántica, y hasta retórica y poética de la pieza —y poco más o menos puede decirse lo mismo, aunque con matices, de Mozart—, Beethoven en cambio se sirve de esa forma sonata como de un medio o instrumento para significar o relatar otra cosa: cierto argumento dramatizado a través de una suerte de extraña ópera o drama musical que, sin embargo, no requiere concurso vocal ni textual, sino que emplea sus arias y recitativos con medios puramente instrumentales. Eso sí, torsionando y dotando de singular expresividad gestual a esa forma sonata que es, para Beethoven, un medio de expresión, y no, como en Haydn, una finalidad de significación, o un cumplimento magistral y artístico.

Y la clave de esta peculiar interpretación que el Beethoven «heroico» efectúa de la forma sonata estriba en un rasgo muy de su época y generación, común a filósofos y novelistas: la duplicación temática como forma no ya sólo de contraste y claroscuro sino de algo mucho más nuclear: de oposición dialéctica, de antagonismo y contraposición radical, o de contradicción medular.

Ludwig van Beethoven es en música lo que G. W. F. Hegel en filosofía: a la *Heroica* responde y corresponde la *Fenomenología del espíritu*. Al «sistema» (que lo es siempre del «organismo viviente») se llega invariablemente por resolución de las contradicciones, o por hallar la forma especulativa, y afirmativa, que «supere» la oposición, la contraposición y la contradicción, conducidas a su paroxismo, o al frenesí de su lucha a muerte.

El contraste enfatizado entre el primer tema impositivo y viril, y el segundo tema femenino o *cantabile*, uno en registro

de tónica y otro de dominante, o uno en tono mayor y otro en tono menor, constituye un *novum*, ciertamente, porque se juega en el terreno de la dramatización expresiva, por mucho que movilice para ello todos los recursos del contraste tonal y de las sutiles jerarquías entre los intervalos. Pero todo sucede en la semántica (que sin embargo acaba contaminando de expresividad dramática la sintaxis y la gramática).

Se produce en el plano en el que el relato argumental implícito, o esotérico, se juega. Y no en el armonioso balanceo de una multiplicidad de breves temas, subtemas y motivos que componen, por ejemplo, la majestuosa exposición típica de Mozart. Ésta siempre se lleva, en el salzburgués, la mejor parte de la pieza, siendo la disonancia central de la sección de desarrollo un episodio, a veces únicamente funcional, que posibilita la reexposición.

Ni tampoco tiene nada que ver esa dramatización expresiva propia y exclusiva de Beethoven con la sucinta y concisa exposición monotemática que es típica de Joseph Haydn, quien prepara y predispone toda la aventura de imprevistos, singularidades y efectos dramáticos para sus imponentes desarrollos, los que dotan de tremenda personalidad diferenciada los *allegros de sonata* de sus sinfonías *París* y *Londres*, incluidas la *Oxford* y demás intermedias, o a sus cuartetos a partir del *Opus 33*<sup>15</sup>.

Pero tampoco tiene nada de común con lo que ha dado en llamarse el abismo de los contrastes armónicos en los que Franz Schubert puede, incluso, ahorrarse la pronunciación ariosa de un verdadero tema, como en todo el primer movimiento de su juvenil segunda sinfonía, o en clave de gran *adagio* en el segundo movimiento del *Quinteto de cuerda*<sup>16</sup>.

En Beethoven, en cambio, la expresividad temática y melódica queda subrayada por el carácter pegadizo, memorable, generalmente conciso de sus temas y motivos. Un rasgo heredado de Joseph Haydn, pero que en éste se singulariza por su estudiada inocuidad y hasta infantilismo, de manera que contraste, para sorpresa del oyente, con el tratamiento sabio (o contrapuntístico) y dramático (o profundamente expresivo) que puede llegar a dársele en la sección de desarrollo.

Esas oposiciones, antagonismos y contradicciones dramatizadas del material temático melódico hallan en Beethoven su registro de sostenimiento en las contraposiciones armónicas o en los calculados juegos de contraste tonal que los factores dinámicos potencian hasta el paroxismo.

Se consiguen así abismos de expresión que acarician de pronto la más exquisita sensibilidad. Se asiste a la emergencia de un tema marcial, de gran empuje dinámico, que termina confluyendo en un valle de sosiego arioso y *cantabile*, a modo de gran contraste entre gestos épicos evocadores de ritmo de marcha, y arias de expresión del sentimiento; lo que suscita una suerte de *armonia oppositorum* entre Marte y Venus, o entre la razón heroica y la pascaliana *raison du coeur*, o entre la inteligencia práctica, afirmativa y viril, y la «inteligencia emocional» (sensitiva, evocadora, nostálgica).

Se ha abusado tanto de este combate entre el yin y el yang con el que desde D'Indy en adelante se ha querido reducir el impresionante caudal de la forma sonata inventada por los primeros grandes vieneses, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, que al final esta fórmula, que sólo corresponde a una caricatura de alguna de las piezas del Beethoven «heroico», ha terminado por sumirse en el desprestigio, a pesar de dominar, desde Haydn, la música occidental hasta bien entrado el siglo xx.

---

## SEGUNDA PARTE

### El estilo tardío

#### El problema del *finale*

Los momentos de meditación emotiva y *cantabile* que sirven de contraste a los gigantescos temas épicos y marciales conmueven con mayor facilidad al lego que al entendido, o al melómano espontáneo que al estudioso. Hay compases del primer movimiento de la *Séptima sinfonía*, y del primer movimiento de la *Novena*, que jamás pueden ser olvidados por la memoria del corazón\*.

Esos quiebros «demagógicos» del prestidigitador de emociones y corazones que es Beethoven parecen, quizá, superfluos al entendido. Por usar una lamentable expresión de Theodor Wiesengrund Adorno, empleada para la descripción del *adagietto* de la *Quinta sinfonía* mahleriana, en su monografía sobre Gustav Mahler, pueden considerarse «culinarios». Provocan ese «calor de establo» con el cual definió la música en sus tradiciones clásicas y románticas el estirado, engraido –y bastante antipático– personaje de Thomas Mann (bien advertido por T. W. Adorno para su construcción) Adrian Leverkühn.

Pero la música está para ser entendida por la razón. Pero ésta, como la ciencia sufi, también es «ciencia del saboreo», sin la cual la inteligencia no alcanza esponsales sensoriales y emotivos (como sucede en toda obra de arte)\*\*.

\* Así por ejemplo el segundo tema del *Poco sostenuto* (primer movimiento) de la *Séptima sinfonía en la mayor*, op. 92 (compases 23 a 29); y los compases 76 a 79 del *allegro ma non troppo* del primer movimiento de la *Novena sinfonía en re menor*, op. 125.

\*\* Véase en este mismo libro el ensayo sobre Iannis Xenakis.

Siempre producirá sobresalto, si el violinista acierta en el *tempo* justo, esa frase única en su concisión con la que se abre la *Sonata para violín y piano, op. 96*. O siempre producirá noble y profunda emoción el tema primero con el que se inicia el *adagio* de la *Novena sinfonía*, que luego es convenientemente variado; más hermosa frase, si cabe, que el remanso místico al que la deriva de las variaciones conduce, o el tema II de una serie nueva, entrecruzada, de variaciones.

Tan emocionante es el tema inicial de la *Sonata para violín y piano, op. 96* que su exposición y desarrollo parece insuficiente (y ésta es la gran desventaja que se tiene al acertar hasta tal punto en la invención melódica nada más comenzar).

¡Cuánta razón tenía Richard Wagner en su juicio sobre esa pieza sublime que es la obertura de *Leonora* número tres! Una pieza de tal fuerza, vigor, dramatismo y capacidad argumental (tan convincente, tan hermosa) vuelve casi redundante la ópera entera, salvados algunos pasajes memorables (como la escena final del primer acto con los prisioneros elevándose hasta respirar la luz y el aire de la libertad).

Según T. W. Adorno, la modernidad en sus episodios finales inició un cambio de estrategia respecto a ese genio musical, acaso el paradigma mismo de lo que significa esa expresión, genio/musical, formando sintagma. Y ese cambio es característico de lo que más tardó en ser comprendido y reconocido en la producción de este músico: su *Spätstil*, su estilo tardío, especialmente tal como se reconoce en sus últimos cuartetos<sup>17</sup>.

Quizá la serie más grande y hermosa de toda su música. Quizá, por lo mismo, la que ha tardado más tiempo en ser verdaderamente comprendida y gozada: todo un siglo. Quizás esa fatídica cifra es la que se cierne como purgatorio anterior a la gloria sobre las grandes proezas del espíritu: un siglo de incompreensión, de extrañamiento, de enajenación de la opinión y del gusto, de silencios clamorosos, de inaudita temperatura de ténpano; eso es lo que parece reservado a

quienes llevan a cabo, en cualquier dominio espiritual, un *tour de force* semejante al que condujo a Beethoven a componer sus últimos cuartetos.

Sólo en el siglo que acaba de concluir se han sabido comprender, interpretar debidamente, leer convenientemente y saborear o gozar. Y se han revelado fecundos, o han inspirado a algunos de los mejores músicos de cámara del Novecientos (Béla Bartók, sobre todo; especialmente en sus cuatro últimos cuartetos)<sup>18</sup>.

Se los ha caracterizado, en relación con el patrón «organicista» y «sistematizante» propio del estilo heroico del período medio de Beethoven, a través de un conjunto de notas negativas, o de aspectos que en el siglo XIX podrían parecer descalificaciones: fragmentarismo, concisión extrema de ideas sin desarrollo, o en el que éstas parecen consumirse y consumarse en su propia y fugaz exposición; saltos mentales entre ideas musicales expuestas casi en crudo, en un nuevo modo de espontaneidad, o de improvisación buscada y recobrada; organización poco comprensible que se desliza hacia lo rapsódico, o hacia el *potpourri* (pero siempre con la sospecha de presentirse un orden nuevo y superior).

En esos cuartetos tienen lugar combinaciones chocantes y extravagantes: remansos de exaltación sublime (sobre todo en la expresividad de los movimientos lentos), en abrupto contraste con ligeros temas de danza (*alla tedesca*, por ejemplo), abordados con sabia ironía romántica. Racimos de danzas incluso, como en el *Opus 130*.

O bien se recrean formas arcaicas porfiadamente trabajadas ya en todo el último período, pero que en esta serie final de cuartetos alcanza su culminación: así la fuga, desde la fuga en *adagio* con la que se inicia el *Opus 131*, hasta la desmesurada *Gran fuga* que casi aplasta, por vecindad, la inmaterial cavatina que tanto emocionaba a Virginia Woolf, y a tantos tras ella.

Así también el tema con variaciones, una y otra vez probado en los más ambiciosos movimientos lentos de esta serie (en los *Opus 130*, *131* y *135*).



O el recurso a «fósiles» renacentistas o medievales, o del estilo modal de Palestrina, como el modo frigio recreado en la conmovedora pieza titulada *Canzona di ringraziamento*, *adagio* del *Opus 132*.

Esa recuperación de formas algo arcaicas se cruza en Beethoven con su rigurosa y ejemplar rectificación de lo que pronto se le reveló como una deficiencia del estilo heroico: el carácter excesivamente triunfal de algunos *finales*. T. W. Adorno apostillaría, y Thomas Mann con él (en su *Doktor Faustus*), su inclinación y tendencia excesivamente «afirmativa» o «positiva».

Pero lo que aquí se quiere decir difiere de la tesis adorniana o de Thomas Mann. Fue el propio Beethoven el que pronto se dio cuenta de que un *finale* excesivamente exitoso, como el de la *Quinta sinfonía en do menor*, no podía repetirse. Un *finale* que sólo gracias a la sorprendente y genial reaparición intempestiva del *scherzo* nos libra del *tedium vitae* que todo lo exageradamente triunfal, o la excesiva pompa y circunstancia, termina produciendo. Y a Beethoven no se le pasó por alto lo que podría haber de impostación demagógica en ese *finale*. O de moralina de cartón piedra (en una transcripción, cultivo y culto demasiado literal de la expresión *Per aspera ad astra*).

Por esa razón porfió en su búsqueda de fórmulas distintas: así en el inteligente paroxismo y aquellarre con que da culminación a su *Séptima sinfonía en la mayor* (que tiene su *pastiche* romántico en el último movimiento de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz). O bien el magnífico *finale*, tan irónico y majestuoso en su combinación a *la Haydn* de rondó y forma sonata: aquel con el que concluye su *Octava sinfonía*.

¿Y qué decir de ese extravagante conglomerado de géneros y de especies que constituye el cuarto movimiento de la *Novena sinfonía*, desde la horrible, terrorífica fanfarria, o fanfarria de horror (*Schreckenfanfare*) con la que, según expresión de Wagner, se inaugura el gran movimiento sinfónico, a través del más absurdo de los recitativos puramente instrumentales? ¿O esas extrañas variaciones (quizá movimientos

de una sinfonía dentro de la sinfonía) en las que se pasa de una parada militar al estilo de los jenízaros turcos hasta un remedo de Palestrina (entonces en plena recuperación romántica), ese episodio en *adagio* que Cooper llamó «fósil gregoriano»\*?

Y al final de todo un deslizamiento en lo burlesco, según agudísimo comentario de Fanny Mendelssohn a su hermano Felix: ¡nada menos que el *pa-pa-pa-pa* que antecede a Papageno, al final de *La flauta mágica*, irónicamente citado y comentado en la más absurda de las codas musicales\*\*!

Ese extraño monstruo, trufado de literatura, y de la invitación unánime al «¡Abrazaos, millones!», sirve de marco musical de la célebre «Oda a la Alegría» de Friedrich Schiller, hoy himno nacional de la Unión Europea<sup>19</sup>.

¿No hubiese sido mejor mantener como *finale* el bello rondó con forma sonata con el que concluye el *Cuarteto op. 130*, según fue la primera intención, al parecer, de Beethoven? Pero entonces nos hubiésemos perdido esa obra de la *hybris* que, en sus mismas singularidades, es reveladora de la fértil exuberancia de uno de los músicos más grandes.

Los tres primeros movimientos de la *Novena sinfonía* de Beethoven resultan impecables, soberbios, pero este célebre *finale*, con la «Oda a la Alegría» incluida, constituye una magnífica extravagancia. Y con eso no se quiere decir más

\* Corresponde a los versos de Schiller en que se dice: «Hay un padre bondadoso / por encima de las estrellas» («*Brüder! Über'm Sternenzelt*»), compás 611.

\*\* Sir Francis Tovey insinúa esa relación con *La flauta mágica*; Fanny Mendelssohn describe así este final de la *Novena* en una carta a su hermano: «Una gigantesca tragedia con una conclusión que parece que vaya a ser ditirámica, pero que cae desde su cima en el extremo opuesto: en lo burlesco» (Peter Mercer-Taylor, *The life of Mendelssohn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000); encontramos apreciaciones negativas de este final entre los contemporáneos amantes de la música de Beethoven, en los comentarios de Carl Maria von Weber y de Spohr. Para T. W. Adorno, o para Adrian Leverkühn (en la novela de Thomas Mann), constituye la expresión misma de «cultura musical afirmativa» (con todas las connotaciones peyorativas que esto tiene en ambos contextos).

que lo que se acaba de decir. Hay obras de arte que son extravagancias, y extravagancias que llegan a ser, a su modo y manera, obras de arte. Por ejemplo, la Sagrada Familia, templo expiatorio de Antoni Gaudí. O la *Octava sinfonía* «De los Mil», con el *Veni creator spiritus* y la escena final del *Fausto* de Gustav Mahler (quintaesencia tardía y crepuscular de un nuevo comentario fidedigno al lema varias veces citado *Per aspera ad astra*).

A este género de teratología genial pertenece el *finale* de la *Novena sinfonía* de Beethoven, lleno de materiales heteróclitos misteriosamente conjugados en una pieza unitaria, que sin embargo culmina con dificultad los movimientos que le anteceden. El recurso de su reaparición selectiva, al modo de las citas y auto-citas del final de *Don Giovanni*, no es argumento suficiente. Esos movimientos son bastante más convincentes, cada uno de los tres a su estilo y modo, que este último *fenómeno* —fenómeno en el sentido teratológico del término— que constituye el último movimiento.

Es una evidencia que a Ludwig van Beethoven le preocupaban mucho los *finales*. Y la prueba de ello es que no cejó en su indagación de formas que pudieran resultar artísticamente apropiadas. Acudió así a la resurrección de fórmulas algo arcaicas en relación con la forma sonata, que ya había probado Wolfgang Amadeus Mozart: el tratamiento fugado; o el tema con variaciones.

## Fuga final

El tratamiento fugado, ensayado en uno de sus cuartetos dedicados a Joseph Haydn, fue llevado por Mozart a su mayor y más convincente apoteosis en el grandísimo *finale* de la *Sinfonía* «Júpiter» *en do mayor*. Ése fue uno de los modelos de Beethoven; define uno de los rasgos propios de su estilo tardío.

Igual que Wolfgang Amadeus Mozart, y a través de la misteriosa influencia del barón Gottfried von Swieten, personaje inductor de aproximaciones a Johann Sebastian Bach, y a su *Arte de la fuga* (a la vez que libretista de *La Creación*

de Joseph Haydn), ese gran olvidado, y menospreciado por algunos de sus hijos, parece visitar primero a Mozart, tras su matrimonio con Constance, y luego a Beethoven, sobre todo cuando su estilo heroico entra en crisis, en el alba misma de su estilo tardío.

Le visita de forma insistente y obsesiva a partir de la gran sonata *Hammerklavier*, aunque ya había sido anunciada la presencia de ese fantasma de J. S. Bach, y de sus fugas, en el *finale* del tercero y último *Cuarteto Razumovsky*.

Se trata de culminar la pieza con una fuga. Sólo que ésta debe, entonces, perder su aura de «armonía preestablecida» propia del Barroco, o de la filosofía de Leibniz, en donde el sujeto temático de la fuga es modulado, aquí y allá, en diferentes tonalidades o perspectivas, sin que exista otra dificultad que la puramente rutinaria en esa sucesión de voces que van recorriendo, desde distintas tonalidades, el mismo *sujeto* de la fuga.

Lo que quiere y pretende Ludwig van Beethoven es algo bien diferente y arriesgado que ya Mozart ensayó con gran acierto y éxito: infundir a ese arte barroco el dramatismo propio de la forma sonata característica del estilo clásico; el cual, en sus manos, acentúa hasta el paroxismo el contraste temático y tonal, dramatiza la línea argumental y confiere carácter de improvisación y aventura a todo ejercicio de modulación, que jamás tiene carácter preestablecido, armónico y apacible. O que siempre es augurio de drama e imprevisto.

Como si de la armonía preestablecida de las mónadas de Leibniz se transitara a la *armonia oppositorum* especulativa, final, de la filosofía de la negatividad y de las extremas oposiciones y contradicciones de Hegel (y de su *Ciencia de la lógica*).

De ahí el carácter tenso, profundamente inestable, y por lo mismo muy atractivo, del modo heterodoxo con que Ludwig van Beethoven aborda la forma fugada, ya en sus últimas sonatas, y desde luego en los dos grandes monumentos a la fuga con que concluye, de manera insuperable, esa extraña síntesis de *El arte de la fuga* de Bach y forma sonata: en el *Cuarteto op. 131*, primer movimiento; y en la *Gran fuga op. 133*, que debía ser el *finale* del gran *Cuarteto op. 130*.

Aparece ya en forma grandiosa en el último movimiento de la sonata *Hammerklavier*. Éste, lo mismo que el *adagio* que le antecede (inmenso en extensión e intensidad), constituye una pieza altamente experimental. Allí es donde Beethoven estrena, quizá, los rasgos de su estilo tardío, que en ulteriores sonatas y en los cuartetos finales brotará de manera fluida y espontánea, de modo que el arsenal de ideas musicales que se agolpan por aflorar en el discurso halle, de manera inmediata, la forma que les es adecuada; para ser sustituidas, de modo vertiginoso, por renovadas síntesis, igualmente logradas, de esencia y forma, que relevan y sustituyen las anteriores, en un prodigioso *tour de force* de creatividad en torbellino del que no hay quizá precedente ni consecuente comparable en toda la historia de la música.

Pero en esa peculiar sonata *Hammerklavier* todo parece costar esfuerzo, sudor y lágrimas para encontrar la forma propia, que sin embargo, tanto en el *adagio* como en el *finale* fugado, termina por descubrirse. Pero al precio de tremendas vacilaciones debidas a la gran debilidad de todo el período medio o «heroico» de Ludwig van Beethoven: su incapacidad para plasmar movimientos lentos, *largos* o *adagios*, verdaderamente convincentes, lo que le conducía a veces a reducirlos a la mínima expresión, o a sustituir el movimiento lento por formas que le eran más fáciles de resolver, de carácter *scherzando*: *allegretti* o *andantinos* como los que se encuentran en el *Cuarteto Razumovsky n.º 2*, o en las sinfonías *Séptima* y *Octava*.

En ese período medio sus *adagio molto espressivo*, que suplían su vaciedad con una enunciación demasiado enfática y ampulosa, no eran nada convincentes. Pero desde este grandioso *adagio* de la sonata *Hammerklavier*, cierto que extraído con fórceps, parece inaugurarse un período final caracterizado por la expresividad sublime de los movimientos lentos. La nobleza y el misticismo del doble tema con variaciones del *adagio* de la *Novena sinfonía* constituyen la prueba. Lo mismo que la desconsolada hermosura, verdadero valle de lágrimas, de la cavatina del *Cuarteto n.º 13, op. 130*. O los *adagios* y *andantes* que ensayan temas con variaciones en el centro nuclear de los cuartetos *Opus 127*, *Opus 130* y *Opus 131*, o en el *Opus 135*.

Inclusive debe contabilizarse en esta sucesión de obras maestras la gran proeza con que se inaugura, del modo más dramático y expresivo, el mejor de todos los grandes cuartetos finales, el *Opus 131*. ¡Con una fuga lentísima, en *adagio*! De manera inesperada se asume la fuga para una función nueva e inédita: para iniciar, a modo de extraordinaria aventura, el más innovador de todos los cuartetos; el que busca y encuentra al fin un orden y una organización nueva y distinta, a años luz del esquema habitual de los cuatro movimientos canónicos: una sucesión en forma de rizoma de movimientos encadenados a través de los cuales fulguran episodios autónomos, como en el *Andante con variaciones*, que de pronto trae consigo, como si fuese una variación póstuma de su marcado y enfatizado ritmo, que el arco golpea desde el principio, un *scherzo* soleado y lleno de brío.

Pero el tratamiento fugado suele ser reserva especial del movimiento final y culminante, así en tres de las últimas sonatas para piano. Esa búsqueda alcanza finalmente su metástasis, a la vez que la explosión de la *supernova* (y el riesgo de un total derrumbamiento) en la *Gran fuga*, concebida de modo temerario como colofón del *Cuarteto n.º 13, op. 130*.

Pero al coste altísimo de aplastar esa sutil *suite* de danzas de las cuales brota, como hermosísima orquídea, flor de invernadero, el arioso lírico y lastimero de la cavatina. La *Gran fuga* podría hacer trizas todo el conjunto, fulminado en su pretendida unidad por su excesivo tonelaje. En esto, como a veces sucede, el editor estaba en lo justo, y bien hizo Beethoven en rectificar, dejando la *Gran fuga* como astro que genera su propia atmósfera. Arregló en compensación un rondó algo insuficiente e inadecuado, ya que procedía de un proceso mental distinto, el característicamente «neoclásico» de su *Cuarteto n.º 16, op. 135*.

No es que ese rondó sea insípido, sino que, quizá, no se aviene del todo al proceso mental (musical) que ese complejo cuarteto arrastra. Pero menos se adecua el cuarteto en su conjunto con ese cefalópodo inmenso, en su grandeza y sublimidad, que es la *Gran fuga*, verdadero Polifemo que corre el riesgo de devorar, cual caníbal, al séquito saltarín de danzas *alla tedesca* culminadas con la hermosa cavatina.

Con lo que al final se tiene la penosa impresión de que ese gran *Cuarteto op. 130* carece de *finale*, o que su carácter inacabado, verdadera falla o quebradura que trunca y hace fracasar la totalidad, es más debido a virtudes que a defectos: ése es el precio que se paga por escribir una página tan inspirada como la cavatina, cuyo autor reconoció muy pronto en todo su trágico valor.

El problema del *finale* lo arrastró Ludwig van Beethoven hasta su último aliento de inspiración (que fue, justamente, el rondó con el cual suplir la imponente *Gran fuga*). Ésta constituía un *finale* al estilo del cuarto movimiento de la *Novena sinfonía*: una sinfonía dentro de la sinfonía. En ambos casos pueden contabilizarse cuatro movimientos.

En la *Gran fuga* se alcanzó la mejor síntesis de pieza dramática al estilo forma sonata —con sus cuatro movimientos— con la forma propia y específica de J. S. Bach y del Barroco: un *allegro* dominador al que sigue un nostálgico *andantino* o *allegretto*, luego un breve *scherzo* y, por fin, a partir de un acorde que atraviesa la pieza, como una daga, sajando en canal la ligereza del *scherzo*, un inmenso *finale* en el cual, en clave fugada, se evocan y repiten de nuevo los anteriores movimientos sintetizados (a modo de *finale* del «*finale*»): una consumación tan concienzuda que en vano podría ser colofón del racimo de danzas (más la cavatina) que compone el cuarteto en su conjunto.

## Tema y variaciones

No fue sólo el tratamiento fugado el *fármakon* inventado por Beethoven para exorcizar el excesivo triunfalismo de sus *finales* sinfónicos. El otro *remake*, o resurrección de una forma algo añeja y periclitada, era el tema con variaciones, que en manos de Beethoven, pero sobre todo del «último» Beethoven, logra una nueva forma o especie, a modo de la apreciación de Otilia en *Las afinidades electivas*, relativa a todo lo que alcanza su perfección consumada dentro del género al que

pertenece (y que por lo mismo lo rebasa y trasciende). El tema con variaciones inicia una *vita nuova* gracias a Beethoven\*.

Prueba de ello son sus magníficas *Variaciones sobre un vals de Diabelli*. O los *adagios* y *andantes* de sus últimos cuartetos (*Opus 127*, *Opus 130*, *Opus 131* y *Opus 135*). Asombra el carácter suelto, espontáneo, cercano a la improvisación, y a la vez riguroso, necesario, estrictamente entrelazado, de un módulo en el cual el carácter antojadizo y algo caprichoso que arrastra parece postular un orden y una organización superior, de manera que una variación sigue a la otra de modo extremadamente laxo, con inaparente ligadura. El resultado o efecto es, con todo, de gran potencia argumental, siempre convincente y concluyente, pese a la escasa expectativa de predicción que cada variación genera en relación con las que le siguen. O a la delgadez del hilo rojo, invisible casi pero firmísimo, que al modo del hilo de la Armada Británica comentado por Goethe, parece hilvanar del mejor modo al tema con sus aventureras recreaciones<sup>2c</sup>.

\* Como dice Joseph Kerman en su obra *The Beethoven Quartets*, «la forma sonata se opone radicalmente al principio de la variación sorprendente. En manos de Beethoven, la forma sonata sirve para desprender los recursos potenciales de los temas, y no para exponerlos bajo una forma fascinante y esencialmente innovadora. Tal era el dominio del «tema y variaciones», forma musical mucho menos dinámica (que la forma sonata), y que supone una estética menos elaborada, en la línea de las chaconas y *passacaglias* del Barroco». Stravinski habla de la forma «tema y variaciones» como una forma de estructura *floja*, al estilo del rondó (y a diferencia de la fuga, o de la forma sonata).

La forma tema y variaciones se caracteriza por la posibilidad que ofrece a la experimentación, a la improvisación, y al lucimiento inventivo y creador del intérprete. Y Beethoven inició su andadura como gran improvisador. Quizá por eso quiso también volver, desde la más consumada maestría, en su estilo tardío, a un reencuentro con esa forma que le posibilitaba innovaciones audaces a partir de un tema que permitía recreaciones sucesivas. Puede decirse que extremó sus ambiciones, basculando entre *finales* en forma fugada, con el rigor contrapuntístico que implicaban (siempre fecundados por la forma sonata), y esa forma variacional que tuvo su máximo esplendor en sus cuartetos últimos, en el *Andante* del *Opus 131*, en el *Opus 127*, o en el *adagio* del *Opus 135*.



El tema con variaciones experimenta en manos del último Beethoven un verdadero *risorgimento*, cuya estela puede perseguirse en la chacona final de la *Cuarta sinfonía* de Brahms, y hasta en las *Variaciones*, op. 31 de Arnold Schönberg, o en la *Passacaglia*, op. 1 de Anton Webern, o en otras composiciones insignes de este gran miniaturista de la Segunda Escuela de Viena\*.

Las variaciones guardan entre sí, como los juegos lingüísticos de Wittgenstein, aires de familia, lo que las emparenta en un mismo género común, que sin embargo no es nada fácil de inferir. Y sobre todo descubren entre todas un único proceso mental magníficamente argumentado. Y esto en música, lo mismo que en todas las artes, es lo esencial.

Pues una composición musical es, ante todo, un argumento propio y específico radicalmente singular, con su personalidad y *éthos* característicos. Este carácter plenamente personalizado de las obras, y de sus movimientos o partes, es quizás algo que en Ludwig van Beethoven halla una perfecta culminación (que sin embargo ya estaba presta y patente en Joseph Haydn y en Wolfgang Amadeus Mozart).

En el tratamiento que se da al tema con variaciones, especialmente en los *adagios* y *andantes* de los últimos cuartetos, o en el segundo movimiento de la última sonata, o en las *Variaciones Diabelli*, esa acusada personalidad autónoma y diferenciada de cada variación (y a la vez el peculiar corro entrelazado que van formando, a modo de irrevocable argumentación llena de matices y de fortaleza), todo ello es la marca de fábrica propia de este genial rescate de una forma

\* Sobre la chacona final de la *Cuarta sinfonía* de Brahms, véase mi libro *El hilo de la verdad* (en el cual formalizo según el principio de variación, inspirándome en esta forma musical, mi concepción ontológica —relativa al *ser del límite que se recrea*—, según ya lo intenté en *Filosofía del futuro* y en otros textos). La comprensión de esa forma reviste, en referencia a mi propuesta filosófica, una importancia singular. Véase el capítulo sobre ese *finale* de la *Cuarta sinfonía* de Brahms en el ensayo que le consagro en este libro.

que halló su último aliento en el clasicismo de Haydn y de Mozart, como en la doble variación del *Andante* de la sinfonía haydniana *Golpe de timbal*, o en el premonitorio *finale* que arbitró Mozart para concluir su gran concierto para piano y orquesta de fuste trágico, el más ambicioso de los suyos: el *Concierto n.º 24 en do menor*.

De pronto esa forma, que Beethoven había usado, pero que no había reinventado (en el *finale* de la sinfonía *Heroica*, o en su versión pianística en forma de *Fantasia*, o en la *Sonata a Kreutzer para violín y piano*, o en el *finale* del *Cuarteto «de las arpas»*), se revela como una forma nueva y renacida, de una vitalidad inusitada, en la que se deja a la frescura improvisada de la circulación de ideas musicales su apetencia de la forma que les corresponde.

Como si el último Beethoven se reencontrase en la prestidigitación circense que le encumbró a la fama mundana, la del genial improvisador, pero ahora en plena solvencia y dominio del arte de la organización de los sonidos, o en la máxima madurez de sus conquistas musicales, preparándole así para el rasgo de máxima originalidad y personalidad de su estilo tardío: la sensación de espontaneidad radical que produce la circulación de las ideas musicales. A modo de estrellas fugaces refulgen en el firmamento, y al acto dejan paso a una idea nueva, igualmente portentosa<sup>21</sup>.

Eso es lo más específico del estilo tardío de Beethoven; quizás esa singularidad lo emparenta al estilo tardío de otros grandes artistas o creadores (Miguel Ángel, por ejemplo): el esbozo y el fragmento tienen ese carácter por abundancia y exceso (de Idea y Forma); no por mengua y deficiencia. Un desasimiento crucial respecto a toda idea permite su rápido relevo, urgido por la presión y el empuje de las que forcejean por sucederla\*.

Hay prisa para sacarlas a la luz. La Muerte presiona y hostiga con su inminente y avasalladora presencia. La Muer-

\* El único ejemplo musical que puede asemejarse es el «estilo tardío» de Giuseppe Verdi, especialmente en sus dos últimas óperas (*Otello*, *Falstaff*). Ambas nacieron después de un intenso encuentro del gran compositor italiano con partituras de Beethoven.

te interviene así en su condición de gran partera y comadrona. Y ante su cadavérica figura parece como si todos los brotes de espontánea creación y de fecundidad se movilizasen. En lugar de suscitar parálisis de horror y de melancolía, la presencia hierática de la Muerte confiere urgencia y verdadero apremio a la plasmación de las ideas, de modo que éstas acaban hallando con inusitada rapidez una forma propia, que sin embargo sólo parece esbozarse en forma de fragmento o destello.

La sobriedad y la *povertà* franciscana se imponen por economía de exceso y despilfarro: demasiadas ideas a la vez, que deben ser conducidas según su estricta sucesión argumental. Y como consecuencia de ello, las formas brillan y fulguran un instante, pero dejan paso a las siguientes. Y esto confiere una intensidad y una densidad musical particularmente marcadas a los movimientos del género tema con variaciones: por ejemplo, a las variaciones del *Andante* del *Cuarteto op. 131*.

La magia de esta forma del tema con variaciones radica en la posible síntesis, que Beethoven supo comprender a la perfección, entre rigor instrumental y capacidad improvisadora, o entre lógica discursiva y espontaneidad creadora, muy realizada como norma estética en una época en la que se entroniza, en música y en pintura, el capricho como forma predominante: capricho, cuya etimología es *caput factum*, o artificio e ingenio producido por la cabeza del compositor, sin mimesis de forma o esencia. Todo lo cual se agrava en caso de cruel solipsismo debido a la sordera, esa que hermana en idéntico designio artístico contemporáneo a esos exorcistas ilustrados que fueron Francisco de Goya y Ludwig van Beethoven<sup>22</sup>.

De ahí el nuevo surtidor de fantasías que el propio Beethoven descubre en esas creaciones finales de música de cámara. Y sobre todo, quizás, en esas que acuden a una rancia y probada forma tradicional, como el tema con variaciones, con el fin de lograrse una revitalización del género de tal especie que éste quede prácticamente redefinido.

## La Santísima Trinidad vienesa

Algo trascendental se consiguió a través del *novum* que constituye el *allegro* de la *Heroica*. En esa ruptura epistemológica (en el sentido que Louis Althusser adopta de la teoría de la ciencia) surge lo sublime como tal, que «place en razón de la resistencia que vence» (Immanuel Kant, *Crítica de la capacidad de juzgar*), y no, como la escueta belleza, «por ella misma», por su propio y congénito don. Ludwig van Beethoven concibe y plasma algo que no está presente ni en Joseph Haydn ni en Wolfgang Amadeus Mozart: un clasicismo de lo sublime que se alcanza cuando se consigue apaciguar la Voluntad, o el Yo, frente a la descomunal resistencia que se le opone. Se genera de este modo un escenario de antagonismo, y de nuclear contradicción, acorde con la contemporánea filosofía idealista: J. G. Fichte, y sobre todo G. W. F. Hegel.

En Mozart la forma sonata, que es la forma musical misma del estilo clásico, se sostiene en un complejo tapiz de temas y de motivos, o de juegos diatónicos y cromáticos, que urden una conspicua y majestuosa exposición. Los temas no se oponen ni generan entre sí antagonismo, ni los sujetos melódicos se abren paso de forma abrupta y violenta —a fuerza de vencer obstáculos, barreras, resistencias—, sino que se deslizan de forma armónica, en un claroscuro de registros trágicos y cómicos, o de alegría y melancolía. Dejan tan sólo el centro disonante (que eso es siempre la sección de desarrollo) como puente de pasaje para la *reprise* de la exposición, más o menos reinterpretada.

En Beethoven asombra la fuerza y violencia que se despliega, proporcional a la magnitud del obstáculo y de la resistencia que se debe vencer, o de la potencia y vigor del enemigo que tiene que ser abatido. De ahí la espontánea evocación de temas y motivos marciales que una y otra vez sorprenden en las composiciones de Beethoven (como el segundo tema del concierto *Emperador*, para poner un ejemplo casi pedagógico).

Tampoco Beethoven encaja, en sus gigantescos despliegues de resistencia y violencia, o de antagonismo y contradicción, propios de sus monumentales desarrollos, con la auda-

cia ingeniosa y llena de brío, plenamente energética y energizante, de los despliegues de Haydn, urdidos y maquinados a partir de sobrias y económicas exposiciones monotemáticas.

Esa violencia ruda, desconsiderada, heroica, propia de la generación napoleónica, es quizá lo más notable de ese estilo heroico, capaz de sublimar en grandes monumentos –sinfónicos, pianísticos o de cámara– esos combates singulares. Beethoven sublimó, en sentido literal (hasta la categoría de lo sublime), esa descomunal violencia que en sus obras de estilo heroico desencadena. Ése es uno de los mayores rasgos de su verdadera grandeza. Pero esa violencia marcial y heroica, tan marcadamente «viril» (en expresión de Romain Rolland), carecería de sentido si no arrastrase, como contraste y oposición, el tema lírico y *cantabile* que lo responde.

Este esquema «sexual» es, quizás, el que acabó venciendo y convenciendo en las mentes musicales románticas y postrománticas, de manera que se confundió la forma sonata con su versión beethoveniana, o se identificó esa forma innovadora surgida de la artesanía y del genio magistral de Haydn, consolidada por Mozart, con la versión que le dio Beethoven. Como si en él alcanzase su forma perfecta, o su interna e inmanente teleología. De manera que esa forma, con su contraste entre dos grandes temas, pasó a ser el modelo mismo de lo que podía entenderse por esa expresión.

Fue necesaria una reivindicación, independiente de Beethoven, del clasicismo vienés en espíritu y en la letra de los grandes creadores de la forma, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, o un redescubrimiento del cuarto gran vienés, el último de los clásicos, o el clásico-romántico por excelencia, Franz Schubert, para comprenderse hasta qué punto la abrumadora presencia de *Ludwig van* terminaba ocultando el paisaje, o tergiversando un universo de estilos y formas mucho más complejo y lleno de matices que el que únicamente remitía a ese gran compositor. Su propia personalidad musical podía impedir una cabal comprensión del resto de los cuatro grandes de la Primera Escuela de Viena.

Algo tuvo Beethoven de Gran Mogol devastador, como lo llamaba Joseph Haydn. «¿Qué hace nuestro Gran Mogol?», preguntaba a un amigo común. Y fue responsable en parte de favorecer que las corrientes y las tendencias de opinión siempre confluyeran en su personalidad musical, en detrimento de Haydn sobre todo, y en una recuperación *pro domo sua* de ese «espíritu de Mozart» que el conde Waldstein quiso que le llegase «de manos de Haydn». Frase que casi sentenció a muerte para la posteridad al gran Joseph Haydn.

Éste aparece en esa expresión sólo como medio e instrumento entre dos extremos espectrales y geniales: el mundo de espíritus habitado por Wolfgang Amadeus, y las concreciones y realizaciones llevadas a cabo por este gran guerrero y triunfador que, cual Tamerlán o Kubla Khan de la música, iba a implantar en ésta su sacrosanta voluntad, conduciéndola según su intención y providencia.

Ése es el lado menos amable y acogedor de este gran músico. Pero no sólo él fue responsable de su triunfo, al que de modo endiabladamente hábil y astuto contribuyó. Toda una generación hizo el resto, desde Hector Berlioz hasta E. T. A. Hoffmann, o desde Robert Schumann hasta Franz Liszt, y posteriormente los enemigos jurados Johannes Brahms y Richard Wagner, o Eduard Hanslick y Anton Bruckner. Todos se reclamaban hijos o retoños del mismo Padre fundador. Todos eran enfrentados hijos espirituales de *Ludwig van*. El triunfo mayor es siempre éste: que los enemigos irreconciliables se reclamen de ti como inspirador e instigador.

Pero ni la duplicidad temática, ni la jerarquía tonal al servicio de la expresividad melódica de esos contrastes (también armónicos y rítmicos), ni desde luego la polaridad masculino/femenino, agotan ni mucho menos el inventario y arsenal originario de la forma sonata, que en Joseph Haydn y en Wolfgang Amadeus Mozart, y luego en Franz Schubert, asume un carácter muy diferente, en los cuales esa especie de dialéctica idealista trascendental, fichteana o hegeliana, no es determinante.

Por todo lo cual resulta imprescindible resituarse a Beethoven como gran presencia y voz en un paisaje complejo que,

desde luego, él no define de forma exclusiva. En él debe ser reconsiderado como una voz de entre las cuatro que componen esa peculiar «conversación» que es el cuarteto vienés clásico. Pero no la única, ni siquiera el *primum inter pares*.

¿O quizá sí? ¿O quizá sigue siendo el más grande? Pues no se limitó a crear, desde el caos, un mundo, como el Dios Padre de Haydn en su bellissimo oratorio *La Creación*, sino que dio a luz muchos mundos: el mundo de las sinfonías (dentro del cual cada una de ellas constituye a su vez un mundo propio), el mundo de las sonatas para piano, con sus períodos juvenil, medio y tardío, con milagros como la sonata *Waldstein*, o la *Hammerklavier*, o las tres últimas; o el mundo de los cuartetos, con el impresionante tríptico dedicado al conde Razumovsky, y sobre todo el grupo final, una de las mayores proezas de toda la historia de la música.

Beethoven, igual que Prometeo, engendró como criaturas esas obras suyas, pero dotándolas del preciado don de la inmortalidad. Melpómene no tuvo que arremeter contra el progenitor, como en el ballet de Beethoven, por haberles puesto fecha de caducidad. Esas obras están más acá y más allá del gusto y de las modas, y siempre hallarán el tiempo justo de su interpretación o escucha. Todo esto sin menospreciar a los restantes tres grandes del estilo vienés clásico, sus antecesores (Haydn, Mozart) y su contemporáneo más joven (Schubert).

De referirnos tan sólo a sus antecesores inmediatos, formarían una especie de Santísima Trinidad vienesa: Dios Padre, el creador, el demiurgo de la forma sonata, del cuarteto de cuerda y de la sinfonía en sentido moderno. Y que no por azar escribió al final de su vida un oratorio que simbolizaba ese carácter de primera persona o primera hipóstasis trinitaria, cuya tarea principal consiste en ordenar el Mundo librándolo del Caos, o en crearlo a través de la palabra creadora como cumplimiento del mandato: «¡Hágase la luz!».

Dios Padre es, de hecho y de derecho, el creador y el preservador del cosmos, el que lo libra del caos y de la tiniebla, y el que lo conserva y mantiene en su orden estacional, o en la pauta de sucesión del tiempo cósmico, en la unidad del día

(mañana, mediodía, tarde), en la unidad anual (primavera, estío, otoño, invierno). Se constituye en guardián y garante del orden general de los acontecimientos, o del Relato (o mejor, Meta-relato) entero de la Historia del Mundo, desde la Creación hasta el Juicio Final.

Joseph Haydn murió sin poder realizar el tríptico entero de ese relato. El oratorio *El Juicio Final* con el que quería completar sus dos grandes oratorios, *La Creación* y *Las estaciones*, subsistió sólo como propósito que no pudo realizarse.

A Dios Padre (o a Papá Haydn, como se le llamaba cariñosamente) le siguió el Hijo amantísimo, el músico que fue siempre Hijo, que vivió los años de rigor en este mundo (treinta y cinco años, en su caso), sobreviviendo apenas cuatro años a su Prometeo y Pigmalión: ese Padre por antonomasia que fue Leopold Mozart, tras cuya desaparición sobrellevó como pudo su indefensa orfandad. Los años justos en que pudo realizar una de las más fecundas y asombrosas proezas musicales de todos los tiempos, en la que se consumió y agotó la frágil existencia corporal de ese paradigma de genio que lo es *en sí* (y *para nosotros*) –para decirlo en terminología hegeliana–, o en pura inconsciencia creadora, pero no lo es *para sí*.

Inmolado en el altar del sacrificio de la cruel Viena contemporánea, compone la segunda hipóstasis del *Credo*, sólo que en su comparecencia terrestre, en la modulación hacia el *Incarnatus est*, y hacia el inquietante *Crucifixus*, esta vez no *sub Pontio Pilato*, sino en el calvario y la francachela de un frío otoño huracanado en el que el mal tiempo y las gripes epidémicas segaron de cuajo, en el instante menos previsible, una vida que comenzaba a remontar el infortunio que desde el fatídico *annus horribilis* 1788 llevaba viviendo.

Y Ludwig van Beethoven es la tercera persona: la que acerca esta trama ontológico-musical con la comunidad espiritual, o con el *Weltgeist*. Se comulga con la humanidad en su conjunto, en cópula amorosa, a la voz del himno que pide: «¡Abrazaos, millones!». Ahora el héroe no es Dios Padre creador, ni tampoco su Hijo amantísimo (Idamante, en la ópera mozartiana *Idomeneo*) o descarriado (*Don Giovanni*).



Ahora el héroe es el Hombre, criatura mortal nacida de manos del Titán Prometeo. El Hombre, en su forma ideal, como Artista y como Genio: el propio creador, *Ludwig van*.

Sólo que no hay tres sin cuatro. O no hay trinidad que no postule siempre un cuarto: el que revela, junto a la apoteosis del Héroe, también el extravío y la derrota, o el viaje sin remisión en pleno invierno (Franz Schubert). Los cuatro son voces únicas, singulares, igualmente relevantes en su estilo y modo específico y peculiar.

Ludwig van Beethoven es el fundador de una verdadera iglesia que en él tuvo su Paráclito, y en su música su Pentecostés. La que prevalecerá, sin competencia, durante el siglo XIX y los dos primeros tercios del XX, y que se llamará Música Clásica. Esta iglesia tuvo en la «Oda a la Alegría» de la *Novena sinfonía* su *canticum novum*. Después de la pasión y muerte de Wolfgang Amadeus; después también de la relativa ocultación y ostracismo de Papá Haydn; después de la resurrección pascual que sobrevino a Mozart tras su alevoso y anónimo entierro y responso, Ludwig van Beethoven fundó la comunidad espiritual de lo que por música se ha entendido hasta, quizá, la crisis postserial de las neovanguardias. Pues hijos de Beethoven fueron todos: compositores, intérpretes, musicólogos, críticos y público en general.

Por eso resulta tan difícil desprenderse de su imperiosa presencia para contemplar, con oído despejado, el paisaje musical, y en particular el paisaje vienés del estilo clásico. Interfiere en la comprensión musical que tenemos de Wolfgang Amadeus Mozart, de Joseph Haydn y hasta de Franz Schubert (el menos «beethoveniano» de todos los músicos, pese a su incondicional adhesión a su admirado maestro).

La gran tentación ha sido siempre escuchar e interpretar las grandes sinfonías de Joseph Haydn, o sus estupendos cuartetos, como presagios del Gran Mogol, o como cantos de Sibila que ya lo profetizaban; o escoger de los conciertos para piano y orquesta de Wolfgang Amadeus Mozart los que más y mejor podían evocar los de Beethoven (seguramente inferiores; los tres primeros al menos).

Quizás haya sido Joseph Haydn el más perjudicado por este indiscutible triunfo de Beethoven sobre la sensibilidad y

---

el gusto. Y ha sido necesaria la des-comprensión «postmoderna», o el relajamiento de los hábitos musicales forjados en la pedagogía del paradigma Beethoven, para que pudiese resplandecer en todo su brillo Wolfgang Amadeus (y ya nunca más a la sombra de *Ludwig van*).

Pero entonces se impone la espléndida tarea de rescatar a Beethoven de sí mismo, o del propio paradigma que su música ha creado y consolidado. Entonces comparece en toda su necesidad, belleza y sublimidad, más acá y más allá de la excesiva influencia y dominación que impuso a siglo y medio de comprensión de su música. Pero aparece así mismo esa música criticada, o discernida y discriminada en sus inmensos logros, en sus concesiones «demagógicas», o en sus espléndidas extravagancias.

---

VI

Franz Schubert  
Entre la vida y la muerte

---

## La divina facilidad

Si algo se halla siempre bajo sospecha en asuntos de creación es la facilidad. Se tiene la idea convencional de que el acto creador tiene que ser un doloroso parto. Y es verdad que en él hay gestación (a veces de nueve meses): apremios, antojos, avisos de nacimiento. Y hay ruptura del cordón umbilical, y surgimiento de la nueva criatura. El creador mimetiza el acto de concepción, embarazo y natividad. Tanto más si es uno de los pocos supervivientes de una familia extensa de dieciocho hermanos (hijos del doble matrimonio de un maestro de escuela llamado Schubert)<sup>1</sup>.

Los misterios de este complejo movimiento de gestación y parto no son fácilmente descifrables, ni por quien los padece, ni por quien los observa, ni por quien reflexiona sobre ellos. Pero que todo parezca fácil, o que se tenga la impresión de que *sea* fácil (incluso *muy fácil*), dispara todas las alarmas.

No es que se decida que sea fraudulento lo que se produce. No es posible sostener esa opinión cuando se examina la vida y obra de uno de los Más Grandes (en mayúsculas), como es el caso de Franz Schubert, a quien ya en el cambio de siglo del XIX al XX se le situaba en una solitaria posición a la zaga de Beethoven, Bach, Mozart y Wagner, seguido de Haydn, Händel y Brahms. Con toda su ridiculez, estos Cuadros de Honor son sintomáticos e indicativos. A partir de esas fechas, una vez concluido el siglo en el cual se produjo su aventura de vida y creación, la figura de Schubert parece estabilizarse en la valoración general.

Durante el siglo XIX parecía que el músico de vida más efímera (treinta y un años) siguiera misteriosamente entre los vivos. Pues con frecuencia se producía el gran acontecimien-

to de un nuevo hallazgo. Y lo que aparecía no era una pieza menuda, o una minucia abandonada. Podía ser la *Sinfonía en si menor*, «*Inacabada*», que fue descubierta por vez primera cuarenta años después de la muerte del compositor.

Pero durante mucho tiempo hubo restricciones mentales. Algunas relativas a la falsa popularidad que el personaje podía suscitar, con su romántica vida legendaria («vuelan mis canciones»), con su modestia, sus *Schubertiadas*, sus amores imposibles, la espada de Damocles de la enfermedad venérea, y sobre todo esa inaudita y, al parecer, *facilísima* manera de resolver los más complejos nudos gordianos sinfónicos, de cámara, o de sonatas para piano, o de ciclos de canciones, o de oratorios y misas.

Subsistía la reticencia respecto a esa objeción que produce la facilidad. Todas las dudas respecto a este músico vienen siempre por este flanco.

No puede ser (piensan algunos) que nadie, ni siquiera Schubert, pudiera adecuarse de una manera tan ajustada al más divulgado tópico relativo al artista genial, o al *genio ingenuo*: ese que de manera espontánea, sin esfuerzo, por puro despliegue de su naturaleza y esencia va dejando brotar sus obras, las grandes y las chicas, los cientos de canciones que fluyen de sus manos y se van desparramando por los suelos, y que el fiel cortejo de amigos y protectores preserva como auténticos tesoros. O bien los imponentes proyectos, logrados algunos (sinfonías, cuartetos, fantasías, sonatas para piano, misas), otros siempre fracasados (una ininterrumpida sucesión de óperas de todos los géneros y especies, *Singspielen*, grandes óperas dramáticas o melodramáticas, u operetas vienesas *avant la lettre*).

En este joven modesto parecen encarnarse todas las teorías de Immanuel Kant sobre un talento que es expresión de libertad, pero de una libertad que no constriñe, o que carece de imperativos categóricos para manifestarse, y que por lo mismo parece más bien pura naturaleza: esa suerte de ingenuidad natural del genio (también motivo de reflexión en Schiller en referencia al arte griego).

Un humilde muchacho que nunca pretende ser el centro de la representación. Y al que se le dibuja o pinta acarician-

do el piano como acompañante de sus propias canciones, a las que da vida el gran tenor amigo y valedor Johann Michael Vogl. Éste destaca en primer plano de los apuntes que muestran una que otra *Schubertiada*.

Franz Schubert parece brotar de un almanaque que ilustra del mejor modo esta teoría del genio ingenuo que ocasionó desvelos a los filósofos de la época, y que encontró quizás en las páginas consagradas a ese tema por Kant en la *Crítica de la capacidad de juzgar* su *locus classicus*. La manera fácil, casi milagrosa, ejecutada a una velocidad que provocaba pasmo en los amigos y contemporáneos (y que sigue produciéndolo en nosotros), mediante la cual creaba este músico sus obras constituye un caso muy singular que sólo puede cotejarse con Wolfgang Amadeus Mozart.

Pero éste poseía su Pigmalión incorporado, el tremendo y absorbente progenitor y educador Leopold Mozart. Mientras que a Franz Schubert nadie sabía a ciencia cierta quién le enseñaba, para asombro de sus maestros, quienes, desarmados, confesaban que cuando le pretendían introducir en algún arcano de la técnica musical se encontraban con que el adolescente no ignoraba ese pequeño secreto del oficio.

¿Lo sabía por ciencia infusa, o era Dios mismo quien se lo revelaba, o un Inconsciente Genial que en él hallaba la mejor prueba y verificación de su existencia? ¿Quién le enseñaba? ¿Dios mismo, en directa comunicación? ¿Su ángel de la guarda, o un ángel tutelar que le dictaba lo que aprendía, y todo lo que, muy pronto, se puso a componer de forma frenética, pero a la vez como la cosa más natural del mundo?

Siempre compuso de forma regular. Quizá fue el primer músico que se dedicó íntegramente a la composición musical: que ni fue un virtuoso instrumentista, como lo fueron Mozart y Beethoven, o lo serían, en el piano o en el órgano, Liszt, Mendelssohn o Bruckner. Tampoco perteneció a esa gran generación romántica que se iniciaba desde el principio en el arte de la dirección de orquesta (Mendelssohn, Berlioz, Wagner). Igual que Joseph Haydn quizá –pero sin la protección de un príncipe amigo de la música y de los músicos, que sin embargo le imponía obligaciones regulares–, pudo dedicarse íntegramente a la composición, sin otra obligación que vivir en

perpetuo desvelo y fiebre de creación. Eso sí, arropado por una bohemia compartida de amigos que sentían el mismo ideal de belleza, o la misma utopía de un posible Mundo Mejor: en la arcadia griega de *Los dioses de Grecia* de Schiller, a los que Franz Schubert ponía música, o en cierta ciudad hiperbórea, como la utópica *Heliópolis* de su amigo Johann Mayrhofer.

Se proyectaban en ese rescoldo de utopía soñada o fantaseada que les preservaba del sórdido mundo político en que vivían. En esa «intimidad al resguardo del poder», para decirlo al modo de Thomas Mann o de Georg Lukács, podían sobrellevar una existencia lírica, y una referencia utópica, capaz de protegerles de la tétrica red de complicidades policiales que constituía el mundo restaurado de la monarquía austríaca tras el Congreso de Viena<sup>2</sup>. Su ideal estético de belleza, y la autenticidad del ideal utópico compartido, les preservó de la inclinación hacia el estilo conformista y *kitsch* de la época que suele denominarse *Biedermeier*.

### La cercanía de la muerte

Se ha dicho, con cierta ironía piadosa: Franz Schubert ha sido el músico que ha estado más cerca de Dios. La matizada piedad religiosa que traslucen muchas de sus obras, como su oratorio inacabado *Lazarus*, o sus misas, especialmente la última en mi bemol mayor, o muchas de sus canciones, requeriría por sí mismo un ensayo, dada la complejidad del sentimiento que en ellas se advierte. Un Dios secretamente emparentado con la experiencia (no necesariamente atemorizante) de la muerte.

Sorprende la complejidad de las ideas musicales de este compositor, y la inteligencia sensible que en ellas se despliega. Son muy ricas y llenas de sutileza las que versan sobre religión y Dios. O sobre la muerte. Ideas musicales profundas, nada convencionales, imposibles de simplificar. Pueden rastrearse en recorridos transversales por sus canciones, oratorios, misas y obras instrumentales, desde *La Muerte y la doncella*, o *El muchacho y la Muerte*, hasta el *Crucifixus* de la *Misa en mi bemol*, o del «Grupo del Tártaro», o «El postillón Cronos», o de los sucesivos personajes que se acercan al moribundo Lá-

zaro en su oratorio inacabado: encajes etéreos en torno a una idea de muerte sobre la que será importante demorarse.

Nada resulta sencillo ni fácil en la inteligencia musical de este joven que irrumpe como personaje maduro en su primera adolescencia en el terreno de la canción, y que poco a poco va avanzando por todos los ámbitos musicales, en todos los cuales (con la triste excepción de la ópera) termina alcanzando niveles de grandeza, belleza y perfección pocas veces igualados. Por mucha facilidad que demostrase en los procesos de gestación y plasmación de sus obras, lo cierto es que éstas son, en su mayoría, evasivas y difíciles de clasificar. Y de una conjunción de verdad y belleza que pocas veces se ha alcanzado.

Esto reza principalmente en lo que podría llamarse su *Spätstil*, su «estilo tardío», que es de hecho el primer período de madurez de su obra (siempre con la excepción –mucho más precoz– del *Lied*). Pero esa primera madurez en todos los frentes, en que sintomáticamente ya no aparece la ópera, constituye el último acto de una vida musical que posee el dudoso honor de ser la que de forma más prematura, dentro de los grandes compositores, abandona el mundo de los vivos.

Antes de esos tres años últimos se produce una premonición de ese final en el período que, aproximadamente, rodea la fecha fatídica de la declaración de la enfermedad venérea letal. En esa época tiene lugar una eclosión de obras maestras, muchas de las cuales subsisten en estado fragmentario. Son esos años 1822-1823 en que aparecen, con el primer ciclo de canciones (*La bella molinera*), las insignes ruinas que constituyen su único oratorio, su *Octava sinfonía*, «*Inacabada*», y el *Movimiento de cuarteto* anterior a los tres grandes cuartetos finales.

La creatividad de este compositor podría decirse que es «cuántica». No responde a un *continuum* de gradual progresión, sino que irrumpe en emisiones imprevisibles. Se produce por grandes lanzamientos en surtidor, especialmente en esa primera fiebre creadora en que surge el *Lied* en su forma perfecta. Tras *Margarita en la rueca* y *El rey de los elfos* tiene lugar también la eclosión de seis sinfonías ininterrumpidas, así como de varias misas, por no hablar de la producción ingente, inmensa, en el terreno del *Lied*.



Luego sobreviene ese gran momento en que abundan fragmentos de inigualable belleza, o piezas asombrosas como el *Canto de los espíritus sobre las aguas*. Y por fin los tres años finales, en que se consuma la gestación del más importante de sus repertorios, desde los ciclos del *Viaje de invierno* y de las canciones sobre poemas de Heine («Der Atlas», «Der Doppelgänger»), hasta las tres últimas sonatas para piano, los tres últimos cuartetos, el *Quinteto en do mayor*, la *Sinfonía en do mayor*, la *Misa en mi bemol mayor*, más las fantasías, *impromptus*, *Moments musicaux*, tríos para piano, el *Octeto*, etcétera.

Esa supuesta facilidad tiene un carácter muy especial. Schubert no era nunca capaz de escribir nada que fuese simplemente un borrador. Sus ensayos o esbozos eran siempre piezas expuestas, realizadas, perfectamente concluidas y acabadas, aunque fuese de manera fragmentaria (dos movimientos de sinfonía, un movimiento de cuarteto, un acto y medio de su único oratorio).

Volvía una y otra vez sobre versiones terminadas, a su modo perfectas, pero que no le parecían suficientes, siendo muy notable esa sucesión de variaciones sobre idéntico tema, especialmente en sus canciones, así el ciclo de canciones del arpista y de *Mignon*, de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe. Son muchas las obras poéticas, sobre todo de Friedrich Schiller, de las que abundan las versiones sucesivas.

En otros casos se trata de una recreación de lo mismo, pero comprimiendo o modificando la paleta de la orquestación, como en el coro con acompañamiento de orquesta sobre el poema de Goethe *Canto de los espíritus sobre las aguas*, del que existen múltiples versiones (antes de dar con la que puede considerarse definitiva, y desde luego la más perfecta).

En un «período medio» muy importante en la evolución de su obra tiene lugar, como ya se ha señalado, una sorprendente sucesión de piezas inacabadas y fragmentarias: la sinfonía *Inacabada*, el *Movimiento de cuarteto*, el oratorio *Lazarus*. Esas piezas, antes de ser abandonadas, salían con forma

perfecta de la composición: así los dos movimientos de la *Sinfonía en si menor*, o el acto y medio compuesto de *Lazarus*, o el hermoso *Movimiento de cuarteto* que conocemos.

Eran obras consumadas. Lo era de un modo eminente la sinfonía *Inacabada*, una de las piezas musicales en las que el instinto popular demuestra (a veces) su certera sabiduría. Desde que fue descubierta (¡cuarenta años tras la muerte de Schubert!) se convirtió en una de las más estimadas piezas sinfónicas de toda la tradición musical clásica, valorada en paridad con las mejores de Ludwig van Beethoven, o con las tres últimas de Wolfgang Amadeus Mozart.

En relación con ese logro, y sobre todo con la más ambiciosa de todas, la *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*», puede afirmarse que las seis primeras sinfonías —compuestas con la mayor de las facilidades en menos de dos años— podrían describirse como seis ensayos tentativos. Cada una constituye una pieza acabada. Todas tienen su propio encanto, especialmente algunas: la *Segunda*, la *Cuarta*, la *Quinta*, la *Sexta*.

En ellas se ejercitaba para un primer estreno en el orden sinfónico: el que se produjo con la *Sinfonía en do mayor*. En esa ambiciosa sinfonía desafiaba la ruta abierta por Ludwig van Beethoven, generando una revolución que conduciría a Anton Bruckner y a Gustav Mahler. Puso así punto final a su recorrido sinfónico. Por la edad cumplida podía ser su sinfonía *Heroica*. La escribía a una edad en que Beethoven sólo había compuesto su primera y segunda sinfonías.

Pero la tragedia de Schubert consistió en que no pudo agarrar al destino por el cuello, como su contemporáneo y admirado hermano mayor Beethoven. No pudo librarse de la ominosa visita de una muerte que para él no fue, como para Beethoven, una incierta posibilidad, una suerte de «muerte electiva» que le tentaba. Beethoven optó en favor de la fuerza creadora que el destino le tenía reservada. Y de este modo pudo verter en un testamento como el de Heiligenstadt la decisión existencial que inauguró su estilo heroico, cortando el cordón umbilical de su período de aprendizaje, a la sombra de Mozart y de Haydn.

A Schubert no le visitó la muerte electiva sino la muerte irreversible y fatal (por él mismo conocida y prevista en razón de la letal enfermedad venérea que le consumía). Sabía y presentía el carácter inminente de su fin, o del cercano desenlace de su breve argumento de vida.

En la *Sinfonía en do mayor* la muerte asume su forma más grandiosa. Más y mejor incluso que en su requisitoria benévola y benefactora, tal como se muestra en la canción que es variada en el cuarteto *La Muerte y la doncella*. No es en la *Sinfonía en do mayor* esa presencia amigable que invita al descanso y a la paz, y que según el texto de Mathias Claudius no viene a juzgar, ni menos a castigar a la muchacha. «No vengo a castigarte –dice la Muerte a la doncella en ese breve poema–; no vengo a juzgarte ni a maltratarte; soy tu amiga, por mucho que tu energía juvenil se espante al verme.»

La muerte en la *Sinfonía en do mayor* es, como lo es también en *Viaje de invierno*<sup>\*</sup>, una nota repetida en *staccato*, blanca, negra o corchea.

En la sinfonía, en su *finale*, se repite cuatro o cinco veces en notas blancas a lo largo de una frase *cantabile*: una frase ondulante, verdadero himno *alla marcia*, con el ritmo marcial tan característico de Schubert.

La nota repetida es recogida varias veces, en ascenso o descenso, modulándose una y otra vez hacia distintos registros de altura, de manera libre y desenvuelta, con esa extraordinaria prodigalidad tonal que constituye un importante haber musical de este compositor.

Se trata de una frase musical de amplio aliento, en *andante* tremendo y trágico, pero sobre todo de vigor épico, como si de un cortejo se tratase, un cortejo de muerte que lle-

\* En la canción «Die Krähe» (El cuervo) del *Winterreise* (*Viaje de invierno*), en el compás 42 (cuatro corcheas punteadas de la misma nota); en la canción «Der Wegweiser» (El poste indicador) del mismo ciclo, las corcheas punteadas del primer compás. Y en otras canciones también, las mismas o semejantes figuras (que siempre denotan «fatalidad», o «proximidad de la muerte», cuando no encarnan ésta). Véase el análisis de los dos ciclos de canciones de Franz Schubert, más el «reconstruido» *Canto del cisne*, en Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles*, Londres, Hamilton, 1975.

va consigo el vuelo del destino agitado por el viento (según el hermoso dicho de Goethe en su poema sobre el *Canto de los espíritus sobre las aguas*).

Se trata del segundo tema del *finale* de esta *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*»\*. El viento del destino ha sido dominado en esta frase musical por la fuerza repetitiva y obsesiva de lo inexorable. El destino acude desde todos los registros tonales, en un alarde *estereofónico* que es uno de los máximos hallazgos de Franz Schubert.

Ya se descubre esa manera de abrirse el espacio, con su forma de aproximarse una frase musical desde la lejanía, en una misa juvenil, particularmente en el *Sanctus*, recurso que luego es usado de manera magistral, con plena autoconciencia de su innegable valor expresivo, en la gran *Misa en mi bemol*, contemporánea de *La Grande*.

Se produce un efecto de aproximación que, de pronto, se vuelve arrollador, pero de un modo muy distinto que en los *crescendos* de Ludwig van Beethoven, de carácter únicamente dramático. Aquí la dramatización es espacial. Abre y descubre espacio. Se expande éste en divina extensión, pero siempre avanzando desde el rincón menos esperado, correspondiente a la modulación tonal que introduce de nuevo la frase del cortejo procesional.

Se ha oído ya la frase varias veces, pero de pronto vuelve a resurgir, en un registro distinto. Y esa recurrencia, sin em-

\* Más que de segundo tema habría que hablar de segunda sección de este *finale*. En esta división marcada del movimiento en secciones se advierte uno de los aspectos premonitores de Schubert en relación con el sinfonismo que desarrollarán Bruckner y Mahler.

Ese segundo tema es enunciado por vez primera en el compás 165 del cuarto movimiento de *La Grande*, en los dos primeros compases por la trompa, en los dos siguientes por la trompa y el clarinete, y en su quinta vez por la madera y la cuerda.

Un episodio intermedio, en el que se expone un tercer tema, una evocación de la «Oda a la Alegría» de Schiller-Beethoven, sirve de pasarela para que ese mismo tema II vuelva a comparecer de forma insistente y arrolladora, esta vez a través de toda la orquesta.

bargo, no es equiparable a la modalidad del canon o de la fuga. El procedimiento es diferente. También el efecto dramático. Un efecto de sorprendente apertura de la amplitud extensiva e intensiva del espacio, un espacio inmenso en el cual podrán alojarse, al finalizar el siglo romántico y postromántico, sinfonistas renovadores como Anton Bruckner y el propio Gustav Mahler. De hecho todas las sinfonías de Bruckner nacen quizá de ese espacio sonoro de gran amplitud que *La Grande* de Schubert inaugura de manera prematura (combinado con el impacto que produjo en Bruckner el *crescendo* inicial del primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven).

Esa marcha épica posee un ritmo muy marcado que sugiere grandeza y majestad. No es una marcha fúnebre, como a veces se tiende a decir. Esa frase va apoderándose del espacio sonoro: va insistiendo una y otra vez, ensanchándolo y dilatándolo siempre más y más. Va dando de la muerte una versión épica, grandiosa.

El Destino descubre, de este modo, la inexorable conjunción de vida y muerte. Esa paradójica cópula se consume en el ritmo imparable del segundo tema (o sección) del movimiento. Un tema trepidante que sigue y sigue su arrollador avance, enunciado cada vez desde un ángulo tonal distinto.

Ese segundo tema parece presagiar ya las grandiosas creaciones poéticas en este registro de Gustav Mahler, su «Revelge» (Toque de diana), su «Canción del pequeño tambor», dentro del ciclo de canciones orquestadas *La trompa maravillosa del muchacho*. Y las grandes variaciones de las mismas en sus mejores sinfonías, especialmente en las puramente instrumentales, *Quinta*, *Sexta* y *Séptima*.

El tema es épico y triunfal, y no está exento de ironía trágica, ni tampoco de percepción humorística de *Grand Guignol*. La marcha puede evocar un cortejo macabro con ciertas resonancias napolitanas, tan queridas por Schubert (sobre todo desde que en su *Sexta sinfonía* se impregnó de lo mejor que pudo absorber en el arsenal operístico de Gioacchino Rossini).

La *Sexta sinfonía*, o *Pequeña sinfonía en do mayor*, es la más rossiniana de sus sinfonías, especialmente en su movimiento final, que es una particular versión festiva de lo que puede entenderse por *finale presto*, o por rondó conclusivo.

En la misma línea de inspiración de la *tarantella* de la *Tercera sinfonía*, o de otras formas de *perpetuum mobile* que utiliza como rondó final en sonatas para piano, o en música de cámara, Franz Schubert logra una verdadera culminación en este segundo tema del *finale*: algo así como la versión aquietada, solemne y trágica (a la vez que irónica) de esta corriente de ideas musicales; que, de pronto, irrumpen a borbotones en este tema *alla marcia*.

Ante un *finale* majestuoso de tan radical carácter épico, parece presentirse y presagiarse lo que significa, según T. W. Adorno, en uno de sus más finos análisis musicales (el consagrado al *finale* de la *Sexta sinfonía* de Mahler), el único modo de salvar al *finale* de la forma sonata de un exceso de positividad afirmativa: el que se encarna en la gran marcha épica de ese cuarto movimiento de la *Sinfonía Trágica* de Gustav Mahler, y que en cierto modo, sobre todo en sus episodios marciales, que constituyen su contenido rítmico y temático más expresivo, o más significativo, rememoran este cortejo épico que Schubert sabe desplegar en toda su riquísima paleta tonal.

La amplitud del espacio musical, debido a la fácil manera de modular, o de balancear simbólicamente el modo mayor y menor, o de jugar con los *crescendos* y *diminuendos* (aprovechando para sus propios fines los logros operísticos expresivos y dramáticos que descubre en su admirado Gioacchino Rossini), eso es lo que debió de intuir ese gran crítico musical que fue Robert Schumann cuando habló de «longitud celestial». Y que puede advertirse también en otras grandes composiciones de esta época final, especialmente en el emocionante *Quinteto en do mayor* con dos violonchelos. Una frase, la de Schumann, tantas veces repetida, comentada y tergiversada. Y cuyo sentido cabal se vuelve esquivo y elusivo, incluso en el contexto crítico en que Schumann la utilizó, en referencia a esta sinfonía de Schubert.

Debió advertir que esa sinfonía lograba algo que jamás llegó a conseguir el mismo Beethoven en toda su aventura sinfónica: que el espacio real y físico, o el espacio sonoro como distribución de lugares diversos y específicos, cada uno de los cuales podía servir de disparadero de una determinada opción tonal diferenciada, se movilizase de pronto, de manera que la amplitud que se alcanzaba fuese de tal calibre que el recorrido argumental del movimiento pareciera componer una suerte de polifonía estereofónica.

Como si de arriba, de abajo, de este o aquel rincón, o de esta o de aquella callejuela –que desemboca al fin en la misma plaza o ágora– surgiera de pronto una nueva versión del mismo cortejo trágico. Una especie de «Revelge» mahleriano *avant la lettre*, sólo que en registro épico, aunque matizado por la ironía trágica. Pero no desbordado –como en Gustav Mahler– hacia el sarcasmo evocador de desgarradoras fantasías macabras de la guerra de los Treinta Años.

Un cortejo en el que se expresase –a través del paso procesional– la conjunción de *éros* y *thánatos* que el Destino trae consigo. Y ello a través de la extraordinaria frase iniciada con las cuatro notas blancas en *staccato* que dan testimonio semántico de la presencia de la Muerte. Y que a partir de ellas se expande a través de ascensos y descensos en los que, de nuevo, se retoman siempre esas cuatro notas insistentes, tremendas, obsesivas.

En alemán la Muerte es masculina, *Der Tod*, y evoca una figura viril. Como varón requería su comprensión y mostraba su benevolencia al muchacho (*Der Jüngling*) o a la doncella (*Das Mädchen*). Sólo que en un estilo lírico. Y no en esta modalidad grandiosa, épica, pero no exenta de ironía y de humor de alta comedia, como aquel en el que aparece en el segundo tema de este *finale* de *La Grande*.

En él parece comentarse y variarse la impresionante frase inicial de la sinfonía, cantada por los instrumentos de viento. Una frase inicial que es, de hecho, un tema susceptible de mutaciones y metamorfosis, como en cierto modo ya sucedió en la célebre *Fantasia Wanderer* que tanto conmovió a Franz Liszt, determinándole por la ruta de las transformaciones temáticas, al modo de su *Sinfonía Fausto*, o de sus poemas sin-

fónicos. Y es que precisamente esa misma frase la encontramos, desplegada, en el tema primero del *allegro*, y en cierto modo se halla latente en el material temático de toda la sinfonía.

### *Finale* sinfónico

El sentido final de ese movimiento grandioso que clausura la *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*», no es en absoluto desalentador. Todo lo contrario. Ésa es la magnanimidad propia de la inteligencia ética y estética de Schubert. Su anclaje en lo más sólido del clasicismo, con su sentido de la proporción, con su firmeza en la forma sonata, mantiene un carácter de Gran Estilo en el cual la fuerza épica parece suscitar una verdadera afirmación en la alegría trágica: la que asume y acepta un destino que es, por lo demás, inexorable.

Esta sinfonía es más radiante en su luminosidad clásica que la *Sinfonía en si menor*, mucho más lunar y nocturna. Pero el milagro de la *Inacabada* consiste en lo siguiente: su materia musical se articula en dos movimientos de tal equilibrio y proporción que puede pasar por el mayor logro de imaginación clásica (en registro trágico).

Las sacudidas violentas, tan propias de este apacible músico que nos sorprende con los contrastes más asombrosos, se producen de forma espontánea, pero muy calculada, en el *allegro moderato* de esta sinfonía. Como las que trae consigo el clímax del desarrollo de ese primer movimiento, culminado con una esgrima sonora que parece retomar escenas propias del comienzo del *Don Giovanni* (la lucha a muerte del comienzo de esta ópera). O al modo del arranque del más trágico concierto para piano de Mozart, su *Concierto en do menor n.º 24*.

Y todo ello consumiéndose al final en un remanso *pianísimo* con evocaciones orientales, como si se insinuase un ritmo de exótico bolero. Este episodio nos devuelve al comienzo del *allegro moderato*, en la reexposición. Vuelve a resonar el primer tema, grave y en tono menor, seguido del murmullo rítmico en suave *crescendo* que comenta la más hermosa



de las canciones (según Johannes Brahms): la «Suleika 1» de Marianne von Willemer –incluida en el *Diván de Oriente y Occidente* de Goethe–, dedicada a la agitación del viento del oeste, portador de misivas procedentes del amado.

¿Qué significa este movimiento?  
 ¿Me trae Oriente mensajes felices?  
 El refrescante batir de sus alas  
 calma la honda herida del corazón.

Esta canción, entonada a través del murmullo que el piano va entretejiendo, es claramente aludida en ese episodio inaugural de la *Sinfonía en si menor*, «*Inacabada*».

Alfred Einstein<sup>3</sup> destaca esa resonancia simbólica de la canción en este comienzo de la sinfonía, un procedimiento que no es privativo de este pasaje. La música instrumental de Franz Schubert abunda en esas alusiones o citas de las canciones, algunas muy célebres (como la del *minuetto* del *Cuarteto «Rosamunda» en la menor*, referente a *Los dioses de Grecia*, sobre texto de Schiller).

Esas correspondencias simbólicas de algunas canciones con episodios de piezas instrumentales (cuartetos, sonatas para piano) constituyen uno de los aspectos más sugestivos de este compositor. Las ideas musicales de Schubert hallan así, en formaciones simbólicas, con su juego indirecto y siempre analógico de correlaciones entre texto poético y contexto musical, una formulación particularmente atractiva y convincente.

Es así como pueden destacarse con nitidez las ideas sobre la muerte y el destino que en las composiciones instrumentales, especialmente en la última sinfonía, se descubren. También en multitud de canciones, obras corales, o en su único oratorio.

Esas ideas hallan su plasmación simbólica a través de recursos como las cuatro notas blancas punteadas que abren la ya comentada frase del segundo tema del *finale* de la *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*». Una frase que acaba invadiendo

el espacio sonoro que ella misma contribuye a dilatar, dando sentido a esa «longitud celestial» a la que Robert Schumann se refirió de manera intuitiva, casi instintiva.

Esas cuatro notas, en grupo de corcheas, aparecen diversas veces –como ya se ha indicado– en pasajes claramente alusivos a la muerte en el gran ciclo de canciones consagrado a ésta como final y objetivo del *Wanderer*\*, viajero sin rumbo perdido en el trágico extravío de su deambular sin ton ni son a través del paisaje helado, acompañado de un cortejo espectral que el texto de Wilhelm Müller destaca con verdadero acierto: veletas que carecen de rumbo en la dirección de los vientos que señalan, fuegos fatuos, soles de espejismo, postes indicadores de caminos que no llevan a ninguna parte, alevosos cuervos de mal presagio, lágrimas que se congelan, y un mísero organillero que interrumpe su deambular descalzo por el paisaje helado según el ritmo absurdo (en su mecánica obviedad) de su atávico instrumento<sup>4</sup>. Todo se orienta –y confluye– hacia un final catastrófico que, sin embargo, queda finalmente suspendido, en una especie de pérdida final de ruta y dirección, o de sentido.

El último de los grandes clásicos concluye así su gran proeza generadora del *Lied*: en el extravío más completo a través de un paisaje helado de pesadilla. En el ciclo siguiente, en las canciones de Heinrich Heine, esa naturaleza verdaderamente muerta, espectral y onírica, dará paso a un escenario nuevo: la ciudad. Y en ella un nuevo modo de poetizar y cantar en el que Schubert apenas dispuso de tiempo para dar de él testimonio. Quedan canciones extraordinarias de ese ciclo final: sobre todo la que lleva por título «Die Stadt» (La ciudad); y todavía más «Der Doppelgänger» (El doble).

\* Es interesante observar que otro vienés, esta vez del siglo xx, de gran sabiduría musical, y de excelente conocimiento de la tradición, Alban Berg, echa mano del mismo recurso (las corcheas de una misma nota, repetidas varias veces en *staccato*, para referirse a la fatalidad de la muerte) en su ópera *Wozzeck*; y lo hace una y otra vez, de manera que acaba creando, en esa ópera extraordinaria, un clima verdaderamente opresivo (y obsesivo).

Schubert lleva a cabo un viaje trágico que sobre todo se escenifica, en forma instrumental, en el modo imprevisible, errático, de los sorprendentes episodios de «desarrollo» de sus tres últimas sonatas (en los respectivos primeros movimientos)<sup>5</sup>. Más que de una ruta de desarrollo inexorable, como en el Beethoven del estilo heroico, se asiste a una angustiada, y angustiante, indeterminación relativa a los caminos que puedan seguirse. Salvada la doble barra de la exposición, y de su *reprise*, cualquier cosa puede suceder (dentro de los cauces abiertos por el paisaje tonal elegido).

Eso concede a esos desarrollos un carácter desasosegante, y por lo mismo tremendamente expresivo. Un carácter que es congenial con el clima espiritual que puede advertirse en el ciclo de canciones finales: *Viaje de invierno* y *Canto del cisne* (sobre todo en las canciones de poemas de Heinrich Heine).

La muerte incuba sus huevos de perdición sobre las rutas y los caminos, pero así mismo constituye un reclamo, un acicate: el que condujo a este compositor a extremar sus fuerzas creadoras hasta agotarlas –y agotarse– en los tres últimos años de su labor de composición.

La muerte puede ser apacible. No viene a juzgar ni a castigar. Puede incluso ser querida y deseada por el grupo de condenados (al Tártaro), sólo que Saturno ha roto su anillo y la palabra Eternidad, enfatizada, ha dictado sentencia. Así en la canción con letra de Schiller «Grupo desde el Tártaro».

El postillón (en la canción con letra de Goethe «El postillón Cronos») conduce la diligencia de la vida hacia el Orco, o hasta las puertas del Hades. Dentro de la diligencia vamos viajando. Y al igual que en la experiencia personal de Goethe que suscitó este imponente poema, vamos también contemplando el variado paisaje (de la vida).

El postillón se llama Cronos, dios del Tiempo. Dios por tanto del Destino. Nos conduce a altas cumbres, y tras aspirar los aires de eternidad olímpica que en ellas se esparcen, volvemos a la diligencia, que inicia la bajada por la falda de la montaña, hasta repostar en alguna taberna que ya nos prepara para el viaje de vuelta (o el declinar de nuestra vida en el crepúsculo). Y que nos conduce hacia el tramo final, hasta las inmediaciones profundas del Erebo.

Suplicamos entonces benevolencia a esas potencias infernales que ya presentimos. Que sean benéficas. Que no nos dañen ni castiguen. Nos acercamos a las puertas del Hades, próximo ya el río Corito, con el barquero Caronte apostado para el tránsito final, cerca de la laguna Estigia.

La muerte se agita en forma convulsiva y atonal, o chirría de modo tenebroso en la más cruel de las muertes, también la más salvífica: la muerte en la cruz del Salvador. Muerte y martirio, o pasión, de quien se hizo hombre, se encarnó, habitó entre nosotros, tras nacer de María Virgen: así en la borrascosa página musical del *Crucifixus sub Pontio Pilato* de la impresionante *Misa en mi bemol mayor*.

La muerte, como el ser, como la verdad, como el destino, como el propio *Mysterium Magnum* personificado en Dios (o en los Dioses), se dice de muchas maneras, se enuncia y predica de muchos modos, tantos como categorías referidas a lo que es, o a lo que existe y subsiste. Puede ser pensada de manera épica, trágica. Puede suscitar anhelo (de reposo, de Gran Paz). Puede promover rebelión, protesta (como en la joven doncella). O puede también sugerir recogida veneración, o asombro y fascinación por su carácter sagrado, así en Lázaro y en todo su cortejo en el gran oratorio *Lazarus*, dejado en estado fragmentario por Schubert.

O puede alentar una conjunción simbólica con las fuerzas épicas de la vida, y con el inexorable destino, mostrando su forma más grandiosa (así en el cortejo procesional que enuncia el segundo tema del *finale* de la *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*»). Un símbolo encarnado en el que *éros* y *thánatos* hallan al fin una forma de conjugarse. O de promover una majestuosa marcha por las inmediaciones del límite: en ese umbral de ser y sentido que es, desde luego, la muerte.

---

VII

Felix Mendelssohn

El *scherzo* como forma de vida

---

## Antes de marzo

Hay fechas que cortan el continuo histórico de tal manera que el **Antes** y el **Después** dejan de rimar. Una de ellas es, sin duda, 1848. En ambientes austriacos se hace referencia a la época anterior con el término *Vormärz* («antes de marzo»). Los idus de marzo de ese año singular trajeron consigo la Revolución.

Cual huracán o tornado, esa fecha zarandeó los cimientos en los que se hallaba asentada la sociedad, con su equilibrio de poderes, y la cultura, con su propensión a la hogareña forma convencional que suele denominarse, en ambientes germánicos, *Biedermeier*\*. Todo un mundo expresivo y simbólico quedó, de pronto, cuestionado. Y ese corrimiento de tierras afectó también al discurso musical. De repente una parte sustancial del paisaje de la música quedó lesionada. El canon musical, que parecía bien arraigado, sufrió sorprendentes alteraciones.

Felix Mendelssohn fue, en cierto modo, víctima de ese fenómeno atmosférico de gran calado. El compositor había muerto de forma inesperada y prematura con sólo treinta

\* Sobre el significado de este término, véase Marcel Brion, *La vida cotidiana en Viena en tiempos de Mozart y de Schubert*, FCE, México, 1990, especialmente el capítulo décimo, «El reino de Herr Biedermeier». Ese señor, invención de un escritor satírico, Ludwig Pfau, al cual ente de ficción atribuyó poemas creados por un ingenuo maestro de escuela (que realmente existió), hizo fortuna en todo el mundo germánico, hasta el punto de que terminó definiendo todo un período. Denota convencionalismo, ansia de respetabilidad, afectividad sentimental: todo ello característico del gusto medio de la burguesía de la época. Lo que músicos como Robert Schumann llamaron de forma despectiva «filisteísmo».

y ocho años de edad en la fecha altamente significativa de 1847: ¡un año antes del estallido revolucionario! Como si lo hubiese presentido (y no hubiera podido soportar ser testigo del cataclismo).

Pero el torbellino afectó a una parte sustancial de su obra. Desde entonces ésta se partió en dos: ante todo, la que resultó indemne de ese percance político, histórico, cultural: sus oberturas, sus sinfonías *Escocesa* e *Italiana*, la música incidental del *Sueño de una noche de verano*, sus conciertos para violín y orquesta, sus tríos con piano. Y con reparos y lentitud en la recepción, sus espléndidos conciertos para piano y orquesta, y sus extraordinarios cuartetos y quintetos. Quizá también sus *Canciones sin palabras* para piano.

Y, por otra parte, un conjunto de piezas que poco a poco fue siendo cuestionado, y confinado en un enclave histórico *Vormärz*: su música religiosa, su música —encargo del rey de Prusia— para los coros de *Antígona* y *Edipo en Colono* de Sófocles, sus dos grandes oratorios, *Paulus* y *Elías*, o sus sinfonías cuarta y segunda: *Reforma* y *Lobgesang* (*Canto de alabanza*)\*.

Comenzaron a oírse voces críticas respecto a la naturaleza indiscutible de un músico que Robert Schumann había considerado el Mozart del siglo XIX. En ese aluvión de críticas negativas se juntaron tendencias y corrientes distintas. Unas legítimas. Otras sórdidas, siniestras.

Había un cierto acuerdo, en ascenso a medida que el siglo discurría, en considerar que esas obras tan loadas desde organismos oficiales, tan aplaudidas por un público entregado a los sentimientos y convenciones del universo *Vormärz*, iban a sufrir duro quebranto.

Eran, por lo demás, las menos espontáneas de las obras de Mendelssohn, las que de forma más evidente procedían de un esfuerzo más cultural que natural, quizá de un cálculo de política musical, quizá también de una necesidad personal de auto-justificación (por su condición de judío que abraza con

\* También la casi totalidad de sus *Liedern*, aunque por razones distintas de las que a continuación se dan. Puede decirse que sus canciones *con palabras* son pre-schubertianas.

fervor la fe luterana). Y eran, sobre todo, las más claramente restauradoras, en las cuales quería revivirse el espíritu del último Barroco y del Clasicismo.

Esas actitudes fiscales cristalizaron en diversos escritos que fueron minando la credibilidad de un músico convertido durante dos décadas en verdadero árbitro del gusto musical. Responsable, entre otras proezas, de haber logrado revivir, en su calidad de director de orquesta, la *Pasión según san Mateo* de J. S. Bach, así como los grandes oratorios de Händel en Alemania.

El más canalla fue el escrito crítico que escribió Richard Wagner: su panfleto sobre *El judaísmo en la música*, un texto antisemita en el que combinaba agudas apreciaciones críticas de la música de Mendelssohn con la insidia de atribuir los defectos musicales señalados al ascendiente judío del compositor.

Pero no sólo desde este frente antisemita, de un nacionalismo germánico rampante, arreciaban las críticas. Un judío disidente, fóbico respecto a todas las confesiones, se convertiría también en fiscal: Heinrich Heine. Lamentaba que el inmenso talento de este compositor se pusiera al servicio de la causa cristiana. O se abrevara «de la orina del cordero pascual», como decía con descaro. Definía su música como fruto de «la más fina, calculada y aguda inteligencia», pero completamente «falta de ingenuidad»<sup>1</sup>.

El dardo era certero, pues en la estética romántica de la época se consideraba la *Naivität*, ingenuidad, un rasgo inherente del arte del genio. No pasó mucho tiempo sin que se hiciera balance de su obra: ésta se había iniciado en sus años de prodigiosa adolescencia, pero a poco que fue madurando traspasó del genio al talento, como sentenció Hans von Bulow.

El sello de lo genial se descubre en la obertura del *Sueño de una noche de verano*, o en el *Octeto*, escritos a la edad mágica de dieciséis y quince años respectivamente. Pero el trabajo y el esfuerzo que se advierte en sus oratorios, en su sinfonía *Lobgesang*, en los salmos, los motetes, el *Te Deum*, el *Magnificat*, es propio de un extraordinario talento. Un talento sin la naturalidad espontánea que caracteriza la «obra



de arte del genio»\*. Ésa es la idea que se difunde desde mediados del siglo XIX en adelante.

Según esta extendida opinión, no hay ya espontaneidad en esas obras. No hay genuinidad, como el propio Heinrich Heine apostillaba. Se advierte en ellas los forzados trabajos emprendidos sobre la música antigua, sobre Händel y J. S. Bach especialmente.

Como decía con malicia Hector Berlioz: hay en esa música un excesivo trato deferente con los difuntos. El propio Mendelssohn reconocía y confesaba esa preferencia. Era el heredero que tomaba posesión, de manera selectiva, de un impresionante legado. Su música se ponía al servicio de éste, lo mismo que su tarea de director de orquesta.

Heinrich Heine, judío como Mendelssohn, no le perdonaba su conversión al cristianismo. No sólo fue bautizado cuando tenía doce años, junto con su hermana Fanny (y, poco después, su propio padre), sino que quiso manifestar una y otra vez la profunda convicción con que abrazaba la religión cristiana en versión luterana.

Había gozado de los mejores preceptores. En plena adolescencia él y su hermana Rebecca sabían recitar en griego y componer poemas en esta lengua, además de conocer el latín<sup>2</sup>. Ese bagaje increíble, fruto del azar de la inteligencia y de la necesidad de una educación planeada por una de las familias más ricas y cultas de Alemania, se ponía al servicio de la fe cristiana y luterana.

Eso provocaba el gozo extasiado de reyes y príncipes protestantes, como el príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria de Gran Bretaña, entusiasta de Mendelssohn. O del recién entronizado rey de Prusia, Federico Guillermo IV, el «romántico coronado», como se le solía llamar, que le requirió en su corte, donde compuso la música de los coros de *Antígona* y *Edipo en Colono*.

Esas inmensas facilidades del origen, o del medio familiar, en donde se vivía en una especie de fiesta perpetua en su adolescencia, con veladas musicales, poéticas, teatrales, to-

\* Así por ejemplo en los párrafos sobre el arte del genio en la *Crítica de la capacidad de juzgar* de Immanuel Kant.

das en el seno de esa familia aristocrática judía, provocaron ciertamente suspicacia y envidia.

Al final se planteó la pregunta obvia, una vez muerto el compositor: ¿se habían utilizado debidamente esos magníficos denarios, y ese entorno de maravilla que lo gestó y asistió?

No cabe duda de que así sucedió en esos primeros años sobrenaturales, entre los quince y los veinte, en los que produjo lo mejor, quizá, de toda su obra, desde el *Octeto* a las principales oberturas (primero el *Sueño de una noche de verano*, pronto *Las Hébridas* y *Mar en calma y viaje feliz*), así como sus primeros cuartetos, su primer quinteto, y sus excelentes trece sinfonías para cuerda, anteriores a la primera sinfonía oficial (y que quedaron inéditas durante la vida del compositor).

Parece entonces que los años siguientes son, en comparación con esos años milagrosos, algo redundantes. Incluso hay quienes ven un debilitamiento creador, o una excesiva influencia del ambiente de afectividad sentimental, y de convencionalismo respetable, propio del mundo del célebre Herr Biedermeier, un inexistente personaje, como se ha dicho: pura ficción de la malicia de un escritor satírico, con el que terminó por definirse toda la cultura de ese período *Vormärz* de la restauración anterior al estallido revolucionario de 1848.

Hacia fines de siglo Bernard Shaw ridiculiza la música de Mendelssohn. Y bajo su estela (y la de Wagner), el propio Ludwig Wittgenstein, desde Viena, apostrofa y confirma su criticismo frente a Mendelssohn, con el que podía sentirse profundamente identificado. Procedía también de una familia judía integrada de gran fortuna y cultura. Sólo que, a diferencia del compositor, el filósofo mostró enseguida rasgos de disidencia y heterodoxia<sup>3</sup>.

Todos los críticos coincidían en lo mismo: falta de profundidad, poco sentido dramático, nula sensibilidad trágica, sentimentalismo. Así se preparaba un escenario de horror, consumado a través de Hitler, en el que se quiso erradicar su música, borrarla de la faz de la tierra. Se derribó el monumento que se le había erigido en Leipzig, y se procedió a expulsar al infierno del silencio la obra entera de este gran compositor.

Un crítico recordaba, de todos modos, que en la pintura italiana existían los artistas mayores, Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, pero también había lugar en el canon para Correggio, que era un excelente pintor lleno de gracia, por mucho que no alcanzaba la talla de los citados<sup>4</sup>.

### Lógica de la conversión

¿Qué es lo que produjo ese quiebro tan relevante en la sensibilidad, que afectó a Mendelssohn en su calidad de artista, pero que sobre todo fue letal para una sustanciosa parte de su obra, especialmente la música religiosa, o la de sus dos grandes oratorios?

La fecha de 1848 aparece entonces como faro en medio de la tempestad, a modo de compleja respuesta. Señala el fin de un período en el que los restos del *Ancien Régime* trabaron vínculo fecundo, en política, en economía, en ideología, con la burguesía emergente. Esa fecha concluye la Gran Restauración que siguió al período revolucionario y a las guerras napoleónicas. Se derrumbó ese mundo liberal, aristocratizante, de grandes censuras policíacas, monarquías restauradas, romanticismo en auge y cristianismo impostado. Un universo en el que Mendelssohn pudo intervenir como *arbiter elegantiarum* de la música, al menos en Gran Bretaña y en Alemania.

En sus obras mayores religiosas Mendelssohn mostró, en sintonía con esa época, hábitos claramente «restauradores». No era un clásico sino un clasicista nostálgico, enamorado de los grandes genios del pasado. «Romántico clasicista» lo llama Alfred Einstein, distinguiéndolo con esta denominación del «clásico romántico» que es Schubert<sup>5</sup>.

Ya no podía escribir de forma espontánea cantatas al estilo de J. S. Bach, que eran piezas de la liturgia luterana, u oratorios al modo barroco de G. F. Händel para la sala de conciertos de la Inglaterra dieciochesca. Se dedicó, por tanto, a remedar esos estilos en una mimesis fecunda y sorprendente. Logró la asombrosa proeza de dar vida al languideciente género del oratorio, que había tenido su última y extraordinaria prestación en los dos grandes oratorios de Haydn (que, por cierto, influyeron poco en los de Mendelssohn).

La evocación de J. S. Bach y de Hándel es constante. *Paulus* se inicia con una obertura de característico virtuosismo contrapuntístico, muy propio de su autor. Pero de pronto el juego de motivos breves es asaltado por un coral que es alzado por encima de ese edificio aéreo de muchas voces, como si se elevase hasta ocupar el centro del espacio sonoro a través de muchos brazos aéreos. El procedimiento es muy típico de su autor, cuyo gusto por la intromisión de solemnes corales en sus obras es constante: en el *scherzo* de la *Sinfonía segunda*, «*Lobgesang*», por ejemplo.

Pero esta vez el coral que sobresale de forma nítida, acaparando la atención preferente de la pieza, es el que proporciona la principal fuente musical de la hermosa cantata de Johann Sebastian Bach *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (*Despertad, la voz nos llama*).

En el momento cumbre del oratorio, en la escena que da sentido a toda esta pieza monumental, la que relata, según los Hechos de los apóstoles, el viaje a Damasco de Pablo y la aparición —en voces soprano— de Jesucristo («Pablo, ¿por qué me persigues...?»), en ese instante de la conversión paulina, se comenta ésta a través de una pieza coral en la que de nuevo se puede oír el tema de la cantata de J. S. Bach. Quizás en esa referencia a la conversión de Pablo se halla la clave hermenéutica del oratorio, y en general de toda la incursión de Mendelssohn en la música religiosa.

*Paulus* era, según explícita confesión, el oratorio consagrado a su padre, que inició el camino —de Damasco— que condujo a la saga familiar a transitar del judaísmo al cristianismo: del Antiguo al Nuevo Testamento. Del mismo modo el oratorio *Elías* era un homenaje al primer ancestro de la familia, el gran Moses Mendelssohn, filósofo, autor de *Jerusalén*, muy ensalzado como defensor de una religión ecuménica, en la onda filosófica de Leibniz y de Wolf. Y el tercer oratorio, *Christus*, debía ser el más propiamente autobiográfico: referido al tercer «grande» de la estirpe familiar, el propio compositor.

Esa referencia a la conversión convoca la metáfora de la Luz, o comenta el pasaje de la oscuridad a la repentina iluminación.

Importa, se nos dice, estar atento y vigilante, pues llega quizá la luminaria, y con ella un escenario de conversión. Llega la voz que trae consigo el alumbramiento.

Las vírgenes prudentes advierten esa voz, despiertan, y encienden sus respectivas antorchas, pues se han provisto de aceite para la ocasión. No así las vírgenes necias<sup>6</sup>.

Los que saben estar despiertos aceptan el envite: pasan de la condición judía, veterotestamentaria, expectante pero dominada por las espesas tinieblas, a la condición de «vírgenes prudentes» que (por la lógica del bautismo y de la conversión) pueden correr a recibir al esposo, cuya voz se escucha ya en lontananza, y que en lo más alto de la torre el vigía puede anunciar.

Esta parábola escatológica de los evangelios sinópticos se halla en la médula del proyecto musical e intelectual del Mendelssohn compositor de música religiosa, o de oratorios. En muchas de sus obras opera la metáfora apremiante del «ascenso hacia la luz» que ya puede rastrearse en la cosmovisión musical de Joseph Haydn\*. La música religiosa de Mendelssohn es, en gran medida, la exégesis musical de la propia conversión.

En la parte coral de la sinfonía *Lobgesang* se escenifica ese pasaje de la oscuridad a la luz de forma dramática\*\*. Ese tránsito constituye el clímax de toda la segunda parte –coral– de esa sinfonía-cantata que tan críticamente comentó Richard Wagner (en razón de la artificiosa manera en que se hallan unificadas, según el parecer wagneriano, la primera parte instrumental y la segunda vocal).

*Wir riefen in der Finsternis:  
Hüter, ist die Nacht bald hin?\*\*\**

De nuevo resuena un escenario similar al de la parábola de las vírgenes necias y prudentes: el que comentó en *Paulus*,

\* Véase el ensayo consagrado en este libro a Haydn.

\*\* Una sinfonía escrita, por encargo, para conmemorar la efeméride de la invención de la imprenta, y que está plagada de referencias religiosas luteranas.

\*\*\* Clamamos en las tinieblas: / Guardián, ¿se acabará pronto la noche?

en la obertura y en el coro central del oratorio, la célebre cantata de Bach *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

¿Sigue dominando la noche? ¿Hay indicios de que comienza el amanecer? Una pregunta llena de ansia y de anhelo que se repite tres, cuatro veces.

Se asemeja a la dramática demora del pueblo ante la imprecación y demanda del profeta Elías, al final del primer acto de su oratorio correspondiente, en el que se solicita de Yahvé que se digne enviar nubes cargadas de lluvia. Tras la oración del profeta sigue una angustiada espera. Un niño observa si hay indicio en los cielos de la llegada de nubes, que al final estallan en tormentas que inundan la tierra de torrentes y torbellinos, ante el general regocijo de la población.

El Gran Relato cristiano parece revivir en estas piezas, en *Paulus*, en *Elías*, en el incipiente *Christus*, en la sinfonía *Lobgesang*. Al final todo es luz, palabra-luz. El propio profeta Elías se convierte en ascua incandescente. Es arrebatado por un carro de fuego, con corceles también de fuego.

Mendelssohn hace resurgir el Gran Relato que sirvió de sustento a la música desde el gregoriano hasta Johann Sebastian Bach. O que incluso pudo tener una postrimera comparecencia en Joseph Haydn. Pero Mendelssohn lo logra, como señala Heinrich Heine, de forma esforzada. No de manera espontánea.

Musicalmente, Mendelssohn debe recurrir a esos modelos que tanto le seducen. Así por ejemplo en el aria «Es ist genug» (Ya es suficiente), en la segunda parte de *Elías*, remedo claro y evidente del «Es ist vollbracht» (Todo está consumado), de la *Pasión según san Juan* de Bach. En esa aria el profeta Elías expresa su resignada aceptación de una muerte que desea, y que finalmente le es sustraída en razón de su misteriosa y milagrosa ascensión.

Ese Gran Relato ya era problemático en Joseph Haydn. En Mendelssohn es imposible. Sólo puede «restaurarse» impregnado de lo que Nietzsche denominó «historicismo de guardarropía». Pudo ser aceptado en virtud de los avales oficiales, como lo atestigua la tarjeta de felicitación del príncipe Alberto, consorte de la reina Victoria de Inglaterra, en la que ponderaba la música de Mendelssohn como profecía del arte

frente a los falsos ídolos del momento, en conmemoración de la escena en que Elías combate con los sacerdotes idólatras del culto a Baal, protegidos de la reina Jezabel<sup>7</sup>.

Pero incluso en un autor tan «objetivista» como Mendelssohn ese relato posee una impronta subjetiva. No puede ser de otro modo en plena era romántica. De ahí que pueda entenderse como una exégesis continua, reiterada, insistente del mismo tema, el tema de la conversión, o del pasaje de la oscuridad, propia del Antiguo Testamento (judaísmo), a la luz del Nuevo Testamento (cristianismo luterano).

A través de su música religiosa y de sus oratorios parece dar, una y otra vez, la *excusatio* relativa a su bautismo y a su convencida profesión de fe cristiana.

Después de Joseph Haydn el Gran Relato sólo parece servir de pretexto para una confesión personal. Así funciona ya en el ultimísimo Mozart, en su *Misa de Réquiem*. Y por supuesto en las grandes misas de Beethoven y de Schubert. En Mendelssohn se salva la «objetividad» del Gran Relato mediante el recurso historicista de una «restauración» de la música de Händel y de Bach, sin cuyo estudio no hubieran sido posibles esos oratorios impregnados de evocaciones continuas de ambos compositores del último Barroco.

Pero la lógica de la conversión, o la explicitación de ésta en la historia familiar de Mendelssohn, confieren a esas obras su indirecta referencia autobiográfica, confesional.

Ya en Joseph Haydn ese Gran Relato tuvo cierto carácter final, póstumo. De pronto todo sufrió un poderoso *acelerando*. La Revolución francesa no fue sino el nombre que se dio a ese poderoso dinamismo histórico de fuerzas que estallaron y se desbordaron por todas partes.

Todo adquirió energía y movimiento. Se transitó de la sustancia al sujeto, como dijo Hegel: de la objetividad del Gran Relato a la subjetividad de la confesión, y a la lógica emotiva del sentimiento y del afecto del sujeto (creador y receptor).

El Gran Relato cristiano fue sustituido por el Mito Fáustico. La *fides quaerens intellectum* que sustentaba aquél dejó paso al dinamismo de la Voluntad, y a su vencimiento de límites y de resistencias, así en Fichte, en Beethoven, en Hegel, en Schelling.

La versión de Goethe de la leyenda fáustica domina la música decimonónica, desde Robert Schumann hasta Gustav Mahler. Ese nuevo Mito, o Gran Relato Fáustico, se aloja, a modo de *Ersatz* (sustitución), en el intersticio entre el Gran Relato cristiano en retirada y la subjetividad autoafirmada.

La Misa, el Réquiem, el *Te Deum*, el *Stabat Mater*, toda la liturgia cristiana reaparece, desde Rossini hasta Verdi, desde Beethoven hasta Brahms o Bruckner, como pretexto confesional para la expresión de un sentimiento conmovido, siempre sincero en su romanticismo intrínseco, pero que ya no posee el refrendo espontáneo de una fe adquirida y jamás cuestionada, sino que vive del deleite de una conversión, como la que condujo a Mendelssohn del judaísmo al cristianismo, y a tantos poetas y literatos, o músicos cecilianos y nazarenos, a aproximarse a la Iglesia Católica y Romana. O que se justifica como fenómeno estético desde convicciones agnósticas, o incluso ateas.

La vieja liturgia cristiana es, en la estética de Mendelssohn, concebida bajo la forma de la expresión del sentimiento, en la estela del teólogo y filósofo Friedrich Schleiermacher, cuya obra conoció el compositor. Como señala Leon Botstein<sup>8</sup>, esa clave estética explica el recurso emocional de una música directa, con grandes capacidades comunicativas y expresivas. Ésa era la pretensión y el propósito del compositor. Sólo que después de 1848 esas premisas estéticas se fueron desconociendo. Y el sentimiento que esa música quiere suscitar se concibió como sentimentalismo convencional, blando y azucarado, en peligrosa vecindad con el *kitsch* musical.

Lo mismo sucedió con su música para piano más popular, sus *Canciones sin palabras*, unas obras aptas para un instrumento hogareño, el piano, cada vez más concurrido, especialmente por manos femeninas<sup>9</sup>. La sutileza de esas composiciones, que tenían cierto carácter de apunte o boceto pictórico, fue también plenamente tergiversada.

Mendelssohn asumió esa teología estética de la inmediatez sentimental en su música, que concibió como un medio expresivo en el cual la concreción emotiva era su caracterís-



tica primera. Frente a la ambigüedad de dobles, triples o múltiples sentidos de las palabras, razón por la cual el lenguaje era siempre ocasión de incomprensión y de tergiversaciones continuas entre hablantes, la música –decía Mendelssohn en una célebre carta\*– se caracteriza por su carácter mucho más preciso, concreto, imposible de confundir.

Con extraordinaria brillantez invertía en ese texto una idea que parece de sentido común, resultando paradójica en esa nueva formulación. ¿O no es propio de la música la multiplicidad de asociaciones y connotaciones –simbólicas– que le es característica, frente a la relativa univocidad de los campos semánticos del lenguaje? Pero Mendelssohn no se refería únicamente a la enunciación sino al diverso modo de vincularse palabra y nota musical con los afectos. La música «llena el alma con miles de cosas mejores que las palabras», como decía en esa célebre carta.

Nietzsche hablará de la música como *semiología de los afectos*, y Schopenhauer había concebido la música como universal *ante rem*, anterior al *mundo como representación*, pura expresión sin mediaciones de la Voluntad. En su carta, Mendelssohn se limitaba a invertir el tópico respecto a la vinculación de la música con el lenguaje. A la polisemia de éste respondía la música con el carácter unívoco y de inexorable concreción –precisa, inconfundible– de cada nota musical. La ausencia de palabras era, más bien, causa de rigor y despeje de equívocos\*\*<sup>10</sup>.

\* Dirigida a Souchay desde Berlín, el 15 de octubre de 1842: «La gente piensa que la música posee demasiadas significaciones; creen que lo que escuchan suscita pensamientos extremadamente ambiguos, mientras que todo el mundo entiende la significación unívoca de las palabras. Para mí sucede exactamente lo contrario. Y no sólo con referencia a la totalidad del discurso; también con los términos individuales». Si no es posible definir esos pensamientos en palabras –viene a decir Mendelssohn–, eso se debe a la tremenda polisemia que éstas encierran; no a la naturaleza de la música. La buena música es concreta y diáfana en su transmisión de emociones al alma. La música, apostilla Mendelssohn, «llena el alma con miles de cosas mejores que las palabras».

\*\* El conjunto mágico de óperas concentradas en piezas de música instrumental «sin palabras», en la modalidad de oberturas, tuvo su

## El *scherzo* como forma de vida

Se considera a Mendelssohn el maestro indiscutible de una forma musical inventada por Beethoven, el *scherzo*, literalmente «broma», en sustitución del tercer movimiento bailable, generalmente un *minuetto*, de las piezas clásicas de Haydn y de Mozart. Si Beethoven celebró su acto fundacional como gran creador en su sinfonía *Heroica*, cuyo *scherzo* marcó la pauta de los siguientes, esa vez en registro heroico (como también sucedió en la imponente construcción contrapuntística del *scherzo* de la *Novena sinfonía*), en Mendelssohn puede decirse que esa irrupción del genio se produjo a través de una peculiar y rigurosa comprensión y exégesis de la *forma scherzo*.

Tuvo lugar de manera escalonada. Primero de todo en el mágico *scherzo* del tercer movimiento de su *Octeto en mi bemol mayor, op. 20*, escrito a los quince años. Posteriormente en el gran despliegue de ese «fenómeno originario»: en la obertura del *Sueño de una noche de verano*.

El *scherzo* del *Octeto* confiere la pauta a las innumerables versiones que el compositor efectuará de esa insigne invención, cuyo desarrollo más magnífico fue la citada obertura de la gran comedia shakespeariana.

En el tercer movimiento del *Octeto* se advierten todas las características de esta *Urform* mendelssohniana: notas breves, juego de corcheas y semicorcheas, combinación del susurrante murmullo *pianissimo* con la frase entrecortada por silencios o puntuaciones: el *staccato*.

---

estreno en la obra mayor de este gran músico, escrita a los dieciséis años: la obertura del *Sueño de una noche de verano*. Significaba una decisiva incursión en un mundo que le era próximo y favorable: el de los elfos, hadas, duendes y gnomos de la noche. En términos posteriores a 1848 puede decirse que esa colección de oberturas logra una síntesis –anticipada– de «música absoluta» y de «música de programa». Son poemas musicales (o sinfónicos) condensados. La forma sonata celebra en ellas mágicos esponsales con un argumento literario o pictórico; así en la obertura a la obra de Shakespeare, en *Las Hébridas*, en *Mar en calma y viaje feliz*, en *Ruy Blas*, o en *La leyenda de la bella Melusina*.

Aquí es murmurado de modo deslizante y sinuoso, como los mágicos pasos de unos pies fantásticos propios de los habitantes del Otro Mundo, el mundo nocturno de las hadas, los gnomos, los duendes: el mundo, ya presentido en este *scherzo*, que desbordará de fantasía musical en la música para la obra shakespeariana\*.

En el *scherzo* del *Octeto* las indicaciones son precisas, sorprendentes. El movimiento se subtitula «Allegro leggierissimo». Y se añade, en el margen izquierdo de la partitura, una indicación: «Si deve suonare questo scherzo sempre pp e staccato». Los violines, cuatro en total, entonan en combinación notas corcheas con semicorcheas punteadas.

El tratamiento de los ocho instrumentos, que conjuga dos cuartetos, se caracteriza por la diferenciación de las ocho voces. No son dos cuartetos superpuestos. Se trata de un octeto entendido en todo rigor que, sin embargo, utiliza dos cuartetos: dos violines, viola y violonchelo, sólo que doblados; pero usadas las voces de manera altamente diferenciada. En este *scherzo* alcanza su modo más brillante esa capacidad de diferenciación y de conjugación.

Mendelssohn inaugura así un modo innovador de concebir el *scherzo*\*\* . No consiste ya en el esquema algo monótono A B A, en el que su deslizante condición es interrumpida por un trío, como en Beethoven. O por dos tríos distintos, así en algunas obras de Schumann (A B A C A), como en su *Primera* y *Segunda* sinfonías.

Mendelssohn interpreta la forma *scherzo* de otro modo, a través de la sabia juntura de forma sonata y forma rondó mediante la cual Haydn concibió sus últimos movimientos de sinfonías y cuartetos, sus *finales*. En la obertura de la obra

\* Mendelssohn, al decir de su hermana Fanny, consideraba fuente de inspiración de ese *scherzo* el sueño de la *Segunda Noche de Walpurgis*, del *Fausto II*. Ésta comenta: «Se siente muy cerca el mundo de los espíritus del aire... y su aérea procesión». Véase Peter Mercer-Taylor, *The life of Mendelssohn*, *op. cit.*

\*\* Le seguirán la casi totalidad de *scherzos* de su obra de cámara, cuartetos y quintetos. Pero son muchas las piezas *allegro* (en todas sus variantes) que tienden, de manera espontánea, hacia esa forma *scherzo* que es connatural como ninguna a la música de este compositor.

shakespeariana es, sobre todo, la forma sonata la que se descubre. En otros usos más referidos a segundos o terceros movimientos de obras de cámara o sinfónicas, se utiliza con frecuencia esa unión de una forma sonata en miniatura con la recurrencia característica del rondó, y su capacidad de improvisación en los materiales musicales intermedios.

En la obertura del *Sueño de una noche de verano*, cuatro acordes misteriosos (en notas largas, en *pianissimo*) intervienen como la llave mágica que al accionarse abre el mundo alternativo donde van susurrando en murmullo los habitantes de la fantasía, esos seres que nos son muy próximos pero que sólo realizan sus hazañas durante la noche, generalmente benéficas para los humanos, en ocasiones erradas por malicioso descuido, como en la comedia de todas las equivocaciones que produce Puck, siempre al servicio de Oberón, el rey de las Hadas, en pleito con su esposa Titania, en la pieza de Shakespeare.

A veces, sin embargo, un *scherzo* mendelssohniano típico asume la forma convencional (A B A); así por ejemplo en el que confiere un toque de humor y ligereza a la sinfonía *Reforma*, en su segundo movimiento. De pronto, en el pasaje del trío, a modo de antífona, en el final de la frase melódica, se puede escuchar nimbada por las cuerdas y en notación *dolce* de los violonchelos, entre los compases 254-259, la más hermosa y cálida página musical jamás soñada, con notas negras ligadas, sostenidas por una blanca, en un balanceo propio de *berceuse* musical sutilmente sugerida. Es tan hermoso ese estrambote de la primera frase del trío, en su inaudita brevedad, que Mendelssohn, quizás estremecido ante tanta belleza, quizá despreocupado de su invención, no lo explota. No se volverá a oír esa música que procede directamente del paraíso (y toda gran música tiene siempre algo de música paradisíaca).

De las entrañas profundas de la vida intrauterina proviene esa voz materna que produce, siempre que se logra revivirla, el más profundo y conmovedor consuelo. El hermoso *scherzo* del tercer movimiento de la sinfonía *Lobgesang* se halla, en un registro menos estremecedor, en proximidad familiar con esa frase increíble.

Mendelssohn tuvo el privilegio de ser profundamente feliz en el ambiente de protección en que vivió su *annus mirabilis*, el de su eclosión creadora a los quince años. Quizás era una determinación de su propio nombre. Su hermana Fanny les llamaba –a él y a su familia, esposa, hijos– «los felicitosos». Siempre se le ha reprochado esa «felicidad», en parte por envidia, en parte también por una interpretación estrecha del «demonismo trágico» romántico, ciertamente ausente en la obra de este compositor\*. En nuestra cultura musical postromántica los compositores que expresan gozo y alegría de vivir (Haydn, Mendelssohn) no son, precisamente, los más queridos.

Esa felicidad invade e irradia su mundo de duendes y de elfos, su verdadero mundo, aquel en que Mendelssohn se halla en el entorno apropiado a su máximo talento y genio. Allí no hay esfuerzo sino ingenuidad nativa, natural. El verdadero *Urphänomen* de esa música deliciosa se encuentra en esa reinención extraordinaria de la *forma scherzo* que tuvo su acta fundacional en el *Octeto*, tercer movimiento. En él alcanza la más excelsa expresión esa *joie de vivre* que constituye la inequívoca Voz de este músico que parece celebrar, en cada obra singular, y especialmente en las que revisten la forma *scherzando*, el puro goce de ser, o de haber nacido al mundo y a la vida.

El *scherzo* es, en Mendelssohn, algo más que la forma preponderante que imprime a sus principales composiciones. Es, más bien, el *éthos* primordial de éstas. Para este compo-

\* Sólo en el registro humorístico, en su hermosísima cantata profana *La primera noche de Walpurgis*, tiene lugar cierta vecindad con el universo demoníaco, que en Mendelssohn termina siempre por diluirse en el mágico mundo fantástico de los elfos y las hadas. También en ese anti-oratorio parece parodiarse la propia clave de la conversión de tiniebla en luz. Los paganos, en este caso celtas (pero lo mismo podría valer para los judíos), realizan su ritual a sabiendas de que los bárbaros cristianos quieren acabar con ellos. Curiosamente en esa obra parece hablar otra voz de Mendelssohn, quizá menos oficial pero más auténtica: la que directamente enlaza con su genial mundo *scherzando* de elfos, hadas, gnomos y espíritus aéreos, o ninfas acuáticas, que en pura *joie de vivre* supo recrear en lo mejor de su producción.

sitor el *scherzo* es mucho más que una forma musical. Es una verdadera forma de vida. De ahí que siempre termine imprimiendo en sus obras principales ese carácter *scherzando* que constituye su rúbrica musical, o su firma como creador.

Su teología afirmativa, la de sus oratorios y salmos, pudo ser recusada al sobrevenir *le coucher du soleil romantique*, tras la Revolución de 1848, o al pronunciarse el grito de guerra nietzscheano *Gott ist tot*. Pero el gran estilo alegre, afirmativo y vital que se descubre en sus mejores composiciones con *forma scherzo* queda, para siempre, inmune a oscurecimientos y decadencias, y a credos nihilistas (como el impresionante –finisecular– del Yago de Giuseppe Verdi, y Arrigo Boito, en *Otello*)\*.

Mendelssohn se convirtió en albacea testamentario de la gran tradición clásica. Pero como señala Alfred Einstein, lo hizo con estilo de *Grand Seigneur*. Su música es el mejor antídoto contra la *infirmetas*. Intensifica nuestra *puissance* –para decirlo en términos de Spinoza– al comunicar, en don perpetuo, alegría de vivir. Y eso sucede en todas sus mejores obras: incluso en aquellas, como su sexto y último cuarteto (en fa menor, *Opus 80*), escrito en pleno duelo de su hermana Fanny, poco antes de su propia muerte, en las que parece bordearse la tragedia. Es cierto que esa música con escasez de sombras alienta poca sustancia *dia-bálica*. Pero la luz que irradia es, en justa compensación, de una generosidad sin tasa.

\* Sólo Verdi, en *Falstaff*, logrará integrar, y hasta superar, este mundo mágico y poético (de hadas y de elfos): sobre todo en la milagrosa aria de Nanette, en su papel de reina de las Hadas, en el último acto de la ópera.

---

VIII

Robert Schumann

La música que descendió del cielo

---

## El tema único y definitivo

Hay siempre un Tema principal. Ese Tema desencadena la serie de las variaciones. O admite toda especie de metamorfosis armónicas, rítmicas, y hasta melódicas. O configura el enigmático núcleo, semejante al centro de las galaxias, en torno al cual gravita la constelación de fulguraciones astrales: pequeños fragmentos líricos de naturaleza aforística o epigramática, como en las principales colecciones de piezas pianísticas de los primeros años de creación de Robert Schumann (*Carnaval, Kinderszenen, Kreisleriana*, etcétera).

Ese Tema –oscuro, insondable– aparece siempre disfrazado. Exige, como el dios Dionisos, el concurso de una máscara para manifestarse. O la mediación de la escritura en el papel barrado, con todas las indicaciones de metro, compás, puntuación rítmica, clave tonal, intensidad, velocidad y forma expresiva.

Ese Tema (Único y Definitivo), sin esas mediaciones, no puede *aparecer*. Tiene que inscribirse en notaciones sobre el papel pautado. Si no se toman precauciones simbólicas ese Tema carece de soporte en el cual manifestarse.

De no recurrir a la inscripción susceptible de ser compartida y comunicada, el compositor corre el riesgo de ser acometido (y agredido) por ese fatídico Tema, que se apodera de manera avasalladora de su voluntad. Su existencia consciente y lúcida queda absorbida, o literalmente vampirizada, por la viscosa sustancia de ese Tema endiablado.

Éste asume entonces caracteres fatídicos, siniestros; *diabólicos*. El compositor puede llegar a ser aniquilado por ese escueto enunciado musical que se ha apoderado de toda su vida consciente.

Al viejo Haydn le faltaban fuerzas (mentales, físicas) para reconducir al pentagrama sus ideas musicales. Por esa razón



llegó a decir de sí mismo que se sentía «un clavecín viviente». Su cuerpo se había convertido en superficie de inscripción, o en pentagrama carnal. «Si la idea es un *allegro*, siento que el pulso se me acelera, o que los ritmos cardíacos se acrecientan; si es un *andante*, todos mis movimientos corporales se ajustan al pausado ritmo de la pieza.»

Confesaba que las ideas musicales le perseguían; que eso constituía «una verdadera tortura». El sufrimiento era proporcional a la abismal sensación de derroche y pérdida de esas excelentes ideas musicales que no llegaban a tomar cuerpo en la escritura, o que no se concretaban en notación escrita en el papel pautado. Y que por vejez, falta de fuerza, pérdida de facultades de la memoria o senilidad galopante no podían hacerse públicas y comunicables.

En la tercera –y temible, por definitiva– crisis mental que padeció Robert Schumann, en 1854, experimentó de pronto, como nunca lo había sentido hasta ese momento, la inequívoca visita (pura, desnuda y sin mediación) de ese Tema insondable y único que constituye la Cifra de toda aventura de creación\*<sup>1</sup>.

Todos los grandes compositores poseen esa Clave Última y Primera –radical, absoluta, definitiva– en lo más hondo de su *ipseidad*. Pero sólo algunos seres privilegiados alcanzan a conocer su identidad. Y pueden pagar del modo más ruinoso ese don que procede de Lo Más Alto. Se corre el temible riesgo de que se diluyan y difuminen los límites entre la cordura y la locura.

La palabra y el concepto que expresa la noción de límite adquiere todo su sentido y relieve, o su urgencia y perentoriedad, en esa coyuntura de encuentro o de confrontación entre la cordura y la locura. Ese tema del límite se impone como el más relevante de todo pensamiento filosófico responsable.

\* El Tema en cuestión, sobre el cual Schumann, en su reclusión en Endenich, efectuó unas variaciones, fue utilizado por Johannes Brahms para sus *Variaciones en mi bemol mayor para piano a cuatro manos sobre un tema de Robert Schumann*, op. 23.

En relación con nuestra condición, y con sus raíces ontológicas y metafísicas, el límite lo es –de una manera preferente y primordial– entre razón y sinrazón, o entre la existencia cuerda y las poderosas fuerzas irracionales del «más allá», con su propensión al caos y a la disgregación.

Y ese *limes*, o espacio fronterizo (en el que puede habitarse y convivirse), queda seriamente dañado, vulnerado o lesionado, siempre que un fragmento del «más allá» invade de forma avasalladora, sin mediaciones simbólicas, el ámbito de aquí, o el cerco de cuanto puede aparecer.

Eso sucede –en el sutil ámbito de la composición musical– si un fragmento del inconsciente se presenta bajo la forma de un Tema Musical cuyo simple enunciado tiene la virtud de compendiar el conjunto de variaciones o variantes que le han antecedido. Como si el compositor hubiese gestado toda su labor de creación con el objetivo de aproximarse, laboriosamente, a esa Proposición Única y Definitiva. Ésta asume entonces para el músico el carácter de una revelación absoluta procedente del ámbito de lo sagrado.

Robert Schumann sólo pudo comprenderla e interpretarla como una verdadera *Offenbarung*, «revelación» (en el sentido onto-teológico de la expresión): una manifestación procedente de Lo Más Alto. De pronto fue visitado por esa ofrenda que le había sido concedida. En sus atónitos oídos tomaba cuerpo y forma la más hermosa y sublime de todas las melodías imaginables, una verdadera música celeste: el más precioso de todos los dones procedente del cerco hermético.

Joseph Haydn señalaba al cielo con el dedo cuando, en la mayor apoteosis y homenaje que un creador haya podido experimentar, al culminarse la ejecución de su oratorio *La Creación*, en la ciudad de Viena, escuchaba los entusiasmados aplausos de un público completamente entregado. Señalaba el lugar (celestial) de donde procedía su inspiración. Los aplausos no debían dirigírsele a él, simple intérprete o sacerdote mediador entre ese Regalo Celestial y sus capacidades musicales.

La música del cielo es la más hermosa, como lo atestigua santa Úrsula y su cortejo de vírgenes en el encantador poema de *Das Knaben Wunderhorn* (*La trompa maravillosa del muchacho*) al que puso música Gustav Mahler, culminando

con esa canción irónica y *naïf* su «sinfonía celestial», la espléndida incursión en el mundo de la infancia a través de la *Cuarta sinfonía*. Esa sinfonía mágica parece prolongar algunas de las escenas infantiles que componen una de las fuentes de inspiración más sorprendentes, y unánimemente aplaudidas, de Robert Schumann.

¿Dónde puede situarse ese lugar de privilegio desde el cual el Mensaje o Don, que en la cartografía infantil proviene de las alturas del cielo, es emitido y comunicado? ¿Es posible alzar la topología que, a la manera de un *mapamundi espiritual*, pueda conceder cobijo a esa misteriosa fuente de la cual mana y dimana el más augusto de los Envíos?

Quizá se trata de un lugar enigmático, tierra extranjera, *no man's land*, que puede concebirse según lo enunció el Romanticismo, y luego Sigmund Freud, con la expresión de lo inconsciente. O como lo que desde Roma acá se llama *sacer* (sagrado y santo): algo que, como sabemos, sobre todo gracias a las monografías de Freud (*Tótem y tabú*, *Lo siniestro*), linda siempre de modo frágil y sutil con lo reprochable y con lo espantoso.

*Unheimlich* es un término intraducible, marcado por su vínculo dialéctico con el término opuesto, *Heimlich*. Lo inhóspito y lo hogareño se dan cita. En el hogar se encierra lo más escondido y secreto (eso que al revelarse produce espanto y extrañeza, y genera la sensación de lo siniestro). Lo familiar termina guardando el secreto del sumario. Y éste, al ser puesto al descubierto, provoca consternación y horror.

Los peores vaticinios relativos a nuestra propensión hacia esa sombra de lo humano que es lo inhumano parecen encarnarse y materializarse allí: ¡justo en el recinto recoleto, o secreto, en donde conviven los más entrañables sentimientos familiares, paternos, maternos, filiales o fraternos!

Allí el amor más puro puede al fin descubrirse como portador de la más agresiva saña. Los más ocultos deseos, al perderse las mediaciones simbólicas, corren el riesgo de patentizarse de forma cruda e inicua. Las propensiones homicidas pueden perpetrarse contra los seres más queridos, y al in-

teriorizarse pueden inducir a la auto-punición cerval, letal, definitiva. O hacia una irresistible sensación de culpa, o de haber cometido una falta mortal que carece de perdón y remisión (ni en este mundo ni en el otro). Todo ese fondo volcánico, cuando entra en erupción, puede conducir al sujeto a la autodestrucción, o a la agresión contra su propia vida; y en el límite, a la locura.

Esa revelación súbita y sin mediaciones que procede de Lo Más Alto –o de ese «corazón de la tiniebla» inserto en el núcleo mismo de nuestro enigmático e inaccesible trasfondo inconsciente– suele producir la temible experiencia de una auténtica torcedura vital: un efecto zurdo, siniestro (en su sentido literal, opuesto a diestro, o a *dextero*) en nuestro augurio (o *agüero*). La revelación, sin elaboración simbólica, de ese fragmento procedente de Lo Más Alto genera, ineludiblemente, un agüero siniestro.

La comparecencia del mentado Tema Único y Definitivo, su visita súbita en el espacio de vida del creador, del músico, tiene todos los caracteres de un ave de mal agüero. Se experimenta esa súbita y temible epifanía como una anticipación y un anuncio de lo funesto. Así la figura del *Doppelgänger*, o del doble, tan presente en los cuentos de E. T. A. Hoffmann, uno de los genios literarios tutelares de Robert Schumann. Y en general en toda la literatura romántica, desde Jean Paul a Heine, o hasta Edgar Allan Poe.

Lo siniestro surge si se revela «lo que debiera permanecer oculto», como señala el filósofo Schelling en su *Introducción a la filosofía de la mitología*. Lo siniestro se produce si irrumpe de pronto en nuestro mundo de vida lo que suelo llamar cerco hermético.

Un fragmento de ese cerco de misterio, que el psicoanálisis formaliza con el concepto de inconsciente, ingresa en el cerco del aparecer sin haber sido elaborado y configurado por la aptitud creadora de formas y de figuras simbólicas (allí donde el lenguaje, la escritura, y sobre todo el arte, la poesía, la filosofía y la música se dan cita).

El efecto de esa intromisión es letal, mortal, definitivo. El sujeto queda literalmente aniquilado, como si la más hirviente insolación hubiese arañado con zarpas de águila real su

rostro, sus ojos, sus oídos, su cuerpo entero. Friedrich Hölderlin, Friedrich Nietzsche, Gérard de Nerval, Antonin Artaud, Van Gogh, Hugo Wolf experimentaron esa ominosa vecindad. También Robert Schumann a lo largo de toda su vida, y sobre todo en la crisis final que le llevó al encierro y entierro en el asilo mental de Eendenich.

En esas temibles circunstancias el símbolo deja de gravitar en torno al límite que permite a la vez distinguir y volver permeables el cerco del aparecer y el cerco hermético, o el orden susceptible de ser verbalizado y simbolizado, y aquel trasfondo de anormalidad, de locura y caos, o de irracionalidad invasora, que si no acoge límites y mediaciones termina aniquilándonos.

Eso puede suceder en la peripecia de la creación musical, asumiendo entonces unos caracteres propios, específicos: los tonos y los motivos musicales que componen el tema de la melodía, o que dominan la pieza entera, en lugar de hallar en el pentagrama su superficie de inscripción, persiguen al compositor al modo de la célebre campana de la balada de Goethe, o de las sombras del aprendiz de brujo del poema del mismo autor, de forma que al final el cuerpo, el alma y el sujeto quedan expuestos al vendaval huracanado que ese Tema fatídico les impone.

El enunciado acaba tomando posesión de todos los órganos sensoriales del músico. Éste oye entonces algo más que la proposición musical en cuestión: escucha la pieza entera, perfectamente orquestada e interpretada. Y esa audición alucinante no puede ser evitada ni mitigada: persigue al sujeto hasta apoderarse de toda su vida mental y psíquica.

Ese Tema no es cualquier tema. No es uno de los muchos que hayan podido componerse en varios lustros de creación ininterrumpida. Es aquel enunciado siempre buscado, porfiado por encontrarse durante años de creación, que constituye la *Ursatz*, el Tema o la Proposición Originaria del cual derivan todas esas variaciones o metamorfosis que constituyen la *opera omnia*: las que, en el curso de las sucesivas composiciones, desde el *Opus 1* (que ya era una pieza de variaciones sobre un

enigmático nombre traducible en notación musical: A B E G G), hasta la última obra escrita y registrada, el tan discutido –y hasta anatematizado– *Concierto para violín y orquesta en re menor*, configuran la trayectoria musical de uno de los más grandes compositores musicales (y uno de los más injustamente tratados y comprendidos): Robert Schumann.

Ese Tema no procede de la inmanencia de este mundo. Ha llegado a oídos del compositor interpretado por los ángeles, que con sus propias manos celestiales se lo han entregado, un poco al modo del Grial que descendió del cielo en el escenario sagrado de Montsalvat (el que Wagner representa en la sublime obertura de *Lohengrin*).

El Tema no fue compuesto por el propio Robert Schumann: procedía de Lo Más Alto. De hecho sus autores habían sido Franz Schubert y Felix Mendelssohn, ambos difuntos, ambos genios titulares amados de Robert Schumann. Desde el cielo lo habían compuesto expresamente para que Schumann lo acogiese y lo trabajase en sucesivas variaciones.

El Tema posee carácter de himno, y se aproxima, en su naturaleza y carácter, al bellísimo tema inicial del movimiento lento del *Concierto para violín y orquesta en re menor*, una de las últimas composiciones de Robert Schumann antes de su tercera y definitiva crisis mental.

En el sanatorio de Endenich llevó a cabo, como única creación durante esos trágicos dos años de reclusión en el más melancólico y cruel de los encierros, unas variaciones en torno a ese Tema único –final, definitivo–, revelación de una *séance* de «falsa lucidez», como la que se reconoce tras una noche de creatividad onírica de la que se despierta con la extraña sensación de que lo más porfiadamente buscado ha obtenido al fin su perfecta comprensión.

Esa suerte de Fata Morgana onírica que algunos sueños llevan consigo, fenómeno asombroso de la meteorología mental, es la que puede adquirir un estatuto indiscutible cuando los límites entre la cordura y la otra escena (inconsciente) comienzan a difuminarse. O cuando el límite (que lo es, como se acaba de señalar, ante todo de la razón con respecto a la locura) pierde su capacidad de acogida de mediaciones verbales, o de inscripciones simbólicas.

El Tema invadió de pronto la mente de Robert Schumann, le persiguió, se apoderó del espacio sonoro de su registro auditivo, y hasta tomó cuerpo orquestal, dejando oír toda su compleja instrumentación: metales lejanos que pujan por acercarse, hermosas trompetas que flotan en lontananza –como en versión anticipada de la más triste y conmovedora de las canciones, «Wo die schönen Trompeten blasen» (Donde resuenan las hermosas trompetas), de Gustav Mahler–, o bien cortejos restringidos de la madera, flautas, flautines, oboes, clarinetes, fagots, o el complemento obligado de las cuerdas: Schumann fue perseguido por un espíritu salvaje, o por el viento huracanado del demonio de la música, que era portador de ese tema en el cual lo sagrado y lo siniestro se daban funesta cita.

Y no pudo hallar apaciguada su extraña sensación de vértigo: ese mal de altura que le acompañó siempre como disposición angustiada y angustiante, y que lo emparentó para siempre al estudiante Nataniel de la célebre pieza *El hombre de arena*, una breve narración de uno de sus autores de cabecera, E. T. A. Hoffmann.

También Schumann, en su primera crisis, estuvo a punto de arrojarle desde lo alto; sólo que no fue desde arriba de una torre, como en esa premonición de la gran película *Vértigo* de Alfred Hitchcock, que constituye el relato de E. T. A. Hoffmann<sup>2</sup>.

La tentación le vino a Robert Schumann en su primera grave crisis mental, hacia 1835, a través de la ventana de su habitación, que pareció instigarle a dar un salto en el vacío, o a una salida definitiva hacia la nada.

Sufrió, desde entonces, esa atracción imperiosa del abismo que caracteriza el trastorno del vértigo, y del mal de altura: esa experiencia radical en la que, ante la inminencia del peligro, una vez que se accede a una altura que puede llegar a ser insoportable, sucede que todo parece girar en torno a uno, como si fuese un tiovivo que da vueltas y más vueltas sobre el propio sujeto.

Éste se siente entonces zarandeado y removido en zigzag, sumido en la espiral de un remolino que lo sumerge en el embudo inexorable de la perdición y del vacío, o del salto sin

red hacia el espacio-luz, o hacia la más radiante y temible de todas las transparencias.

Igual que Nataniel en el relato de Hoffmann, también Robert Schumann experimentó ese mal de altura tras haber descubierto su pasión insobornable por la creación artificial de un Pígmalión: una muñeca Olimpia que, a diferencia de la narración de Hoffmann, pronto mostró sus dotes intelectuales y morales, a pesar de haber sido educada y creada por un progenitor particularmente celoso, Friedrich Wieck, el padre castrante y aterrador que fue, también, el profesor de música de Robert Schumann, artífice e inventor de una niña prodigio que encandiló al mundo entero, su hija Clara Wieck, la que llegó a ser la mejor pianista de su época.

Friedrich Wieck, curiosa variante del profesor Coppélius de la obra de Hoffmann, padre de Clara y futuro suegro de Robert Schumann, no pudo soportar los amores de su muñeca Olimpia y ese estudiante despreocupado y soñador, análogo al estudiante Nataniel de *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann, que estaba llamado a ser uno de los más grandes músicos del siglo XIX.

Pero a la tercera fue la vencida, y en esa definitiva crisis, la que sufrió Robert Schumann en 1854, no hubo sólo intención y propósito sino determinación, o solución final: Robert Schumann se arrojó al seno del Padre Rin, a ese querido río que había sido homenajeado en una hermosa sinfonía, la *Sinfonía en mi bemol mayor*. Pero lo que se reflejaba en las aguas del río no era, en ese escenario terrible del intento de suicidio, la bella catedral renana de Colonia, ni el cortejo procesional de la erección de su arzobispo al rango cardenalicio (como en el cuarto movimiento de la *Sinfonía Renana*), sino más bien una epifanía más sombría, aunque quizá más enigmática y romántica: la que supo anticipar en uno de los más hermosos *Lieder* que compuso, «Conversación en el bosque», del ciclo de canciones sobre poemas de Eichendorf *Liederkreis von Eichendorf, op. 39*.

Lo que en el río se reflejaba era, más bien, la empinada mansión, arriba de la roca más elevada, donde vive su existencia fatídica la fastuosa sirena o señora del lugar, esa bruja hermosa y criminal que odia a los varones, y que se llama



Lorelei: el rostro siniestro de su querida muñeca Olimpia, o de esa mujer amada de gran temperamento ético y artístico que fue Clara Wieck, quien, sin embargo, se comportó en sus años de reclusión en el sanatorio mental de Eendenich cual malvada bruja inhumana y carente de piedad: sólo se dignó visitar a su querido esposo Robert Schumann una única vez, cuando ya era demasiado tarde para todo, en los últimos días de su infortunada existencia, poco antes de su muerte.

Robert Schumann se arrojó al Rin, cavando en su lecho doloroso su propia tumba mental, la que se materializó poco después, una vez rescatado por unos barqueros, en el sanatorio de Eendenich, verdaderas mazmorras del castillo fatídico de Lorelei. Allí transcurrió su temporada en el infierno durante dos años de incomunicación y abandono, sin apenas visitas, apartado de su mujer y de sus hijos, y con escasa relación con sus mejores amigos, Joseph Joachim, Johannes Brahms, o la inevitable y siempre lúcida Bettina Brentano.

Ésta al punto comprendió la tremenda equivocación cometida a través del rápido expediente de curación que quiso cursarse en ese tétrico asilo. Sus revelaciones debieron de llenar de indignación y de celos a esa altiva mujer que era Clara Wieck, quien sin duda erró de modo lamentable en la elección del lugar y del director de esa infame prisión, verdadera mazmorra mental.

Sólo *in extremis* obtuvo el infortunado Robert Schumann vínculo epistolar (y visita póstuma) de su querida mujer, Clara Wieck. A ella fue dedicada la pieza final en la que variaba ese insondable Tema Musical entregado en brazos de los ángeles y compuesto por Franz Schubert y Felix Mendelssohn.

## Las metamorfosis

Lo eterno femenino nos atrae hacia sí, como se lee en la línea final del *Fausto* de Goethe: propicia una salvación redentora que exige, para consumarse, el peaje sacrificial del hundimiento. Ese trágico arancel posibilita la transmutación, o el ciclo entero de la metamorfosis en el que la vida halla su razón de ser. De manera que sea exigencia morir, o pudrirse

como el grano bajo tierra, según el dicho evangélico, para que se produzca la transformación, según el principio imperativo que Goethe enuncia en el *Diván de Oriente y Occidente*: «¡Muere y transfórmate!».

El icono que mejor expresa ese principio de transmutación alquímica, sacrificial y vital es la mariposa, y en particular la mariposa de luz, que voluntariamente se arroja al fuego, una vez que ha cumplido en su propio ciclo biológico la más asombrosa transformación: de arrastrado gusano y larva hasta insecto de alas multicolores, en emulación del arco iris.

O bien el icono del Ave Fénix, que resucita de sus cenizas al incubar sus huevos al sol en el desierto arábigo, según viejas crónicas documentan (aunque sea, como la fidelidad femenina, algo cuyo paradero se desconoce, según sabiduría popular formalizada por el filósofo Don Alfonso en la escasamente romántica *opera buffa* de Mozart *Così fan tutte*).

La muerte y la enfermedad, o la crisis mental profunda, hacen posible la anhelada esperanza del despertar en la salud y en la vida, o la fruición de una querida y deseada convalecencia.

No hay estado mejor y más anhelado en esta vida que el que procede del vencimiento y superación de la enfermedad: ese estado en que parece que se cumple el ciclo de la muerte y de la resurrección, o del festejo pascual tras los misterios dolorosos del Getsemaní y del monte Calvario. En la convalecencia se logra cancelar la aguda crisis, con su lucha agónica entre la vida y la muerte, o entre la cordura y la locura, de manera que al fin se recupera la salud física, vital, mental.

Ese estado es el que escenifica Goethe al comienzo de la segunda parte del *Fausto*, y al que Robert Schumann puso música, una música marcada por un ritmo de dos acordes que van acompañando, cual cortejo musical, esa escena alborozada, en la que Fausto vuelve a la vida, una vez concluido su ciclo primero tras la tragedia de Margarita: rodeado de elfos que atienden el sueño benefactor que antecede su despertar, o que protegen al durmiente de ominosas pesadillas o sueños de muerte y de perdición, procurando su restitución a la salud al fin recobrada, en un hermoso escenario auroral de

renacimiento y primavera, y de matutina salutación del sol de nuevo reluciente.

Un escenario semejante al que ese gran admirador de Goethe que siempre fue Nietzsche introduce también, como cumplimiento de la ley del eterno retorno, que debe entenderse en clave de metamorfosis, en el tercer libro de *Así habló Zaratustra*. Zaratustra se cura de la temible enfermedad que le sumió en los trastornos próximos a la locura cuando quiso visitar la isla de los sepultureros, o todos los escenarios de tumbas, de muertes, de superaciones que componen su historia vivida. También Zaratustra es asistido por genios propicios y tutelares: sus animales dilectos, el águila y la serpiente, que le comunican que el mundo es un jardín, y que la vida merece la pena de volverse a vivir, una vez que se logra vencer la crisis y la muerte incidental, de manera que se resurja y renazca en un nuevo estadio del ciclo de las transformaciones, según el principio (goethiano) de todas las metamorfosis<sup>3</sup>.

Esa escena de la convalecencia de Fausto anticipa y adelanta la segunda transformación –definitiva y conclusiva– que se produce al finalizarse el poema, en el episodio de la *Verklärung*, o trans-figuración iluminada, que convierte de nuevo a Fausto en crisálida y ninfa de una cumplida metamorfosis final, esta vez en escenario celeste, asistido por la trinidad protectora del *Pater extaticus*, del *Pater profundus* y del *Doctor Marianus*, y del cortejo de santas mujeres arrepentidas (Margarita, María Penitente, María Egipcíaca) que preparan la gran epifanía de la Reina del Cielo, o de ese principio espiritual que Goethe llama en el poema lo eterno femenino.

Ese pasaje último del *Fausto* fue lo primero que compuso Schumann de toda la pieza, o de los siete episodios que constituyen sus *Escenas del Fausto*, a los que en el estribo mismo de su vida consciente y lúcida añadió la *obertura*, una de sus partituras más memorables, o que mejor justifican el carácter de concentración monotemática de esa obra final, o *Spätstil* –estilo tardío–, en el cual, como se ha señalado con verdadera razón, cualquier emisión de sonido, hasta la menor partícula musical, asume carácter temático, de manera que todo se vuelve esencial, desbaratándose la distinción entre estruc-

tura y ornamento. Al modo del pájaro profeta de sus *Escenas del bosque*, que da nombre a una de sus más célebres composiciones para piano, Robert Schumann, en esas últimas obras, parece presentir y presagiar el expresionismo musical de la Segunda Escuela Vienesa<sup>4</sup>.

Junto con la *Segunda sinfonía en do mayor*, y tras una interesante incursión en las formas más abstractas y especulativas que podía inspirarle el Bach entonces recuperado (las composiciones de Robert Schumann para órgano, o para pianoforte con pedal, y dentro de ellas las variaciones en torno al nombre B-A-C-H), esa composición musical de la escena final del *Fausto II* levantó acta –constituyendo la prueba musical primera– de una convalecencia y curación que tuvo lugar tras la temible crisis mental, la segunda en gravedad, durante los años 1844-1845.

El gran tema de Robert Schumann, su idea filosófica y musical, la que sintetiza y compendia toda su obra de creación es, probablemente, esa idea de metamorfosis que permite la transfiguración del sujeto, o su transmutación tras su descenso al infierno. En su caso, tras el horror de la expatriación mental, verdadera guarida de Ahriman, princesa de las tinieblas. Ese tema afecta al contenido filosófico, y a los diferentes *dramatis personae* que lo constituyen: *Fausto*, desde luego, pero también *Manfred*, basado en un célebre poema de Lord Byron, o las ambiguas figuras femeninas de sus poemas fantásticos y legendarios.

Entre ellos sobresale la *Perí*, personaje híbrido, medio animal fantástico, medio mujer, de procedencia oriental, iraní, deseosa de abrir las puertas del Paraíso, y que una y otra vez fracasa en su empeño, hasta que finalmente alcanza la redención. O bien la rosa convertida en peregrina en esta tierra pero que es, al final, redimida y salvada, en *El peregrinaje de la rosa*<sup>5</sup>.

Pero sobre todo ese principio de la metamorfosis afecta al modo en que el material melódico y temático de cada pieza es tratado y sometido a transformaciones. Es éste el que experimenta una mutación sustancial, o una transfiguración física y espiritual.

Se trata de una intensificación radical del principio de variación, ya que afecta y altera de forma nuclear el carácter temático y melódico mismo del material musical que de este modo se va transformando en sucesivas pujas y porfías, o en ciclos de precipitación en el abismo y de resurrección a partir de las propias cenizas, o de hundimiento y de resurgimiento.

Esa extraordinaria idea musical de trans-figuración o metamorfosis, que afecta el núcleo de ligadura melódica y rítmica de la frase musical (la que interviene como tema conductor, o como sujeto preeminente de la composición), es un haber de Robert Schumann, quizás intuido acaso en la *Fantasia Wanderer* de Franz Schubert, y que adquiere estatuto oficial en algunas composiciones de Franz Liszt, como en su *Sinfonía Fausto*, o en su magnífica *Sonata para piano en si menor*, que no en vano fue dedicada a Robert Schumann.

Franz Liszt porfió en ella por componer un único movimiento cíclico que asumía, como momentos reformulados, y recreados, los distintos movimientos de la pieza, de manera que se rompía así la sujeción de la forma sonata de modo preferente al primer movimiento de la composición, o se lograba una integración de todos sus momentos, o movimientos, en un único pensamiento musical, o en un único discurso enunciado de principio a fin.

Un principio que tuvo en Schumann su inventor, y en su *Sinfonía en re menor* (segunda en ser compuesta, en 1841; cuarta en ser editada, tras su revisión de 1853) su máxima expresión.

Franz Liszt dedicó su espléndida sonata, compuesta en 1853, a Robert Schumann. Y es que Liszt fue siempre un músico extraordinariamente generoso, honrado, legal: sabía, o intuía al menos, que Robert Schumann había sido el creador de una de las más originales invenciones musicales, la metamorfosis como principio (goethiano) de transformación del sujeto de la pieza<sup>6</sup>.

Por cierto que todavía hoy se le regatea el hallazgo, o se adscribe a Franz Liszt de manera acrítica y despreocupada una innovación que tiene en Robert Schumann su verdadero fundador. Se trata de una mutación sustancial (en riguroso

sentido aristotélico) que afecta y altera el carácter (el *éthos*) de los modos de transformación temático y motivico.

No se trata ya de desarrollar un tema expuesto, como en la forma sonata en sentido ortodoxo, ni de variar un tema que mantiene siempre su carácter a través de todos los disfraces o las máscaras con los que se va revistiendo y desvistiendo. Ahora es el tema mismo el que alumbró su propia serie de transformaciones, en un verdadero alarde de concentración y de capacidad expansiva. De este modo se va metamorfoseando: lo que era gusano es ninfa, o crisálida, y finalmente mariposa.

Y ésta irrumpe de pronto en vuelo raudo, de manera que todo lo que se va gestando constituye el prólogo y el proemio que asiste al lanzamiento del tema, o de la proposición musical, al fin recreada y transformada. Y todo ello con tal economía de medios, o con una esencialización tan radical de los elementos musicales, que esa integración parece cumplirse, como tendencia, en una conversión de cada episodio, aun el menor y más desatendido, en momento esencial de la pieza. Esto último, sobre todo, se produce en las últimas composiciones de Robert Schumann.

El tema se va transformando, la proposición va mostrando todas sus posibles mutaciones, hasta que se prepara quizá su exaltación, a partir de la cual toma vuelo una variante de la misma en la que queda radicalmente metamorfoseado. Así por ejemplo en el primer movimiento, «Langsam, Lebhaft», de la ya citada *Sinfonía en re menor*. En lugar del canónico «desarrollo» se va fraguando un acontecimiento diferente, mucho más interesante e intrigante, y que es asistido en un auténtico alarde de *suspense*: se prepara la emergencia del mismo tema del comienzo, «Langsam», que había dado lugar a una especie de soneto lírico algo irregular, con estrambote, en parsimonioso *tempo* procesional, *andante* lento y majestuoso, y que se había ya transmutado en la estructura de base del gran tema del «Lebhaft» (*allegro vivace*), que sin embargo quedaba camuflado por el fraseo en corcheas descendentes y ascendentes de las frases del comienzo, o de los segundos temas, verdaderos subtemas, que surgían como ramificaciones del tema principal.

En lugar del desarrollo, un concepto inadecuado para comprender el mundo discursivo de la gran música de Robert Schumann, o de su incursión en «géneros mayores», comparece al fin ese tema plenamente transmutado. Es el mismo tema, pero se descubre a través de una verdadera metamorfosis. Es el mismo enunciado musical, pero sometido a una mutación sustancial en la que, a la vez, se le puede perfectamente reconocer en su derivación del tema del comienzo, o del saltarín fraseo de corcheas del *vivace* («Lebhaft»), pero que adquiere ahora una personalidad muy diferenciada.

Comparece en forma hímnica, introducido por tres acordes que preparan una frase de gran energía y aliento, que en un registro muy distinto podría evocar el gran tema triunfal con el que se abre el *finale* de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, sólo que esa contundente enunciación halla una respuesta inmediata, a modo de prosecución de su pronunciamiento, en una conmovedora melodía lírica, que matiza y llena de expresivo claroscuro la rotundidad enérgica de la frase inicial\*.

Toda la sección que sigue a la «exposición» no ha sido, por tanto, desarrollo del material allí desplegado, sino gestación y preparación del complejo modo en virtud del cual ese material musical expuesto logra al fin una verdadera transformación en forma de metamorfosis.

No entender este procedimiento conduce a reproducir hasta la saciedad uno de los muchos tópicos que se perpetran con este compositor (al que se juzga con mucha mayor severidad que a todos los demás, por razones seguramente nada santas; probablemente por el horror y la aprensión que la vecindad de la locura produce): que no sabía «desarrollar» los temas expuestos en razón de su mentalidad aforística, fragmentaria y epigramática, poco acorde con las Formas Mayores en las que tiene su imperio la llamada forma sonata.

No quiero aquí salir al paso de esa multitud de objeciones falaces (como el lugar común, que hasta Gustav Mahler sos-

\* A partir del compás 120, inicialmente en *ff*; y a partir del compás 147 la respuesta (en *dolce*).

tuvo, de que sus sinfonías están mal orquestadas y merecen revisiones en el tratamiento instrumental) pues arruinarían la argumentación y monopolizarían el espacio textual. Pues esos tópicos son muchos, muy abundantes, y han triunfado en toda regla entre músicos, musicólogos, intérpretes y público melómano<sup>7</sup>.

El triple acorde, en *tutti* orquestal, en el cual culmina la sección de mentido «desarrollo» del primer movimiento de la *Sinfonía en re menor* enmarca una frase hímica porfiadamente preparada a través de un despliegue que es, como digo, lo más opuesto a un «desarrollo» entendido como momento segundo, canónico, dentro de la forma sonata.

Aquí se trata de asistir a la transformación de un tema que encierra en sí su forma más alta y más perfecta. Y que finalmente estalla en lo que a un auditor desprevenido puede parecerle un tema nuevo, un poco al modo del célebre «tercer tema» del *allegro* de la *Heroica* de Beethoven.

Pero lo que en Beethoven es un barrunto constituye en Schumann una evidencia. Éste dio un gran paso desde los hombros de ese coloso que fue Beethoven, y al que tanto idolatraba. Y eso hace de esta *Sinfonía en re menor*, sin la cual es inconcebible todo el sinfonismo posterior (Brahms, sin ir más lejos), una de las más interesantes de toda la historia del género sinfónico. Y una de las que encierran mayor y más misteriosa belleza.

Posee, como se le reconoce siempre, carácter cíclico, tanto por la reaparición de una *idée fixe*, que sin embargo está más orgánicamente trabada al conjunto que en el caso de la hermosa *Sinfonía fantástica* de Berlioz. Todos los movimientos se hallan unidos, especialmente en la segunda versión.

Se sustituye el desarrollo canónico de la forma sonata por una transformación expansiva y esencializadora del material inicial reducido a su forma más económica, sólo que enunciado con el mágico énfasis de un impresionante himno inserto en el corazón de ese primer movimiento. Éste, sin embargo, es contrastado, como he indicado, con ironía romántica y ensoñadora. Se escucha entonces la inevitable voz de Eusebio, uno de los dos grandes personajes de la juventud pianística de Robert Schumann: el lírico y soñador Eusebio y el



audaz y aventurero Florestán, siempre rompedor de moldes y de barreras.

Y el mismo proceso de transformación y metamorfosis, pero a una escala nueva, más elevada y más compleja, se produce en otro momento estratégico de la sinfonía, o de esa obra que Schumann quiso en algún momento llamar *Fantasia sinfónica*: en el alumbramiento del último movimiento. Me refiero a la preparada y calculada transición, en un remanso de misterio que supera incluso la introducción al *finale* de la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

Sobre todo se advierte esa complejidad de la transfiguración en la versión mejor de esta *Sinfonía en re menor*, que es a mi modo de ver la versión revisada, ya que dota a esta obra de una grandeza y de una densidad que sólo está insinuada en la deliciosa y cándida versión primera, cuya fragancia «primaveral» se halla cercana a la *Sinfonía n.º 1 en si bemol mayor*, muy hermosa pero mucho menos interesante. Esa vecindad juvenil debió de llenar de añoranza y ternura a Brahms cuando decretó que esa versión primera era la que más le complacía. A mi modo de ver se equivocaba.

Sólo que ese tema hímnico asume en esa comparecencia final, al comienzo del cuarto movimiento, un carácter irónico, de una marcialidad elemental que puede parecer, a un auditor poco curtido en los secretos de este gran espíritu que fue Robert Schumann, acaso decepcionante: una marcha intrascendente en la que, como en tantas cosas de Robert Schumann, parece presagiarse a Gustav Mahler.

Esa transformación del Gran Tema en escueta forma marcial es, a continuación, cotejada y cortejada por episodios contrapuntísticos que conducen hacia un paisaje más lírico y más romántico. Sin embargo, el principio de metamorfosis opera de forma acelerada, y hasta de un modo atolondrado que resulta risueño, muy expresivo y dramáticamente eficaz. De manera que cada nuevo episodio asiste a una versión siempre variada, o siempre «con variante», de ese tema que condensa en modalidad hímica el tema cíclico de la sinfonía, enunciado ya desde el comienzo en forma lenta, a modo de *passacaglia*, «Langsam», y que es resumido y sintetizado en forma ligeramente más veloz en el segundo episodio de la «Romanza» (se-

gundo movimiento) y en el trío del impetuoso tercer movimiento: una transformación –en la cuerda tensa entre el *minuetto* y el *scherzo*– del mismo tema hímnico que teleológicamente promovió toda la *vis* dramática del primer movimiento.

Y la metamorfosis alcanza al fin su cenit (*per aspera ad astra*) a través de uno de los toques más originales de esta partitura: una doble coda perfectamente diferenciada que supera en calidad, fuerza y potencia a las tópicas codas, celebradas de manera popular, de los  *finales* triunfalistas de Beethoven, las que rematan la *Quinta* y la *Novena sinfonía*\*.

En una condensación extrema, y a una velocidad de vértigo, en una doble idea musical que procede del mismo arsenal temático de toda la sinfonía, se enuncian esas dos magníficas codas que cierran esta hermosa obra. Y que sin embargo todavía hoy tiene que lidiar, junto con sus hermanas, la *Primavera*, la *Renana*, o la más difícil de todas, la *Sinfonía en do mayor*, con el sambenito de su deficiente orquestación, o con el tópico de que en realidad constituyen obras pianísticas concebidas como tales, y a las que Schumann «disfrazó» de forma sinfónica por razón de que inició, tras su «matrimonio burgués», una vida académica y academicista en busca de reconocimiento a través de Formas Mayores.

Esta *Sinfonía en re menor* es una de las más originales que se compusieron tras la muerte de Schubert y de Beethoven, después de la *Novena* de Schubert (la *Inacabada* todavía se desconocía) y después de la *Novena* de Beethoven. Sólo la *Primera* y la *Cuarta* de Brahms conseguirán, si no superar, al menos aproximarse a la belleza y originalidad de esta *Sinfonía en re menor* de Robert Schumann.

\* Me parece incomprensible que un analista tan fino como Reinhold Brinkmann en «Johannes Brahms, die Zweite Symphonie: Späte Idylle», Musik-Konzepte, 70, München, Text und Kritik, 1990, reproche de «exterioridad» y «falta de misterio» al gozoso *allegro con brio* con que concluye la *Segunda sinfonía* de Brahms; pero sobre todo que, a río revuelto, aproveche para tildar de idénticos defectos a esa doble coda de la *Cuarta sinfonía en re menor* de Schumann. ¿O es que la música no puede proceder con energía y brío, en los episodios finales de una obra, sin caer bajo la terrible censura (adorniana, sobre todo) de incurrir en exceso de «positividad afirmativa»?

### *Ars nova*

Esta *Sinfonía en re menor* no es la única, aunque sin duda es la mejor y la más ambiciosa de las sinfonías de Robert Schumann<sup>8</sup>. Que esté escrita en re menor es, en Schumann, una garantía de grandeza y de sentimientos turbadores. A Clara Wieck se le revelaba ya la composición cuando su marido le decía estar escribiendo algo (un trío con piano, una sonata para violín y piano, una sinfonía, un concierto para violín y orquesta, una obertura) en esa tonalidad sombría e inquietante, que en Schumann es tan emblemática como lo puede ser el sol menor en Mozart, o el fa sostenido menor en Haydn.

A mi modo de ver hay otra sinfonía que, con el tiempo, se me ha ido imponiendo por su misteriosa calidad, por su enigmático y algo hermético carácter, y por la originalidad sin par de su organización.

Me refiero a la más problemática y difícil de las cuatro sinfonías de Schumann, la que compuso justamente después de su segunda gran crisis mental, hacia 1845, como punto de arranque en dirección hacia un estilo nuevo, o hacia un nuevo modo de concebir el arte de la creación musical: la *Sinfonía en do mayor* (*C dur* en alemán, inicial de Clara Wieck). Ya la elección tonal es reveladora. Podría considerarse esta sinfonía la *Canzona di Ringraziamento* de Schumann, música de la convalecencia, o de la remisión de la fiebre y de la enfermedad: restañamiento de las heridas del alma y restablecimiento de la salud.

El último movimiento tantas veces cuestionado y criticado por su natural (según se dice) triunfalista y «afirmativo», adquiere dentro del contexto de una salud recobrada todo su sentido: momento maníaco que atestigua el vencimiento de los tremendos conflictos que se han sufrido, y de los cuales subsiste la huella musical en el agitado y lleno de turbulencias movimiento primero<sup>9</sup>.

La original belleza de esta composición estriba en que toda ella gravita en torno al grandísimo movimiento lento, un *adagio* de gran estilo que sabe emular del mejor modo los grandes *adagios* situados en el tercer movimiento de Mozart

(*Quinteto en sol menor*) y de Beethoven (*Novena sinfonía*). Seguramente es éste uno de los más extraordinarios *adagios* sinfónicos que se han escrito, a mitad de camino entre el *adagio* de la *Novena sinfonía* de Beethoven y los *adagios* situados como  *finales* sinfónicos de la *Novena sinfonía* de Bruckner, y de la *Tercera, Novena y Décima* sinfonías de Gustav Mahler.

El *adagio* de esta sinfonía de Robert Schumann se encamina irresistiblemente hacia una melodía sublime, de carácter similar al segundo tema del *adagio* de la *Novena sinfonía* de Beethoven. Y ese momento de intensidad extraordinaria posee tal fuerza y capacidad de atracción que desde él toda la sinfonía queda justificada en su peculiaridad. Desde ese corazón batiente del *adagio*, y sobre todo desde esa frase conmovedora, adquiere todo su sentido la doble entrada en materia del primero –y muy conflictivo– movimiento, y del *scherzo* agitado y pródigo en extravagancias a través de sus *tríos*.

El arranque en lenta introducción de la sinfonía, al modo de Haydn, que es citado de forma nítida en el mismo comienzo (alusión clarísima al solemne y majestuoso inicio de la sinfonía *Londres*, la última consignada del creador de la sinfonía en su formato clásico), desgrana de forma contrapuntística algunos de los principales materiales de la sinfonía, que en ese *adagio* del tercer movimiento halla su verdadera culminación, haciendo necesaria la recapitulación a través del movimiento final, que interviene como reexposición y coda en esta forma sonata redefinida a través de un desarrollo en el cual los temas se van transformando y metamorfoseando en un único despliegue que convierte los cuatro movimientos en momentos de un mismo pensamiento musical.

Se produce en esta sinfonía, junto con la escena final del *Fausto*, y con las piezas de homenaje a Bach (para órgano o para pianoforte con pedal)<sup>10</sup>, un nuevo estilo de composición que se inicia tras el segundo estallido mental, o la segunda gran crisis, que le sobreviene a Schumann entre 1844 y 1845.

Se inaugura entonces un estilo nuevo, una *ars nova*, que ha generado toda suerte de incomprensiones, y que aun aho-

ra suscita reticencia y prevención: un estilo reconcentrado, sintético, denso y compacto, marcado por un monotematismo que parece recrear a Joseph Haydn, pero en el cual el tema musical elegido, lejos de ser ligero y danzarín, con el fin de que se descubra toda su potencia encerrada a través del alarde y del portento de la sección llamada «desarrollo», como sucede en los cuartetos, tríos con piano, grandes sonatas para piano o sinfonías de Haydn, compone siempre un enunciado melódico de extraordinaria calidad lírica. Que, sin embargo, en vez de ser contrastada y contradicha por un contra-tema opuesto, al modo de Beethoven, genera de por sí sus propias emisiones diferenciadas, o variantes de sí mismo. De manera que al fin las voces que acompañan desde el principio a este compositor, Florestán y Eusebio, se desgranán unas de otras, lo mismo que los temas de Manfred y de Asarté en la extraordinaria obertura consagrada al célebre poema de Lord Byron, y a la «música incidental» que le acompaña en la composición de Schumann.

Ese monotematismo se acrisola en las últimas composiciones, las que permiten hablar de un «estilo tardío» (*Spätstil*): un estilo que ni siquiera los más próximos a Schumann, su esposa Clara, Johannes Brahms y el violinista Joseph Joachim, acertaron a comprender y a estimar.

Ese monotematismo termina por descubrir el tema en su más radical desnudez, hasta el punto de que puede comparecer intacto e inmarcesible, sin añadidos ni adornos, en pura repetición de sí mismo, así en el *allegro* del primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta en re menor*, donde la reexposición asume ese carácter (que ha dado lugar a toda suerte de críticas). Como si fuese la prueba fehaciente de la esterilidad y el agotamiento creador de este último Schumann que tanta incompreensión genera.

Pero ¿cómo podía ser de otro modo? Sólo así se preparaba el terreno de la Gran Revelación, o de ese envío melódico procedente de Lo Más Alto que asume su primer avatar, o su primera materialización, en el sublime y celestial movimiento lento de este concierto: primera comparecencia del Gran Tema que en su versión prístina y pura fue revelado en sueños, descendido del cielo de manos de los ángeles, al modo

del Grial, creado y compuesto por los espíritus tutelares de Schubert y de Mendelssohn, con quienes este Schumann anterior a su última y definitiva crisis mental mantuvo contacto a través de *séances* espiritistas y de comunicaciones herméticas y esotéricas, con las mesas danzantes como testimonio y prueba.

Al igual que en la *Sinfonía en do mayor*, también en este *Concierto para violín y orquesta en re menor* toda la pieza gravita de forma reveladora en torno al movimiento lento. Éste es el que dota al concierto de verdadera personalidad, confiriendo sentido y carácter (de acompañamiento) a los temas melódicos del primero y del segundo movimientos.

Ese impresionante movimiento lento es, sin duda, el disparadero y la matriz del tema sagrado que le fue revelado a Schumann por los ángeles, y que tomó posesión de su alma y de su cuerpo, desencadenando sobre él un vendaval de angustia y vértigo que le condujo al intento de suicidio, y finalmente a la reclusión letal en Eendenich.

Y esta vez no hubo ocasión para el *ringraziamento*, ni posibilidad de escritura, en lenguaje arcaizante, al modo lidio, como en el célebre cuarteto de Beethoven, o no hubo tampoco refugio en ese *fármakon* de todos los desvaríos que fue siempre para Robert Schumann, en circunstancias parejas, la música de Johann Sebastian Bach, especialmente la más cerebral y especulativa. No hubo, pues, lugar esta última vez a un ejercicio como el que prodigó en 1845, a través de variaciones en torno al nombre B A C H.

El tema subsistió inédito, sólo tratado en unas pocas variaciones, como si al fin se hubiese descubierto lo que desde el principio se buscaba. No en vano se inauguró esta aventura musical en su *Opus 1* con variaciones (sobre el nombre A B E G G, toponimia de nacimiento de la mujer amada por Schumann en esa juvenil coyuntura), y en el *Opus 2* con una de sus primeras constelaciones de epigramas líricos, o de aforismos cantantes y danzantes, en torno al Gran Tema que domina a este compositor: la idea musical (y filosófica), procedente de Goethe, relativa al fenómeno originario, o al

*Urphänomen* que se compone y descompone en la teleología vital y espiritual de sus trans-figuraciones, o de sus metamorfosis, de manera que cancela su existencia y recobra una forma más alta en virtud de esas convulsiones que de manera nuclear le afectan.

El gusano traspasa en ninfa, en crisálida, y rompe a volar como mariposa llena de colorido. Ésa es la idea comentada –y connotada– en ese *Opus 2* titulado *Papillons*, más acá y más allá de la circunstancia literaria que la motivó, referente a la novela *Flegeljahre* (*La edad del pavo*) de su entonces idolatrado Jean Paul.

Esa idea explicita un modo de componer en el que importa generar una constelación de fragmentos (epigramáticos, aforísticos) que, sin embargo, son siempre lo que un crítico enuncia en relación con las *Kinderszenen* (*Escenas de niños*), y que sirve desde luego como pauta hermenéutica o como clave de sentido de toda la obra pianística de esos increíbles conjuntos poéticos (*Carnaval*, *Papillons*, *Danzas de la liga de David*, *Kreisleriana*, *Piezas de Fantasía*, *Humoreske*, o el tardío *Escenas del bosque*): se trata más bien de una forma más cercana a las variaciones musicales que al azaroso y rapsódico reunir de las piezas, o de la sucesión de fragmentos sin antecedente ni consecuente<sup>11</sup>.

Pues lo cierto es que cada uno de esos «juegos lingüísticos» posee un mismo «aire de familia». De manera que las *Kinderszenen* componen una obra que podría definirse como *quasi una variación*, matizándose así el excesivo énfasis en lo desunido y deshilvanado del peculiar estilo fragmentario y aforístico de este compositor, que sobrevuela cualquier etiquetaje en la modalidad postmoderna (en el sentido, por ejemplo, de Roland Barthes, o del mismo Adorno)<sup>12</sup>.

Y es que este músico es mucho más grande que lo que se pretende, y posee muchos más registros que aquellos en los cuales se le quiere encasillar. Es capaz, ciertamente, de un estilo aforístico y epigramático, como lo atestiguan sus constelaciones pianísticas en torno a un tema literario: *Kreisleriana*, *Humoreske*, *Carnaval*, *Carnaval en Viena*, *Papillons*.

Pero ese mismo músico es capaz de enunciar frases musicales extraordinariamente complejas, de una expresividad y

belleza a toda prueba, como la que se propone como gran tema inicial al comienzo de la *Sinfonía «Renana» en mi bemol mayor*, que posee nada menos que diecisiete compases<sup>13</sup>. Posee una extraña y muy lograda manera de exponerse, mediante un fallido arranque (a modo de anacrusa general de la pieza) que, inmediatamente, queda contradicho por la frase que la corrige, y que llega con éxito hasta el final de su enunciación. La frase está tan sabiamente urdida en su complejidad que de ella pueden derivarse multitud de subtemas o de motivos que van dando curso novelesco a esta magnífica sinfonía.

La frase, además, evoca de modo misterioso, en una versión menos sombría y funesta, el refrán musical con el que se inicia y se concluye la canción *Conversaciones del bosque*, también referida al paisaje renano, y a la terrible señora del castillo empinado en la más elevada roca de la orilla del Rin: Lorelei.

Al final de su vida esta música busca una concentración que anticipa el expresionismo atonal: cada tono que se emite posee necesidad estructural, serial, motívica, de manera que en estas obras extraordinarias (*Concierto para violonchelo y orquesta*, dos piezas para piano y orquesta, oberturas de *Manfred* y de *Fausto*, tríos con piano, sonatas para violín y piano, *Réquiem para Mignon*, etcétera) descubrimos una especie de profecía de lo que termina cristalizando en la Segunda Escuela Vienesa, especialmente en Alban Berg y en Webern.

Ninguna nota es ornamental. Todo lo que se enuncia y dice es necesario: es a la vez estructuralmente relevante y expresivo. Este último Schumann es, quizás, el más intenso, el más grande. Quizás es también el que más perturba por razón de su original modo de desviarse de su propio estilo prevaleciente hasta 1844.

Robert Schumann ya no es, desde 1845, ese músico romántico que constituye, acaso, la quintaesencia musical de este movimiento estético. Quizá lo que pierde en fragancia y capacidad ensoñadora y evocadora —la que descubrimos en sus *Cuartetos n.º 1 y n.º 3*, o en su oratorio profano *El Paraíso y la Peri*— se gana en concentración monotemática y en



esencialismo motivico y tonal: ninguna emisión de sonido es, desde entonces, en vano. Lo ornamental y lo estructural se confunden, lo mismo que la esencia y sus modos de aparecer (para decirlo al hegeliano estilo). Este Schumann que revive y resucita en 1845 es el más interesante y sorprendente. Pero aun hoy resulta para muchos incomprendible.

La idea musical final es la primera de todas, la del *Opus 1* y *Opus 2*: variación y metamorfosis (*Papillons*). La mariposa es, en Schumann, algo más que un objeto de persecución infantil; algo más también que un juego de disfraces según las normas literarias de la citada novela de Jean Paul (*Flegeljahre*): es la idea (goethiana) misma que preside toda su búsqueda musical. Y también su *gnosis* filosófica, su anhelo de transformación y redención, en dirección hacia una vida más alta, como la que culmina en sus pruebas el híbrido humano femenino –animal y divino– que es la *Peri*, o el personaje fabuloso de la Rosa, procedente del universo intermedio de los elfos, y que desea peregrinar por este mundo antes de alcanzar su transfiguración postrera. O el trágico deseo de Manfred, según el poema de Lord Byron, de aniquilamiento en una especie de nirvana una vez que ha conseguido que su amada Astarté, muerta y asesinada por él, reviva y se recree ante sus ojos, y hasta pronuncie unas palabras (antes de alcanzar su deseado descanso eterno, que le conduce incluso a las mazmorras infernales en donde vive Ahriman).

O bien la transfiguración final de Fausto, alentada y propiciada por la trinidad del *Pater extaticus*, del *Pater profundus* y del *Doctor Marianus*, que convierten «al que, infatigable, se ha esforzado» en ninfa y larva de una última y redentora metamorfosis.

En Schumann esa metamorfosis es a la vez idea musical que determina su forma de componer, sobre todo a partir de 1845, y también idea filosófica que orienta su porfiada *quête* en búsqueda de redención (y de transformación salvadora).

---

IX

Richard Wagner

Las dos lanzas  
(de perdición; de redención)

---

## Música y filosofía

Desde siempre han sido tensas las relaciones entre la filosofía y la música. Platón afirma en *La República* que la modificación de los modos musicales en la educación puede conmocionar las leyes de la ciudad. Asombra el importante espacio que en su diálogo testamentario *Las leyes* dedica a analizar y criticar las formas musicales que presiden los banquetes comunes (importante institución en la ciudad-estado ateniense).

En la época de máxima exaltación de ambas, música y filosofía, durante el siglo romántico e idealista, alzan el vuelo a la vez en Alemania la filosofía crítica a partir de Immanuel Kant —que se prolonga en el idealismo alemán, y en sus principales críticos, desde Arthur Schopenhauer a Ludwig Feuerbach—, y la música surgida del estilo clásico vienés en su momento fundacional (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart), que halla su expansión y desarrollo en los músicos que aúnan Clasicismo y Romanticismo: Ludwig van Beethoven y Franz Schubert. Hacia mediados de ese siglo tan fecundo para la música y la filosofía, sobre todo en Alemania, ambas terminan por encontrarse, y por generar influencias recíprocas.

Schopenhauer eleva la música hasta la cumbre de su metafísica. En ella se manifiesta la esencia del mundo, la Voluntad, sin objetivarse en Ideas (como sucede, en cambio, en las restantes artes). Tras pasado el engañoso prisma de la representación, responsable del velo de Maya en el cual se entreteje el *principium individuationis* —que tiene sus agentes en el espacio, en el tiempo y en la categoría de causalidad—, se accede al abismo (infernol) de la voluntad de vivir, eterna rueda de Ixión en la que su unidad perpetuamente se desgarrá, girando en torno al precipicio de su maléfica esencia, que es el Dolor del Mundo, o el Sufrimiento Universal.

Esa Voluntad es una herida siempre abierta en el costado del ser, de la que mana sangre perpetuamente. Sangre culpable derivada de una falta originaria, que ya Anaximandro concibió —en el primero de todos los aforismos filosóficos— como causa de toda multiplicación de entes y de mundos, o de su distribución según las leyes justicieras del Tiempo (a través de su cómputo de crímenes y de castigos).

El arte, en la metafísica de Schopenhauer, plasma la esencia del mundo en las Ideas en que esa voluntad logra objetivarse, pero sin necesidad de reproducirse aquella voluntad sufriende a la que llama voluntad de vivir, que es sublimada en el sujeto en lo que ya Kant denominaba «goce desinteresado» (propio del sentimiento y del juicio que la belleza, y sus formas artísticas, pueden producir en la recepción).

El arte «da que pensar», decía Kant, maestro de Schopenhauer. En él se exponen simbólicamente Ideas, pero sin el concurso de conceptos. Pero en Kant la música todavía se situaba en la última fila de la jerarquía de las artes, próxima al arabesco y a la jardinería. Schopenhauer la alza, en cambio, al rango más elevado.

En la música transpira, sin mediación de conceptos (y sin objetivarse en Ideas), la esencia misma del mundo. Ésta en la música se presenta, sin recurso a representación. Ella es el mundo mismo, sólo que exento de su carga de sufrimiento y dolor, ya que en la música éste es apaciguado y sublimado, o transmutado en goce en la recepción. Schopenhauer introduce la música en el altar mayor de su concepción metafísica. Es, de hecho, la metafísica misma, sólo que sin mediaciones conceptuales ni discursivas.

El cruce entre música y filosofía culmina en la generación que cobra conciencia de sí misma con los eventos revolucionarios de 1848. Al encuentro de poesía y música que había tenido lugar a través de la invención del *Lied*, especialmente a partir de Franz Schubert, o mediante la coronación del edificio sinfónico con la «Oda a la Alegría» de Friedrich Schiller, como en la *Novena sinfonía* de Ludwig van Beethoven, sigue ahora un choque más atrevido y audaz, que tiene dos testigos de excepción: Richard Wagner y Friedrich Nietzsche.

Se destaca, primero de todo, la recepción wagneriana de algunas de las más significativas obras de la filosofía alemana –Hegel, Feuerbach o Schopenhauer–, absorbidas de forma masiva por este gran músico, Richard Wagner, que era también ensayista y escritor aficionado<sup>1</sup>.

Y a él sigue el peculiar caso y destino que protagoniza Friedrich Nietzsche en la filosofía alemana, en su misión de evangelista de la «música del futuro», o de la síntesis superadora de ópera y drama en el «drama musical», y posteriormente en su condición de fiscal y censor que lanza su anatema sobre la música wagneriana en términos terribles (según los criterios de ese siglo historicista, obsesionado por auges y caídas, o por ascensiones irresistibles y por escenarios de «fin del mundo»). Nietzsche concreta todas sus invectivas contra la música wagneriana con una sola palabra denigratoria: decadencia.

La música wagneriana es sentenciada como producto de la *décadence* (en francés); toda ella se supone impregnada –en su forma musical, en su argumentación poética y dramática– por ese decadentismo con el cual se comenzaba a identificar el rasgo más definido del espíritu del tiempo de una modernidad que por vez primera tomaba conciencia de sí misma: la que impregnaba la irritable sensibilidad de los mejores usuarios de la gran metrópoli en ciernes, y que tuvo en el París del Segundo Imperio su escenario.

Una generación inclinada hacia paraísos artificiales, polarizada entre las «flores del mal» y el azul firmamento del Ideal, desgarrada entre el más oscuro amor, y el ascenso, en oleajes de voluptuosidad, y en rizadas ondas de sublime dicha, hacia cielos ensoñados y fantásticos; aficionada al hachís y a los efectos opiáceos, y a todas las ensoñaciones de la subjetividad (procuradas por medios naturales o artificiales).

## Decadencia y sexualidad

Esa generación tuvo en Charles Baudelaire uno de sus mejores representantes. También uno de los primeros wagnerianos fervientes y convencidos. Pronto la recepción atribuyó a la música wagneriana cualidades estupefacientes y opiáceas.

Produjo, y aún produce, efectos cauterizadores que la emparentan con un encantamiento prodigioso. Palabras como «mago», «brujo» o «hechicero» se han usado, tanto en sentido favorable como en términos de incomodo y objeción, en referencia a un compositor que aún hoy divide la audiencia de forma enconada. Con Richard Wagner llegó el escándalo desde el principio, y todavía hoy no se han apaciguado los ánimos<sup>2</sup>.

Esa música verifica lo que Karl Marx decía de la religión: ser el «opio del pueblo». Para unos ese carácter aditivo de «droga musical» constituye la máxima alabanza que puede hacerse de esa música. Para otros, la peor diatriba. Sólo que ese opio no era únicamente estupefaciente popular, sino que era el más sofisticado y exquisito producto que podían absorber las refinadas élites artísticas de la época, especialmente parisinas.

Desde Charles Baudelaire hasta Stéphane Mallarmé se descubre en Wagner al gran pionero de las búsquedas simbolistas de las vanguardias poéticas, o de sus experimentos en el mundo de las sinestesias, que en forma de poema querían dar la réplica a la *Gesamtkunstwerk* —obra de arte total— concebida por este ideólogo del arte de la organización de los sonidos (y de todas sus conexiones dramáticas, escénicas y plásticas).

Baudelaire culminaba su ensayo sobre Richard Wagner con una autocita de su poema «Correspondencias»: perfumes, sonidos, colores, letras vocales tramaban una escondida conspiración que los emparentaba. Todavía Thomas Mann, en su magnífico ensayo *Grandeza y sufrimiento de Richard Wagner*, lleno de «efectos distanciadores», de críticas veladas y de inconfundibles homenajes hacia su admirado Wagner, hace uso de esas correspondencias para referirse al color «azul plata» del sublime prelude de *Lohengrin*. Y en ese mismo ensayo asocia ese efecto mágico y hechicero de la música wagneriana con la sensación que siempre le despierta el mar.

Hay en ello una evidente alusión crítica a Friedrich Nietzsche, que se quejaba de una música que sólo incitaba a «nadar» en ella, o a bracear en pleno oleaje de esa melodía infinita que entumecía la mente y obnubilaba la razón. Al excitable Nietzsche sólo le motivaba el frío alciónico e hiperbóreo de la alta montaña alpina. Mientras que para Thomas

Mann, según consta en sus propios relatos autobiográficos, y en sus constantes mitológicas, fue siempre el mar motivo de fascinación: le despertaba los más hondos y sutiles movimientos sensuales, sumiéndole en un letargo de ensoñación perezosa cercana a la que la música de Wagner podía producirle.

El mar es pródigo en arrebatos tumultuosos, en calmas chichas, en tornados letales y en gigantescas trombas marinas, pero también en presagios de bonanza, o en invitación al nado y a la inmersión entre apacibles olas onduladas, rizadas y levantiscas, o en súbitos cambios de humor y temperamento, con elevaciones amenazantes, o con abismales deslizamientos hacia precipicios marinos.

Al mar se asemeja la «melodía infinita» wagneriana, con sus latidos irregulares, con sus acomodados constantes a las diferentes situaciones dramáticas, en pura alternancia de los más arrebatados espasmos de pasión, ira, o violencia, con las más leves transiciones en la modulación de sensaciones casi táctiles de la naturaleza y sus matices. Y todo a través de una paleta que a las conquistas tonales añade las exploraciones más audaces por la vía del cromatismo.

Pero el mar es, sobre todo, provocación perpetua de la sensualidad. O de ese lado oscuro de nuestros sentidos (vista, olfato, oído, gusto y tacto) que comunica con las honduras más inquietantes y estupefacientes de nuestro éros. El sabor salino del mar, la turbadora mezcla de olores salubres que atesora, la excitación térmica que produce, la belleza de formas que ofrece a la vista y al oído, todo parece conjurarse para que nos entreguemos a él sin precaución, de forma insensata e insana, en dejación de nuestra voluntad y de sus propósitos, en un estado de perpetuo entumecimiento adormecido y de relajada ensoñación.

Quizá fue ese carácter el que inquietaba e incomodaba a Nietzsche cuando afirmaba que la música de Wagner ofuscaba la percepción crítica, impidiéndole conservar sus distancias sobre el objeto de su posible discernimiento y estimación. Esa música, según el filósofo, constituía una constante incitación al arrebatado y al abandono, o a la enajenación de

nuestras facultades superiores en un universo demoníaco de voluptuosidades sin tasa. Nuestra inteligencia quedaba, en ella, arruinada en sus legítimas exigencias de capacidad de juicio y discreción.

Y sin embargo, ¡qué hermoso es nadar a través de ese océano ultrasensible y cerebral que se ofrece de manera tan voluptuosa en el drama musical wagneriano! Quizá por eso quiso Nietzsche construir diques de contención contra esa voluptuosidad tan desbordante. Y en este punto el «filósofo del martillo» delata a veces, como apostilla Thomas Mann con veraz malignidad, una pudibundez rayana en la mojigatería, descubriendo así su natural añejo, y algo ajado, de «hijo de pastor protestante», así como ciertas gazmoñerías propias de la «vieja solterona» que podría haber llegado a ser (de no haberle sobrevenido a tiempo el velo ofuscador de la locura).

A Nietzsche esa música le debía siempre tentar, como si fuese el embelesador y traicionero cántico de las sirenas de la *Odisea*, o el hechizo siempre cercano de esa Circe musical que todo lo trastornaba y transmutaba, paralizando su juicio crítico y provocando un estado semejante a la embriaguez y al ensueño.

Parece que fue una confidencia sobre algo a lo que, probablemente, Richard Wagner no atribuía exagerada importancia, por mucho que las convenciones de la época se la asignaran, la que produjo la inevitable ruptura entre el músico ya maduro y la joven promesa filosófica. Se enteró Nietzsche de algunos comentarios efectuados por Wagner a su esposa Cosima Liszt sobre la inclinación y proclividad del filósofo hacia el «vicio solitario». Éste, al enterarse por uno de esos azares que dominan todas las biografías, tuvo la más violenta e iracunda reacción. Se alejó de los amigos e inició su doloroso vía crucis de enfermedad y soledad. Y sublimó en polémica de alto voltaje lo que tuvo ese origen algo sórdido y prosaico<sup>3</sup>.

Esa polémica todavía no ha remitido. Siguen las espadas en alto. Y también las más variadas decantaciones por parte



de quienes presencian las consecuencias de ese litigio demoníaco.

En Wagner, mucho más que en Nietzsche, se halla prefigurado el psicoanálisis de Sigmund Freud. Quizá por eso a muchos encanta y encandila el embrujo de su música. Y a otros repugna ese continuo forcejeo en torno a las más leves vicisitudes del deseo sexual, o a sus oscuras raíces incestuosas familiares, con la presencia obsesiva y persistente de la figura materna, y con la ferviente persecución de un escenario de infancia (tamizado por la niebla de irrealidad de todo ambiente genesiaco).

Una y otra vez la unión primera con la matriz, y el arrebatto de amor y de pasión que conlleva, quedan arruinados por el abandono y la muerte. Pero subsiste como resto que azuza y espolea siempre una porfiada *quête*, casi de idéntica valencia que la del Grial. Esa sensualidad que el universo wagneriano transpira por los cuatro costados es moderna en su carácter freudiano *avant la lettre*, con su congénita ambigüedad y ambivalencia. Nada que ver con esa «guerra de los sexos» con la que comenzaba y concluía para Nietzsche la cuestión relativa a las relaciones entre los patrones masculino y femenino.

En esto la percepción del «filósofo del martillo» era harto convencional. Por eso se hallaba reconfortado con caracteres sexuales de una pieza, al estilo de Carmen, y su rival amoroso masculino, en la ópera de Georges Bizet que Nietzsche, no sin malignidad, presentaba como alternativa del drama musical wagneriano.

Esos personajes de una sola dimensión, a los que atribuía carácter meridional y hasta africano (cuando de hecho nacían de la imaginación literaria de Prosper Mérimée), le apaciguaban más sus demandas de esclarecimiento sobre los misterios y sutilezas de la diferenciación sexual que los caracteres complejos, llenos de ambigüedad y de torcidas tendencias, que uno descubre en Richard Wagner: desde Senta (en *El holandés errante*), Elisabeth (en *Tannhäuser*) e Isolda hasta la Eva de *Los maestros cantores*, o sobre todo hasta Kundry (en *Parsifal*). O desde *Tannhäuser*, Lohengrin, Tristán, Hans

Sachs (en *Los maestros cantores*) o Amfortas (en *Parsifal*), hasta el propio Parsifal.

Se trata de personajes tentados y seducidos por los opuestos polos –norte y sur– de la pasión: los que proceden de la sensualidad más descarada y festiva, o más orgiástica e infernal, y los que se subliman en misticismo y santidad (sólo que siempre, en Richard Wagner, con inevitable impregnación voluptuosa).

Tannhäuser, por ejemplo, desgarrado entre dos amores, uno infernal, otro celeste. Le abruma los placeres sin límite que le provoca la diosa del amor, en su secuestro en la Montaña de Venus, situada en una cavidad cavernosa de naturaleza infernal. Una Venus abismalmente distinta de la plácida y serena Afrodita helénica, acorde con paisajes mediterráneos al aire libre.

Tannhäuser no puede, de todos modos, librarse del recuerdo de Elisabeth, la futura santa Elisabeth, cuya fidelidad amorosa (sufriente y pasional) termina por redimir al peregrino que en Roma fue repudiado sin obtener el anhelado perdón del Pontífice.

Al comienzo de la ópera, Tannhäuser quiere dejar los brazos de la diosa, pues se halla exhausto de tanto gozar. Se halla ahído de placeres sin tasa. Esa ininterrumpida existencia orgiástica acaba produciéndole hastío, acedia, náusea, aburrimiento mortal, *ennui*\*.

No puede más. Desea, anhela, quiere sufrir, morir. Siente verdadera exigencia de sentirse necesitado y sufriente. Quiere doler y penar (de culpa y de expiación; de amor, pasión y compasión). Le horroriza la idea de una existencia *eterna* entre dulces delicias placenteras. Siente el mismo horror a la eternidad que pudo experimentar el holandés errante al sa-

\* Véase mi obra *La memoria perdida de las cosas* (Barcelona, Mondadori, 1988), especialmente el capítulo «La invención cristiana de la voluptuosidad». Todo el libro abunda en referencias wagnerianas, comenzando por su ensayo primero, en el que se comenta el trío inicial del *Rheingold*.

ber su condena infausta a navegar sin estación final y sin presumible redención.

Siente, como tantos héroes y heroínas wagnerianos, verdadero espanto ante la condena a una existencia errante eterna, sin parada ni remisión, sin descanso último y sin nirvana. Todos yerran, estén navegando o peregrinando, o se hallen implantados en su dolor hiriente (con el abierto costado del que siempre mana sangre). Todos buscan un reposo final, un *camposanto* en donde sentir lo más deseable: el eterno *requiescat in pacem* que quiebre para siempre su errar sin descanso.

¡Quiero sufrir, quiero morir!, exclama el caballero condenado, presto a expiar sus voluptuosidades carnales a través de misticismos igualmente sensuales. En versión romántica, enfática, descubrimos aquí lo que Sigmund Freud describirá en helada prosa al referirse a la *novela familiar del neurótico*, con la constante bifurcación del objeto erótico del sujeto masculino en el arquetipo contrapuesto de la Afrodita Urania y de la Venus *pandemónica*, o de la Madre amantísima y la ramera infernal.

¿Y qué decir sobre los amores ilícitos entre hermanos gemelos, que al adulterio añaden el incesto, realizado con el beneplácito de la lejana supervisión paterna, cuestionando las convenciones sobre las cuales está edificada la sociedad humana y sus principios, según enuncia Claude Lévi-Strauss (y recuerda Fricka, la esposa de Wotan, en la segunda jornada de la *Tetralogía: La walkiria*)? ¿O del carácter de *Traumdeutung*, o de esclarecimiento de un sueño, que a toda poesía subyace, según se afirma en boca de Hans Sachs en *Los maestros cantores*? ¿O de esa figura maldita «entre todas las mujeres» con la cual se da cierre testamentario a esa impresionante floración de grandes caracteres femeninos, desde Senta y Elisabeth hasta Ortrud y Elsa, o desde Sieglinde y Brünnhilde hasta Isolda y la joven Eva de *Los maestros cantores*: la figura excepcional de Kundry, en *Parsifal*?

Se trata de una auténtica síntesis o amalgama onírica. Klingsor, su amo y señor, encarnación del Demonio, verda-

dero Anti-Cristo de la última ópera wagneriana, la define como «rosa infernal». Pero es también Ahashverus, o figura de errante judío en versión femenina, como Herodías. Está condenada a reencarnarse en cada eón o avatar, sin nirvana ni redención, por una inicua y mortal falta: haberse burlado del Salvador, del Cristo, al modo de la Herodías de la leyenda medieval, espetándole una franca e irreprimible risotada al contemplarlo en el vía crucis que le condujo al calvario. Es, pues, una especie de anti-Verónica, poseída por el furor de una risa incontenible que se apodera de ella de modo demoníaco siempre que evoca esa escena de la pasión del redentor.

Pero esa mujer es también la pecadora arrepentida que quiere enjugar en cascadas de llanto su pecado; y es, por tanto, María Magdalena penitente, María Egipcíaca que vive una existencia agreste de eremita. Sólo que alterna esa figura flagelante con el papel de diablesa hechicera al servicio del mayor de todos los demonios, el mago Klingsor, siendo entonces, cuando ejerce este papel, la más hermosa y seductora de las mujeres. Se resiste a asumir su naturaleza embrujadora. Pero una vez está imbuida del personaje ya no puede desprenderse de su *éthos*, y lo ejecuta con avasalladora maestría.

Ese personaje apto para todas las metamorfosis femeninas se arrastra por los suelos cual serpiente antes de ser pisoteada por María. O bien irrumpe en plena acción en tumultuosa cabalgata, tras búsquedas porfiadas de pócimas que actúen como bálsamo de su segundo amo y señor, el infeliz Amfortas, que se halla en una agonía perpetua de dolor, con su herida en el costado siempre abierta y sangrante.

Y esa figura, que pasa por ser un animal más dentro del jardín donde éstos son sagrados, vive como los restantes brutos su periódica hibernación, experimentando el deshielo y la resurrección que se produce con la proclamación de la primavera, y con el anuncio general de una renovación del vestuario floral de la naturaleza y de la vida. Ella también despierta ante la llamada de Gurnemanz, y se apresta a celebrar los misterios de transición estacional que se producen el Viernes Santo (y que se hallan simbolizados por el entierro del Salvador, tras su pasión y muerte, y la resurrección pascual).

Una figura así compendia en un solo personaje lo eterno femenino porfiadamente buscado por Goethe. Pero con tremenda ambigüedad. En Wagner ya se presiente la bisexualidad que Freud proclama como peculiaridad estructural de nuestro psiquismo inconsciente. Las mujeres no son mujeres tan sólo por esa caracterización retrógrada con que Nietzsche las comprendía. No son paridoras; no son únicamente madres. El fino olfato psicológico de Nietzsche, en este punto, erró el golpe, o se equivocó en su pretendido papel de avispado husmeador de trasfondos. Le traicionó su propia impericia (imaginativa, mental, vital) ante la ambigüedad de toda vida sexual.

La madre siempre termina en Wagner perdiéndose en las brumas legendarias de aquel misterio que nimba de irrealidad fascinante todo origen. Lo matricial es en los héroes wagnerianos objeto de angustiada *quête*. Pesquisa indescifrable del héroe que no conoce el miedo, o que no lo conoce al ignorar toda referencia a la madre (así Siegfried). Y que inicia su formación en la ansiedad y en la angustia cuando, a través de incitantes mensajeros, en el embrujo de cuento de hadas de los murmullos selváticos, se le van entregando las pistas necesarias que conducen al descomunal descubrimiento. Allí aparece siempre, como volverá a sucederle a Parsifal con Kundry, una posible futura esposa o amante que, sin embargo, fue contemporánea de su madre, o hasta confidente y protectora de ésta, o testigo de sus desgracias (Brünnhilde).

Hay, pues, un corrimiento generacional que, por magia de la leyenda, no deriva en deterioro físico. La mujer se entrega con todas sus galas de juventud esplendorosa. Pero es también la madre misma, o un doble de ésta, conocedora de todas las vicisitudes de la gestación, nacimiento e infancia del joven en búsqueda de su perdida identidad, la que en esa requisitoria amorosa hace acto de presencia.

Nietzsche quiere asestar un golpe definitivo al histerismo de época de las mujeres wagnerianas, que sin duda componían un nuevo espécimen femenino en el paisaje del Reich alemán recién constituido. Tanto más en el santuario de Bayreuth.

Pero la grandeza del modelo sobrepasa las malas copias, o las réplicas mezquinas. Un hermoso carácter (complejo en su histerismo visionario) como el de Sieglinde nada tiene que ver con esas «preciosas ridículas» que Nietzsche estigmatiza. Tampoco la magna creación de Flaubert, *Madame Bovary*, queda cuestionada por todos los comportamientos que supo sintetizar (o simplificar en abreviatura, por usar las palabras de Nietzsche en su «Cuarta Intempestiva» sobre Wagner con el fin de definir la obra de arte)<sup>4</sup>.

En Wagner la sexualidad, con sus diferencias de género y especie, se muestra en forma siempre ambigua, atestiguando el carácter «perverso y polimorfo» con el cual definió Freud la *libido*. Esparce sus aromas, sus ansias, sus gemidos y sus desvelos a lo largo y ancho de la geografía musical de este gran paisaje dramático repleto de personajes de carne y hueso que compone el abigarrado mundo de los dramas musicales wagnerianos.

Todo él transpira esa palabra con la que Thomas Mann compendia ese universo (y la repite tres veces): sensualidad, sensualidad, sensualidad. Con eso quiere decirse: una voluptuosidad que tiene también por prioridad la incursión en lo ilícito, prohibido y tentador. O en un juego de riesgo y de misterio en el que siempre sobrevuela la muerte. Y en donde la llamada del origen, o del oscuro fondo matricial, es siempre determinante.

Eso sucede en todos los dramas musicales; no sólo en aquellos en que el amor-pasión es su obligado motivo. En *Tristán e Isolda* eso es patente a través de la noche de amor y su sexualidad transfigurada. Allí se hace del amor-pasión una nueva religión, con su ritual de pasaje escalonado, sus pruebas y sus progresos, y finalmente su proclamada consagración, hasta culminar con la prueba final, mortal: la que conduce a la fusión de los amantes (en unión de vida y muerte, o de amor y muerte).

Esa fusión hace posible la definitiva ruina de la cópula unitiva, a la vez conjunción y disyunción, que une y separa a Tristán y a Isolda, la conjunción copulativa «y» (*und*), último rescoldo del Velo de Maya, o de la Ilusión de las representaciones diurnas. Se accede así, como en toda ceremonia de ini-

ciación, hasta el Altar Mayor de la Noche transfigurada, en la que se asiste, como ya presagió Novalis, a las nupcias de la vida y de la muerte: vida resucitada, muerte anhelada.

### La lanza salvadora

El costado abierto de Tristán, herido por la lanza impura del acusador y rival Merlot, sólo puede cerrar su mortal herida con el advenimiento de Isolda a través de las aguas, para fundirse en la divina y gozosa inconsciencia de una unión postrera letal. Wagner sabía que Tristán anticipaba la figura de Amfortas.

La ópera *Parsifal* —como otras óperas wagnerianas— está alcanzada, en su espiritual talante, por oleadas de sensualidad<sup>5</sup>. El natural místico de sus *Leitmotiven* (el tema de la fe, del Grial, o el ansioso y anhelante tema de la lanza) termina confluyendo en una de las páginas musicales más hermosas de este compositor: la escena de los encantos del Viernes Santo. *Parsifal* da culminación a todos los recovecos, infernales y celestes, de una voluptuosidad que esparce sus aromas por todo el atlas wagneriano.

El tema de la herida siempre abierta, que hermana a Amfortas con el Salvador, evoca también la lesión sexual de la leyenda del Rey Pescador. En la obra wagneriana es desplazada a la figura infernal de Klingsor, que se emascula con su propia mano (en un acto de autopunición ascética). Una tétrica radicalización del ejercicio masturbatorio.

Se dibuja así, frente a la figura doliente de un aspirante a Salvador (que debe, a su vez, ser salvado), un verdadero Anti-Cristo, auténtico Nigromante que arruina toda redención. Da la réplica al jardín bendito del Grial y a sus animales sagrados con su jardín de delicias, hechizado con malas artes y poblado de tentadoras muchachas-flor y de diablasas como Kundry (en un escenario estético que ya presagia el incipiente *Jugendstil*, o el Modernismo finisecular).

Cristo se desdobra en Amfortas y en Parsifal. Ante todo comparece bajo la figura de la humanidad sufriente del Cristo abandonado por el padre en el escenario de la agonía de

Getsemaní. Amfortas no puede cerrar la herida de su costado. Repite una y otra vez ese abandono en su incapacidad congénita para la consagración del Grial. El padre, Titurel, sufre los efectos de esa incapacidad del hijo al no poder reposar definitivamente en el sepulcro.

Y en segundo lugar se descubre bajo la figura del «idiota» (*fal parsí*: loco inocente), que en versión bien diferenciada de la que consagra por partida doble Dostoyevski (con Aliosha, en *Los hermanos Karamázov*, y el príncipe Mishkin, en *El idiota*)\*, asume su condición de aspirante a Salvador. Y lo hace a través de una *quête* llena de riesgos, de extravíos y de tiempos suspendidos, consumando al final, en el último acto, una novela formativa de la que sólo se nos relata la gran prueba amorosa de su encuentro con Kundry en el escenario de Montsalvat.

Toda esa *Bildungsroman* conduce a un resultado educativo mucho más colmado que el que alcanza y consigue el ingenuo (y algo estúpido) ser de la naturaleza que no conoce el miedo, Siegfried, el cual nunca escarmienta en su impremeditación desmemoriada y absurda. Ni siquiera a través de un magisterio amoroso que no es tal, pues la walkiria queda precisamente encandilada por ese carácter sin dobleces: una especie de *simplicísimo* que constituye la más completa réplica a las contradicciones hegelianas que dominan y torturan el espíritu de Wotan. De quien ella, Brünnhilde, es su más recóndita voluntad.

Pero Parsifal, a diferencia de Siegfried, que nunca aprende, sí que se forma y transforma. Nada tiene que ver el Parsifal del acto último con el «necio inocente» del primero. Éste ignora todas las cosas sobre las cuales se le interroga: ¿dónde se halla? ¿Quién es? ¿Cuál es su progenie y prosapia? ¿Qué cosas están permitidas o prohibidas en ese jardín sagrado?

\* Y anteriormente en las *Memorias de la casa muerta*, en donde descubre, en unos hermanos, los modelos de *Los hermanos Karamázov* (durante su estancia en la prisión siberiana).



Aquel inocente e ignorante ha sido trascendido por el bregado personaje que termina su infatigable deambular a lo largo y ancho del mundo, primero en la búsqueda de la lanza arrebatada por Klingsor –lo que le conduce a la escena culminante de su encuentro con Kundry–, y luego en su penoso trayecto hasta el reencuentro del santuario del Grial, con sus caballeros consagrados, con su bendito jardín, y con el eterno narrador de la historia, Gurnemanz.

No es un acto de gazmoñería lo que obliga a Parsifal a renunciar al amor al que Kundry le requiere. Es, más bien, una lectura radical del deseo de esa mujer, que sólo se le ofrece entonces en una de sus múltiples máscaras: en la más turbadora para el deseo sexual.

Pero a Parsifal se le cruza de pronto la clarividente visión de la herida –*die Wunde*– que no deja de manar sangre, y que requiere algo más que los bálsamos arábigos que la Kundry amazona y penitente entrega a Amfortas en sucesivas visitas. Exige la recuperación de aquella misma lanza que asestó el golpe mortal definitivo en el costado del Salvador, y que es ahora propiedad de Klingsor, el Anti-Cristo.

Ha sabido delectarse el deseo más hondo de esa compleja mujer. Ha sabido leer la palabra que expresa su más inconfundible anhelo: reposo, nirvana, redención. Y ha descubierto en ese escenario la prueba definitiva a partir de la cual podría iniciarse un giro radical en los acontecimientos del mundo, de manera que éstos al fin pudiesen beneficiarse de la reanudación del oficio ceremonial en torno al Grial.

La lanza es, aquí, el símbolo sensible de ese posible giro. Una lanza que es *sim-bálica* en su sentido etimológico. Conjuga y reúne en unidad todos los componentes ceremoniales que hacen posible la repetición ritual del misterio de la pasión y muerte del Salvador. Parsifal será entonces el oficiante, rey ungido y sacerdote. Su primer acto ministerial consistirá en el bautismo de Kundry.

En el instante mismo del beso con el que culmina la tentativa seductora de Kundry se alza la expresión reveladora: «*Die Wunde!*» («¡La herida!»). Amfortas y la lanza aparecen

en el horizonte: la que poco después arrojará Klingsor para cazar a Parsifal, pero que éste arrebató al vuelo, ayudado por el símbolo de la cruz.

Podrá hacerse con ella, desvaneciendo el hechizo de la falsa primavera que brilla en el jardín de las muchachas-flor en el que reina Kundry como figura eminente. El derrumbe de ese castillo encantado permitirá celebrar el rito primaveral de los encantos del Viernes Santo, a través de la llamada musical de un oboe que se abre paso entre la vegetación instrumental, iniciando así la escena culminante de esta insigne pieza única de «festival escénico sacro» (un auto sacramental en versión wagneriana).

En ese escenario queda la culpa perdonada. Las lágrimas de arrepentimiento hacen estallar miles de flores. El deshielo produce una erupción en arco iris por todo el paisaje escénico, que celebra los fastos de la estación en la que la vida se renueva. De cada lágrima surge una floración, una hoja, una rama, una flor.

Y es la sangre emanada del costado abierto del Salvador, evocada por la herida sin cicatrizar de Amfortas, lo que termina desparramándose por la naturaleza y la vida, produciendo un júbilo de afirmación en la vida y en el amor que es, de hecho, el Gran Mediodía en el que tendrá lugar, en el santuario, la celebración en torno al Grial. Éste al fin podrá realizarse, a través de Parsifal, merced al rescate de la lanza que abrió la herida en el costado del Salvador.

### El espacio limítrofe

¿Dónde, en qué lugar se produce esa celebración? ¿Cómo caracterizar ese sitio en el cual «el tiempo deviene espacio», y al que Parsifal y su cortejo se dirigen, por segunda vez, al finalizar la ópera? ¿Dónde, en qué atlas geográfico debe ser ubicado?

Es un espacio intermedio (y de mediación). No es puramente mítico, en el sentido de la geografía propia de la *Tetralogía*, con sus altas montañas presididas por los dioses, su Walhalla, sus zonas dominadas por gigantes trocados en te-

roríficos dragones de cuento infantil, o sus bosques poblados de enanos o nibelungos que esclavizan en el infierno a sus congéneres (en una escenificación muy «de época» de lo que Karl Marx denominará en *El Capital* «la acumulación primitiva»).

Ni es tampoco un espacio estrictamente legendario como en la balada del holandés errante. En ella el buque fantasma termina cruzándose con el mundo de los vivos como siniestra propagación que presagia augurios funestos.

Se trata de un lugar sumamente deseable al que se alude ya en la ópera *Lohengrin*. Es el lugar de la *Mediedad*: un espacio fronterizo como el que en las tradiciones orientales, persas o hispanas, dentro del islam espiritual, podría llamarse *mundo imaginante* (para decirlo al modo y estilo de Henri Corbin), *'alam al-mithál*, según lo descubre este estudioso en autores medievales islámicos, como el iraní Suhrawardi, o el murciano Ibn Arabi.

En ese espacio intermedio tienen lugar eventos que pueden proyectarse sobre nuestras vidas, como lo atestigua la leyenda de Lohengrin. Constituye una perpetua aspiración y anhelo, que en la consagración del Grial alcanza su más expresivo símbolo. En la ceremonia con la que concluye la ópera, y que el final del primer acto ya anticipa, se produce la conversión simbólica en pan y en vino de la naturaleza y esencia del propio evento de salvación.

En ese espacio fronterizo y simbólico descubrió Wagner, ayudado de referencias mítico-religiosas procedentes de leyendas medievales cristianizadas, como todo el ciclo relativo a la inquieta búsqueda del Grial por parte de Parsifal –Perceval–, su propia exploración de una ciudad invisible que, sin ser propiamente utópica, pudiera producir efectos de sentido en nuestras vidas. Allí expresó Wagner, en esta ópera final, su testamento con caracteres de utopía crítica o de «sueño racional».

Se revela «una nueva tierra y un nuevo cielo», situados en ese espacio intermedio, en ese *limes* fronterizo entre Dios y Mundo. Se descubre un *mundus imaginalis* que puede sobrevolar y sobrevivir a todo «fin del mundo» (como el que nos relata la *Tetralogía*).

Ese espacio es el que se oscurece en *tiempos de ocultación*: cuando el brillo de esa aurora deja de resplandecer. Son los tiempos que corresponden a la Edad de Hierro en la cual la lanza no es ya símbolo de rescate y salvación, sino instrumento *dia-bálico* de ruina y perdición.

Esa Edad de Hierro en la que la lanza asume un natural impuro desde el comienzo, o en la que adquiere la naturaleza de un símbolo *dia-bálico* (y valga la paradoja), es la época miserable sobre la que se extiende y explota Wagner en la más ambiciosa de sus obras: su *Tetralogía*.

En *Parsifal* se alzó Wagner al dominio limítrofe y fronterizo (por simbólico) de la meta-historia. Pero en la *Tetralogía* es la Historia misma, a partir del luctuoso acontecimiento que la desencadena, lo que es pensado, dramatizado y convertido en tejido musical de temas y de motivos conductores.

Esa época miserable, verdadera *Kali yuga*\* de la historia del mundo, se produce a partir de la conversión de la rama del fresno, que es un brote del Árbol de la Vida, en una lanza. Lanza impura y maléfica que desde ese instante inviste de poder supremo al *primus inter pares* entre los dioses: Wotan.

Pero ese escenario es únicamente el preludio a la Culpa originaria, ya que Wotan no maldijo en ese acto ni la vida ni el amor, con lo que tampoco el poder que llegó a alcanzar fue omnímodo y universal. El verdadero comienzo de la historia tiene lugar (y así comienza el prólogo o primera jornada de la *Tetralogía*) cuando se produce la conversión del oro del Rin, que abre y cierra los ojos con sus destellos dorados bajo las aguas, en el anillo que asegura el dominio total del espacio terráqueo (previa renuncia al amor).

Sólo entonces comienza la historia como sucesión de eventos ominosos: la historia exiliada de la matriz física, y desterrada de toda referencia (meta-histórica) a una utopía espiritual. Ésta puede denominarse, según expresión de Joaquín de Fiore, edad del espíritu.

\* Período que aparece en escritos hinduistas: era de riña, o edad de los conflictos y tinieblas.

El acontecer se halla polarizado por el espacio limítrofe y fronterizo en que resplandece el símbolo del Grial. Pero esa imantación no puede ser evocada en el relato que surge del evento que origina la historia del mundo (o historia de ese «dios de este mundo» que surge de la posesión del anillo), y que desencadena una interminable sucesión de crímenes y de desdichas hasta culminar en una expiación sacrificial, en escenario de «juicio final», que tendrá en Brünnhilde su brazo ejecutor al final mismo de la *Tetralogía*.

### La lanza maldita

Pocas obras hay en nuestra tradición cultural europea tan singulares como esta pieza descomunal, grande en términos cuantitativos y cualitativos, que Wagner llevó a costas durante veintiséis años. Se acumulan interpretaciones diversas y opuestas sobre el sentido último, si es que existe, de esta obra inmensa que es *El anillo del nibelungo*. La obra en cuestión se llama así, aunque suele reconocérsele más bien en las cuatro partes o jornadas de que consta, o de las tres, más el prólogo inaugural, cada una de las cuales suele representarse, por lo general, por separado, ya que compone y constituye un mundo propio.

Para dificultar más la unidad de sentido de la obra tuvo lugar una interrupción, al final del segundo acto de la tercera ópera, *Sigfrido*. Se produjo con la caída de Damasco del compositor: en sus manos aparece de pronto un libro de Arthur Schopenhauer que cambia su concepción del mundo, *El mundo como voluntad y representación*. Una obra que conmociona y modifica la argumentación filosófica que hasta el momento le dominaba, próxima a la izquierda hegeliana, especialmente a Ludwig Feuerbach, y al ideario anarquista de su compañero de revoluciones parisinas, Mijaíl Bakunin.

La unidad de la *Tetralogía* está cifrada en la compleja trama de motivos musicales que va urdiendo y tejiendo, en razón de las situaciones dramáticas, el curso argumentado de la acción, desde el trítono en mi bemol mayor, tema del oro del Rin, o de la naturaleza todavía no mancillada, hasta el úl-

timo, y esperanzado, mensaje con el que concluye la obra, una vez consumado el «fin del mundo», mediante la entonación *cantabile* del tema del amor, de manera que el ciclo de la obra, y de la creación entera (en sentido cosmogónico y cosmológico), parece cerrarse en círculo. Se vuelve al comienzo, pero éste ya no es el mismo del principio.

De hecho no se oye el tema del oro, que pestaña desde el hondón del Rin, abriendo y cerrando los ojos en un latido de refulgencias y fulguraciones ígneas y acuáticas. No hay retorno posible a la inocencia del comienzo ya que la historia, en lo que tiene de acontecer a través del cual se despliega y desarrolla todo el karma de una culpa originaria, ha tenido lugar ya, se ha expuesto y se ha argumentado, y precisamente en todos los planos y estratos del mundo, en el orbe mítico de los dioses, de los gigantes y de los enanos, así en el prólogo, y en el descenso hacia la tierra en el arranque de *La walkiria*, en la que se consuma el giro de los acontecimientos que la maldición del anillo provoca, o el cambio de dirección en los propósitos e intenciones de lo divino, y de su providencia en relación con lo humano.

Debe transitarse del *Ancien Régime* de los dioses a la presencia del ser humano integral, o del héroe que sólo a través del amor llega a conocer el miedo. Y finalmente tiene lugar el colofón en el cual dioses, héroes y humanos, lo mismo que el linaje de villanos que proceden de la estirpe del nibelungo (y en especial Hagen, el hijo del odio), todos son finalmente inmolados en virtud del acto sacrificial de Brünnhilde, la walkiria de sustancia divina que en razón de su inclinación hacia los hombres paga su culpa haciéndose mujer.

Se encarna, se vuelve humana, y finalmente es arrastrada también por la maldición perpetua del anillo: he aquí el tema principal, el cual, como sucede tantas veces, es el que más a la vista está. Al igual que sucede en el *Don Giovanni* de Mozart, en el que una y otra vez se olvida el título original de la obra (*Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*), también en esta obra wagneriana se deja de lado con frecuencia el título que la enuncia como unidad: *El anillo del nibelungo*. En ese enunciado resplandece el sentido determinante que da consistencia a la obra.

En ella se expone, a través del símbolo del anillo, la más aguda y lúcida reflexión crítica sobre el poder de dominación que puede realizarse en forma de drama musical. Un drama musical que no es, únicamente, drama teatral sobre el poder de dominación, y sobre sus irresistibles ascensos y sus abismales caídas, como los que William Shakespeare expone a través de su ingente producción (*Macbeth*, *Hamlet*, *Julio César*, *Marco Antonio* y *Cleopatra*, o *Ricardo III* y todo el ciclo de obras históricas). Todo es aquí argumentado a través del ingenioso modo de acoplar música y drama a través del tejido de los motivos musicales conductores. Con lo que la dimensión simbólica queda realzada, cumpliéndose así la aspiración del propio Wagner; éste quería, a través de su obra, lograr la síntesis de sus dos genios tutelares: William Shakespeare y Ludwig van Beethoven.

Lo que se advierte es la lógica argumental de una poderosa idea filosófica sobre el poder de dominación; una idea de primera magnitud.

Richard Wagner pensaba a través de sus dramas musicales, y es en ellos en los que se debe descubrir lo mejor de sus ideas y reflexiones, mucho más que en sus escritos, algunos de ellos ilegibles.

Wagner pensaba, y pensaba muy bien, mejor que muchos filósofos; pero esa verdad de sus ideas filosóficas debe hallarse en sus obras, desde la primera lograda (*El holandés errante*) hasta su obra testamentaria (*Parsifal*).

En la *Tetralogía* resplandece ese grandioso símbolo del poder de dominación que es el anillo, y el poderoso argumento dramático y musical de la maldición que ese poder arrastra, desde el comienzo hasta el final de lo que puede comprenderse como historia del mundo<sup>6</sup>.

En el origen tiene lugar la transmutación del oro en anillo, o de la naturaleza en sobre-naturaleza —espuria y maldita—: la que surge de esa conversión. El anillo es, entonces, aquello que inviste de poder al que lo posee, y eso mismo que aquel que no lo posee suele ansiar (siempre que se halle integrado en ese «curso del mundo» en el que los acontecimientos se van sucediendo según la lógica que el propio poder, y su símbolo anular, va trazando).

La maldición del anillo tiene su origen en la renuncia al amor del nibelungo, y su consumación en la invectiva que lanza sobre él al serle arrebatado. Esa maldición se hace efectiva así: quien posee el anillo acabará arrastrado y contaminado por ésta.

El anillo hará desdichado a quien lo posee. Terminará arruinándole toda posibilidad de buena vida. Hará infeliz, también, a quien, sin poseerlo, lo desee o envidie, de manera que porfíe por adquirirlo.

La maldición hace que el anillo pase de mano en mano, sin detenerse en esa rotación siniestra, comparable a la rueda de Ixión, o a una ciega y calamitosa «rueda de la fortuna» que desde el instante en que la conversión se produce comienza a girar en frenético tiovivo.

El anillo pasa de Alberich a Wotan, pero éste se desprende de él por la advertencia de la diosa Erda, diosa de la sabiduría y de la profecía (o de todo lo que puede saberse relativo a «lo que fue, lo que es y lo que será»). El anillo instiga a Alberich a esclavizar a su hermano Mime, y con él a toda la raza de los nibelungos, convirtiéndoles en *lemures*, o en trabajadores que excavan bajo tierra la fecunda mina de donde pueden extraerse los más preciados tesoros; lo cual desencadena un frenético martilleo de metálicas percusiones. Asistimos de pronto, como ya se ha sugerido, a un escenario cercano a pasajes de *El Capital* de Karl Marx.

Ese mismo anillo es arrebatado por la astucia de Loge, dios del fuego, con lo que Wotan puede ya disponerse a pagar su salario a otra clase de titanes laborales: la raza de los gigantes de grandes pies, que exigen el cumplimiento de lo pactado por su construcción del Walhalla, futura morada de los dioses. Y Wotan termina entregándoles, con los tesoros y el yelmo, también el anillo, según advertencia de la diosa Erda, consumándose la maldición, de nuevo mediante una querrela entre hermanos.

Pero esta vez no se produce la esclavización de uno de ellos sino su exterminio; Fasolt es asesinado por Fafner. A partir de este origen cainita, en versión de mitología escandinava y germánica, el anillo irá desplegando su maleficio, contaminando de muerte, desdicha, decadencia, odio, infor-



tunio y horror a todo aquel que lo posee: Siegfried, Brünnhilde, etcétera.

Algunos tienen una única oportunidad de renunciar a un objeto por casi todos anhelado, pero que se revela peligroso; o directamente mortal. Pueden desprenderse de ese objeto contaminante. La walkiria es instigada por su hermana, que se lo reclama para detener el deterioro del mundo del Walhalla. Le pide que le entregue el anillo que Siegfried le ha obsequiado como prenda de amor y de compromiso nupcial, y lo devuelva a sus verdaderas propietarias: las hijas del Rin. Y el propio Siegfried es requerido directamente por éstas para que les restituya el anillo.

La negativa acarrea a Brünnhilde el más lacerante infortunio. Se sentirá traicionada por su propio esposo (entre tanto objeto de un hechizo mediante una pócima que le sume en estado de amnesia radical). Y esa negativa arrastra a Siegfried al escenario preparado por el hijo de Alberich, Hagen, para su asesinato por la espalda, a través de una ominosa lanza.

Todos sufren el infortunio que su posesión acarrea. Todos son probados con el fin de despojarse de tan siniestro símbolo del poder de dominación. Todos los que lo poseen acaban siendo traicionados o asesinados, o sumidos en extrema desdicha. Y los que no lo poseen, y se hallan entramados en este «curso del mundo», lo ansían o envidian con idéntica tensión y sufrimiento: quieren poseerlo, pues ante sus ojos se ofrece como lo más deseable. Así Alberich, que se aparece de manera fantasmal ante su hijo Hagen, perdido en las brumas de una sombría ensoñación diurna, y que pide fidelidad y férrea determinación en su hijo en la lucha por conseguir ese preciado símbolo del poder de dominación.

El poder de dominación está maldito. Si se posee, genera sufrimiento, caducidad, decadencia y muerte. Y si no se posee, arruina la felicidad a través de la más corrosiva de las pasiones tristes: la envidia. Y el poder de dominación es algo tan etéreo, irreal y evanescente como ese anillo que va pasando

de mano en mano, de Alberich a Wotan, de éste a Fasolt y Fafner, de Fafner, convertido en Gran Dragón, al héroe que no conoce el miedo, Siegfried, y de Siegfried a la walkiria, al fin despierta, una vez que se ha encarnado en forma humana, perdiendo todos los atributos de la divinidad: volviéndose vulnerable y mortal.

Brünnhilde no se desprende del anillo. Sólo Siegfried, que entre tanto ha sido encantado por un filtro que entumece su memoria, se lo arrebató. Con ello el héroe ha firmado ya su perdición, que tras las bodas siniestras con los hermanos de la familia de los gibichungos, ya cerca del Fin del Mundo, se hará efectiva. Su asesinato sobrevendrá en manos de Hagen, seguido de la célebre marcha fúnebre.

El poder de dominación va circulando en constante rotación, materializándose en esa prenda que se va transmutando en distintas investiduras, ungiendo por poco tiempo al afortunado que goza de su adquisición: la que le conducirá a la ruina.

Tal es el régimen de acontecimientos que ese símbolo provoca: lo que puede entenderse por Historia del Mundo, y en la que todas sus potencias, celestes, infernales y terrestres, humanas, divinas e intermedias, han sido convocadas: dioses, gigantes, enanos, walkirias, hijas del Rin, nornas, hombres y héroes, más todos los estratos geográficos imaginables: altas montañas, tupidos bosques poblados de dragones, mundos subterráneos infernales, colinas y valles en donde edifican sus castillos las tribus de los humanos, visitadas por héroes y heroínas, por hijos de nibelungos y por walkirias desesperadas.

El poder de dominación va pasando de mano en mano, circulando al compás de sus alzas y caídas, marcando de este modo el ritmo argumental de la Historia del Mundo. De un mundo espurio, subalterno, como el propio de las historias gnósticas, con un acto luctuoso en el origen, sin remisión ni redención. A menos que se proyecte sobre él ese mundo fronterizo y espiritual, de naturaleza simbólica, que sin embargo en esta escueta historia de la Edad de Hierro no aparece, o sólo es aludido por su enervante y clamorosa ocultación y ausencia.

Ese mundo sólo puede ser purificado por la conjura del incendio que se propaga por todas partes, hasta convertirlo

en pira ardiente, y la inundación que el Rin propicia, al compás de las últimas decisiones de la walkiria, cabalgando su fiel caballo *Grane*.

Ese mundo debe desaparecer. Sólo entonces puede iniciarse otra historia. Una historia que tal vez pueda ser visitada por acontecimientos fronterizos, simbólicos, que sobre ella proyecten la evocación y referencia a una posible edad del espíritu.

### Las dos lanzas

Richard Wagner, mejor que Friedrich Nietzsche, en razón de su formación entre anarquistas y revolucionarios, o entre los escritos de la izquierda hegeliana, especialmente Ludwig Feuerbach, supo advertir la maldición que el poder de dominación arrastra, y el espejismo que su circulación produce en los sujetos, tanto en los que lo poseen como en quienes lo envidian. Y supo plasmar en un símbolo dramático y musical el tema del anillo, y de su terrible maldición, la cifra que interviene como clave hermenéutica principal de esa gran obra.

Nietzsche amalgamó en su concepto de voluntad de poder lo mejor y lo peor que este término, poder, puede sugerir: desde el poder como potencia y *puissance*, hasta el poder como modo de dominación; o desde el poder como energía de creación y recreación, fuente de interpretación y de estimativa (especialmente moral), hasta el poder maldito que rueda y gira en circulación nunca apaciguada.

Wagner, en cambio, supo destacar ese natural espurio del poder de dominación sobre el cual la maldición del anillo ha recaído, distinguiéndolo con toda claridad del poder del amor, o del poder creador, o del que se instituye e implanta, en registro simbólico, en el ámbito fronterizo de ese *mundo imaginante* al que dio la más adecuada exposición en su última obra: *Parsifal*.

Sólo en ese ámbito limítrofe de la *Mediedad* en el que se asienta la leyenda del Grial puede decirse que la historia queda atravesada por una irradiación luminosa y liberadora procedente de la meta-historia. Sólo allí se trasciende o tras-

pasa la infernal dialéctica de Amos y Esclavos que constituye la crónica del mundo en todos sus ámbitos y resquicios, tanto en el Olimpo germánico de los dioses aéreos, en plena novela familiar y burguesa de decadencia, como en los demás ámbitos del universo: la espesura del bosque, con gigantes trocados en dragones, héroes que desconocen el miedo, pajarillos que hablan, enanos que desempeñan el papel de educadores y padres adoptivos, y sagas familiares de tribus enfrentadas en encarnizadas batallas.

En todos los rincones de ese mundo se advierte la misma servidumbre: la que a todos, por posesión o por deseo de posesión, termina encadenándolos al mismo emblema *dia-bálico*, el anillo, que a todos estigmatiza por igual, o los hace danzar en una ronda infernal, verdadero carrusel en rotación presidido por la Muerte, en una rueda que gira y gira, y que a todos termina triturando.

Y es que el verdadero Señor de todas las cosas, del mundo y de todos los reinos de este mundo, del imperio y de todos los imperios que hayan podido sucederse, ese Amo absoluto es siempre el mismo, como supo enunciar con verdadera lucidez Hegel en la *Fenomenología del espíritu*; una obra que también fue leída, y quizás entendida en lo sustancial, por ese gran *dilettanti* de la filosofía que siempre fue Wagner. El verdadero señor, el amo absoluto es la Muerte.

Una muerte sin redención, que es la que afecta a todos los que han sido estigmatizados por la ominosa influencia del anillo. O que sólo pueden poseer, como segunda oportunidad de exorcismo de tan funesta influencia, una catarsis sacrificial, como puede ser la inmolación final a través de la purificación «por fuego» que Brünnhilde provoca, o también la purificación «por agua» que el desbordamiento simultáneo del Rin suscita, de manera que el anillo sea arrojado a las fauces del dios escondido en su seno, que de pronto recobra su refulgencia, y vuelve a abrir y cerrar los ojos a través del latido cordial de sus ondas acuáticas, luminosas y fosforescentes.

Sólo subsiste entonces, frente a ese poder maldito que ha sido arrojado al fuego, el único poder que puede y debe iluminar las nuevas aventuras y mundos que puedan surgir de

esa conflagración: el poder del amor, último motivo conductor que se escucha antes de que caiga definitivamente el telón en la última jornada de esta inmensa ópera en cuatro partes.

Wagner muestra el rostro maldito del poder de dominación, tanto del que se dispone como del que se ansía y envidia, a través de ese poderoso símbolo que es el anillo fatídico. Y también a través de la duplicidad de sentido del símbolo de la lanza. Ya que existe un escenario relevante antes de esa conversión del oro en anillo, precediéndolo. Constituye un anticipo de esa culpa originaria.

Ésta tiene este carácter, ya que la renuncia al amor constituye, para Wagner, el verdadero pecado contra el espíritu que no admite perdón posible. El espíritu es libertad, pero sobre todo es amor.

Pero existe un escenario anterior, que sin embargo no ocasionó una quinta ópera, en ese proceso de retroceso cancrizante con el que Wagner afrontó la concepción de su proyecto operístico. Una quinta ópera que hubiera sido entonces el prólogo del prólogo, o el comienzo anterior al comienzo.

Sólo subsistió una amplia y sombría aria de Wotan, expuesta en voz casi susurrante, ante su encarnada voluntad, su hija predilecta Brünnhilde, que escucha esa importante confidencia de su padre. Éste le empieza a contar lo que se relatará de forma extensa más adelante, especialmente en el comienzo mismo de la *Gottesdämmerung*, en el episodio de las Nornas: cómo produjo una primera distorsión en el orden natural de las cosas al arrancar del fresno, verdadero Árbol de la Vida, una rama que transformó en lanza. Y que introdujo la premisa bélica del poder, o el primer símbolo de la dominación de Unos sobre Otros.

Esa lanza espuria prepara la consumación del símbolo nefasto, el cual requiere algo más que esa conversión. Exige además algo que Wotan en ningún momento pensó llevar a cabo en razón de su propia naturaleza y carácter: la renuncia al amor. Por eso el poder de Wotan fue siempre un poder limitado, ceñido y circunscrito por pactos que le impidieron ser algo más que el *primus inter pares*. Esos contratos le per-

mitieron acceder a los esponsales con Fricka, para los cuales tuvo que pagar un ojo como prenda.

En cambio el enano Alberich, al haber renunciado al amor, pudo acceder a un poder sin límite ni medida, un poder infinito y absoluto con capacidad de esparcirse de forma global, e imperial, por toda la faz de la tierra. También Klingsor pudo acceder a un poder omnímodo en razón de una renuncia que, en su caso, se produjo por la vía de la auto-castración.

Será entonces también una lanza la que traiga salud y redención a un mundo podrido –cual manzana genesiaca– por causa del gusano que roe y corroe sus carnes con el miasma de la enfermedad: la del ansia de un poder que se materializa en la muerte a través de la fruición de una condición de amo que sólo puede serlo en perpetua amenaza de des-posesión (y castración). Esa castración que Klingsor ha consumado con su propia mano, y que Kundry prepara a través de su hechizo del caballero rendido a sus encantos, que al sucumbir a la tentación sufre el estigma de una herida del costado abierto, del cual siempre mana sangre, y que ningún bálsamo de Arabia logra curar; una perfecta metonimia de la castración.

Sólo puede restañarse esa herida mediante la raptada lanza del Salvador, que debe ser recuperada. Su pérdida impide la celebración, en la ciudad limítrofe de los caballeros del Grial, de la ceremonia simbólica que puede infundir en el mundo una contraseña de salud y renacimiento.

Sólo allí resplandece la referencia, en el límite de lo histórico, de una edad del espíritu que pueda contrarrestar el régimen de ocultación e indigencia propio de la Edad de Hierro. Esa geografía puede atravesar con una ráfaga de esperanza la trama argumental de un mundo que se arruina en su propia falta de realidad y verdad. Un mundo todo él contaminado por esa falta originaria que arrastra la maldición del anillo (y el crimen primordial, fratricida, entre gigantes o enanos) como arranque de este zafio argumento que es lo que corrientemente llamamos Historia y Acontecer.

Sólo Parsifal logra la proeza de dejar abierto ese espacio de promesa de liberación y redención, sin el cual la vida se de-

rrumba en los precipicios de lo que Nietzsche denominaba nihilismo. Y Parsifal lo consigue por haber logrado sintetizar la «idiocia» del héroe natural, o del héroe que no conoce el miedo, pero que sin embargo nunca aprende, con la sabiduría probada por la dura escena a que Kundry le somete. Una sabiduría que transpira el Parsifal del tercer acto, radicalmente distinto del que aparece en el primero, y también del que se presenta en plena prueba dramática en el segundo.

Este tercer Parsifal sabe muy bien cuál es su misión: sabe que debe ser investido del poder que salva, o del poder regio y sacerdotal que sólo se ejerce en ese mundo fronterizo. Ese Parsifal final sintetiza la figura juvenil del héroe en años de andanzas con la figura ya curtida, cuajada y madurada, de quien ha traspasado la barrera de las ilusiones y los desencantos.

Un paso más allá de Wotan, pues al maduro desencanto de éste añade la firmeza en su misión. También un paso más allá de la grandeza de ánimo de Hans Sachs, en *Los maestros cantores*, solidario con la joven generación, deseoso de asegurar la renovación del arte alemán, que sin embargo vive y se perpetúa gracias a los maestros cantores.

Ahora el cazador del cisne, asombrado testigo del fallido ceremonial que se produce en ese *mundo imaginante* en el cual «el tiempo deviene espacio», ese *fal parsi* ha sido probado y formado. Kundry ha sido su tentadora. Será también la primera que se beneficiará de su unción y consagración. Vuelve con la lanza de la redención, la que a él mismo redimirá. Él será lo que era su antecesor regio y oficiante, Amfortas. Cerrará la herida abierta y podrá elevar el cáliz en el que la sangre de Cristo se transmuta en sacramento. El anillo ha sido vencido por el símbolo sacramental del Grial; la lanza espuria y guerrera, símbolo del poder de dominación, por la lanza salvadora.

---

X

Johannes Brahms

Tema y variaciones



---

## Estilo trágico

La figura de Johannes Brahms se agiganta a medida que transcurre el tiempo. Sobrevuela con creces la polémica en la que se vio arrastrado: entre los partidarios de la *música del porvenir* (Franz Liszt, Hector Berlioz, Richard Wagner) y la defensa de la *música absoluta* promovida por el crítico y teórico Eduard Hanslick.

Brahms encarnaba para los progresistas la quintaesencia del conservadurismo musical. En lugar de suscitar ruptura había optado, según una opinión muy extendida, por el perfeccionamiento de la Gran Tradición (la que prolongaba la herencia de Ludwig van Beethoven a través de Felix Mendelssohn y de Robert Schumann). Entre la perfección y la innovación habría elegido lo primero. Arnold Schönberg fue uno de los primeros, a partir de un célebre ensayo («Brahms el progresista»), que contribuyó a rebatir esta falsa opción.

Perfeccionando lo existente Brahms dio impulso a una de las más relevantes direcciones de la «música del porvenir», la que desarrolló la Segunda Escuela de Viena. Ésta hizo suya una genial invención brahmsiana que Schönberg teorizó, y a la que el inventor de la música dodecafónica denominó *entwickelnde Variation*, o «Variación en perpetuo desarrollo»\*.

Se trataba de una falsa alternativa generada por esa violenta polémica. Ya que ni la *música de programa* de Franz Liszt y sus seguidores respondía, en sus mejores creaciones, a un descriptivismo detallista y alegorizante, ni la música de Brahms fue jamás tan absoluta o autónoma como el formalismo agresivo de Eduard Hanslick pretendía.

\* Más adelante, en el ensayo consagrado a Arnold Schönberg, se dan más precisiones sobre esa noción.

Muchas de sus mejores composiciones orquestales son verdaderos poemas sinfónicos. Lo es, sin duda, esa pieza que sirve de manifiesto para su creación de obras monumentales de naturaleza orquestal, obra de compleja y difícil gestación que inicialmente debía ser una sonata para dos pianos de gran formato, posteriormente una sinfonía en do menor (de la que llegó a componer tres movimientos, los primeros), y finalmente el impresionante *Concierto para piano en re menor*, que es de hecho una sinfonía con piano obligado (en razón de su escaso sentido concertante, o de confrontación entre el piano y la orquesta)<sup>1</sup>.

La intrínseca inestabilidad de la frase primera del concierto, acompañada de un inquietante coro fúnebre de tambores, parece corroer todo el primer movimiento, de tal modo que se promueve, desde ese primer anuncio de lo trágico, un desencadenamiento de fuerzas proteicas imposibles de reprimir, y que en forma revulsiva y convulsa generan un desarrollo «variacional» que deja tan sólo como regla mnemotécnica la evidente asunción de la forma sonata.

De hecho ese movimiento es, todo él, un símbolo; símbolo de gran tragedia, quizá la evocación del gran escenario trágico que Brahms tan de cerca vivió: el intento de suicidio de Robert Schumann, arrojándose al Rin, su internamiento forzoso en Endenich, y la pasión cuasi-incestuosa —y prohibida— con esa madre amantísima que para el joven Johannes Brahms era Clara Schumann.

El mismo carácter de poema sinfónico se advierte en otra obra que llegó a ser un verdadero parto elefantiásico: su *Primera sinfonía*, su sinfonía «Clara», en do menor, hermanada a la que también fue consagrada a Clara Schumann, contabilizada como la cuarta de Robert Schumann<sup>2</sup>.

Una sinfonía, la primera de Brahms, en la que se descubren algunos motivos conductores (como el tema, en la segunda sección del primer movimiento, del «destino que llama a la puerta», en alusión evidente al inicio de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, también en do menor).

En ese primer movimiento el segundo tema no es, en absoluto, una sección de contraste (lírica, melodiosa, *cantabile*) respecto al primero. Es de hecho ya una *entwickelnde Variation* del primer tema, al que añade el trasfondo en *staccato*

del motivo del «destino». Esa ausencia de contraste desconcertó a Clara Schumann, que no comprendió el *novum* que significaba, de algún modo, iniciar desde el principio la *Durchführung*, o el desarrollo, a modo de una nueva manera de entender la forma sonata.

El movimiento, ciertamente, mantiene la estructura formal de ésta; pero el desarrollo en progresión sugiere una interpretación *en perpetua variación* de la misma, punteada por relevantes episodios, como por ejemplo, ya entrada la sección del desarrollo, un enunciado coral de gran intensidad (que anticipa el coro enfático del movimiento final, o el coro deslizante que se descubre entre los meandros del dulce y piadoso *scherzo*); o bien un desencadenamiento de fuerzas en combate, de inequívoco sello brahmsiano, que llevan a la perfección conatos bélicos mozartianos (del comienzo del *Don Giovanni*, o del primer movimiento del *Concierto para piano en do menor*), o de la recién descubierta *Inacabada* de Schubert (en la sección desarrollo del primer movimiento; en su clímax catastrófico).

Ese *allegro* (primer movimiento) con caracteres de *scherzo* trágico, anticipado por la alarmante introducción *andante*, golpeada por la percusión y por un enunciado ondulante en unísono coral homofónico, también constituye una evocación simbólica de escenarios de tragedia. Rememora el menor de la *Cuarta sinfonía* de Robert Schumann (su imponente introducción «Langsam»). Y suele llamarse, con razón, al igual que la de Schumann, la sinfonía «Clara», pues Clara Schumann fue, sin duda, quien la inspiró.

Resplandecen en su imponente *finale* tres grandes símbolos que componen el triángulo en torno al cual se construye la modulación del do menor al do mayor en ese cuarto movimiento de la sinfonía: el motivo del corno alpino, inicialmente un esbozo de canción dedicado en una postal a Clara Schumann; el coral de inspiración bachiana que aparece únicamente como un pasaje episódico, entre los dos enunciados del corno, para terminar triunfando sobre todos los demás temas; y el hermoso tema himnico y *cantabile* que parece una clara evocación de la «Oda a la Alegría» de Beethoven, y que ha generado toda suerte de comentarios, críticas y reflexiones;

y en el que también se advierte una críptica cita de un tema de cantata bachiana: la que suele llamarse *Actus tragicus*.

### Principio de variación

La síntesis de variación y desarrollo, o la noción de *variación progresiva*, alcanza su máxima expresión en el movimiento final de la *Sinfonía en mi menor*, op. 98<sup>3</sup>. Se pueden contabilizar treinta variaciones de la chacona inicial, más una coda sinfónica como remate y conclusión.

Inicialmente se expone la frase que, según declaración del propio Johannes Brahms, procede de la cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich* (*Hacia ti, Señor, yo me elevo*), BWV 150 de J. S. Bach, sólo que modificada en su tejido armónico, y ampliada hasta una progresión de seis acordes, un descenso de octava y un último compás conclusivo.

Pero por debajo de la forma variacional que la chacona –hundida en el bajo continuo– posibilita, puede desentrañarse la inevitable forma sonata, sólo que redefinida según ese modo en el cual el contraste temático beethoveniano retrocede hacia un monotematismo de ascendente haydniano, o característico del último Schumann. El único tema avanza, entonces, en espiral progresiva, o en *perpetuum mobile* variacional\*.

No hace falta la forma cíclica o la transformación temática, al modo de Franz Liszt, para promover la más firme y granítica de las estructuras. La forma sonata se descubre de forma inequívoca. Se adivina una exposición con dos secciones diferenciadas, y entre ambas algunas variaciones a la manera de puentes de enlace.

El potencial épico y fúnebre de la frase inicial despliega todo su caudal dramático en las variaciones 1 a 9. Siguen, tras dos variaciones de pasaje, las hermosísimas variaciones 12 a 15, de un extraordinario lirismo, en el que toda la maestría del *Lied* acrisolada a través de su carrera de com-

\* La figura de la espiral, en su expansión progresiva, puede ser una ilustración ajustada de esa *entwickelnde Variation* que Arnold Schönberg teoriza, inspirándose en el uso que de ella hace Johannes Brahms.

positor de canciones se condensa y se estiliza en la más amorosa de las entonaciones melódicas, en claro predominio de los instrumentos de madera, entre los compases 105 y 128, con indicaciones de *espressivo* y *dolce*\*.

Termina la exposición con un memento de la frase inicial, de manera que ésta emerge, cual iceberg, de su modalidad submarina específica de la chacona, recordando también su ambiguo carácter de *passacaglia* (que se desparrama por las voces medias o superiores, sin quedar necesariamente agazapada en el *basso continuo*)\*.

Sigue entonces un desarrollo tormentoso, propio de Brahms, donde se presagia la catástrofe, de manera que las variaciones se van sucediendo como olas gigantes de inmenso caudal y tonelaje, olas de pesadilla que se abalanzan cada una de ellas sobre las anteriores, en escalonada sucesión de monstruosos monumentos de espuma. En ese clima de mar gruesa se despliegan las variaciones 16 a 24, específicas del desarrollo; de la *Durchführung*.

Aquí y allá Brahms se comenta a sí mismo; remeda episodios o motivos que son familiares por otras obras suyas, especialmente la *Obertura trágica*, que inicialmente debía ser quizá la obertura de una música incidental de escenas del *Fausto*; un encargo de la Orquesta Filarmónica de Viena.

El estilo trágico culmina con el enunciado en la recapitulación, entonado en forma de generalizada alarma: la inevitable chacona es, esta vez, comentada por un insidioso tresillo, que parece haberse enquistado a cada uno de los acordes de la frase musical, y que se halla prolongado por el más drástico de los silencios: ocho latigazos del Hado Aciago.

Todo el sentido trágico desplegado en el *Concierto en re menor*, o en la gran *Sinfonía en do menor*, parece al fin hallar su tercer grado de abstracción en este *finale* sinfónico, en un hermanamiento genial del impulso dramático y trágico de

\* Tal es, posiblemente, la diferencia estructural entre dos formas que suelen casi intercambiarse por su semejanza: en la chacona subsiste en todas sus variaciones la voz homófona del enunciado que las sostiene en el *basso continuo*, mientras que en la *passacaglia* esa voz se reparte por las distintas voces.

Beethoven con la mejor *música especulativa* de Johann Sebastian Bach, al que redescubría a través de su amigo Philipp Spitta, y de sus propias adaptaciones para la mano izquierda de la impresionante *ciaccona* de la *Partita en re menor*, BWV 1004, de Bach para violín solo.

De hecho en esa chacona sinfónica no hizo sino evidenciar y resaltar la verdadera grandeza que puede reconocerse en esa obra de Bach. En ese último movimiento de la *Partita* de Bach se halla ya *in nuce* la variación progresiva, en un *crescendo* en intensidad expresiva y virtuosa, abocada siempre al «más difícil todavía», pero a través de una conmovedora estilización formal (y emocional).

Logra allí J. S. Bach, lo mismo que en la impresionante *fuga* de la *Sonata en do mayor*, BWV 1005, también para violín solo, su máxima proeza barroca de *Scheinpolyphonie*, o de contrapunto ilusorio, de manera que un único violín es capaz de sugerir y de evocar la pluralidad de voces que toda obra polifónica requiere. Se consigue una ilusoria perspectiva que invade el ámbito sonoro, abriéndolo a voces inexistentes, pero que el solo de violín acierta a sugerir en el auditorio: un espacio polifónico de pura ilusión barroca parece saturar el espacio del sonido a través de ese solo de violín.

Johannes Brahms, por su parte, despliega su orquesta para lograr una proeza de otro orden. Como muchas veces se ha señalado, nunca su música orquestal pierde el carácter propio del conjunto de cámara, tan afín y congenial con los hábitos creadores de este compositor. Y el mérito de la pieza consiste en levantar un monumento sonoro colosal, soportado por el *basso continuo* de la chacona, a través de una pieza grandiosa que, sin embargo, puede evocar las grandes construcciones de cámara del propio músico.

La chacona se cierra con una coda final que nos recuerda su naturaleza de gran sinfonía amurallada en su mismo hermetismo rotundo: el tiempo, *krónos*, ha sido transformado en un reflejo de la eternidad en virtud del juego sinfónico de variaciones, o del entrelazamiento de la forma sonata con la modalidad variacional de la chacona o de la *passacaglia*.

## El comienzo está en el fin

Arnold Schönberg pudo levantar acta teórica de la variación-desarrollo porque pudo descubrirla en la «prosa musical» de Brahms (según la denominaba). Halló en su música lo que quiso consumir a través de sus reformas de la armonía. Precisaba, igual que Brahms, estructuras armónicas suficientemente sólidas para poder recrearse en las grandes formas de la música clásica: el oratorio, la ópera, la forma concertante o sinfónica. Brahms pudo realizar ese *desideratum*, que era problemático después de Beethoven, sin necesidad de modificar la sintaxis o la gramática.

Pero cumplió el designio de su época, y en ello mostró más afinidad que divergencia con sus coetáneos Franz Liszt, Richard Wagner, Hector Berlioz o Anton Bruckner. En esa segunda mitad del siglo XIX, o en la era postromántica, posterior a la segunda Revolución (de 1848), urgía enmendar el principal problema que aquejaba a la forma musical desde Beethoven: la desproporción entre un primer movimiento que parecía absorber, de forma vampírica, toda la sustancia dramática y narrativa de la composición, y un *finale* conclusivo excesivamente triunfal, o hasta triunfalista, que no terminaba de equilibrar el conjunto de la pieza.

Para esa nueva generación de la era postromántica no se trataba tanto de desarrollar un tema expuesto, sino de asistir a la gestación, formación y despliegue de una idea musical que sólo al final cumplía su perfecta teleología<sup>5</sup>. A ese principio se encaminó Franz Liszt con sus poemas sinfónicos, y Richard Wagner con sus dramas musicales, en los cuales la idea poética –urdida con la idea musical– se desparramaba en una extensa red de motivos con capacidad de conexión horizontal y vertical.

De distinto modo alcanzaron Johannes Brahms y Anton Bruckner, en contrastadas estrategias, el mismo objetivo de convertir el fin en principio, o de enunciar la exposición al cumplirse la teleología de la pieza, en pura contraposición con el canónico *allegro de sonata*.

Bruckner lo conseguía mediante una dilatación grandiosa del espacio y del tiempo, en verdadera culminación

del genial ensanchamiento de esas formas puras de la sensibilidad propiciadas por la *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*», de Franz Schubert. Y Brahms a través de esa síntesis de variación galopante, en pura progresión en espiral, y desarrollo de una forma sonata redefinida, que tenía su culminación dramática y argumental en el último movimiento; así por ejemplo en la *Primera*, *Tercera* y *Cuarta* sinfonías.

Se desplazaba el clímax a ese último movimiento, en el cual la obra alcanzaba su centro de gravedad y su mayor espesor narrativo y simbólico. De este modo se garantizaba la organicidad de la obra, tramada y trabada a través de parentescos temáticos, de progresiones tonales, de contrastes armónicos, o de diseños formales que podían actuar como rúbricas o motivos, así por ejemplo el descenso de terceras a lo largo de toda la *Cuarta sinfonía en mi menor*.

El momento culminante se produce en las sinfonías de Brahms en el último movimiento, que llega a tener incluso mayor valencia y relieve que el primero; siendo el segundo y el tercero, generalmente, *intermezzos* que destacan la preponderancia de los dos polos extremos de máximo vigor narrativo, en los cuales el hilo argumental parece arremolinarse y desplegarse.

Como realce de esos dos movimientos extremos tuvo Brahms la idea magnífica de anteceder dos introducciones de gran temperatura dramática al primero y al cuarto movimientos de su *Sinfonía en do menor*.

El gesto conclusivo con que se inicia la *Tercera sinfonía*, en verdadera anamorfosis que hace del comienzo un fin, tiene su réplica y su mejor contraste en el último movimiento (*allegro - un poco sostenuto*), con el deslizante murmullo, en ondulaciones de corcheas, en el que en voz queda, casi inaudible, se prepara el *tutti* orquestal. Se trata de un remedo y perfeccionamiento del comienzo del último movimiento *allegro con spirito* de la *Segunda sinfonía en re mayor*.

Este controvertido movimiento de la «sinfonía pastoral» de Johannes Brahms tiene carácter báquico, dionisiaco, o de



idilio en clave eufórica, en brío espléndido que presagia el mahleriano despertar del Dios Pan\*.

En la *Tercera sinfonía*, en cambio, el enunciado ondulante en *sotto voce* con que se inicia el cuarto movimiento apunta hacia el dramatismo más acrisolado, culminado con un final de frase memorable, de una entonación *cantabile* –los compases 56-62– que nos recuerda que Johannes Brahms, gran arquitecto y constructor de edificios armónicos y rítmicos, capaz de desencadenar fuerzas dinámicas de vigoroso trazado, fue uno de los mayores escritores de canciones de toda la tradición del *Lied* inaugurada por Franz Schubert.

### Ni música absoluta ni música de programa

En Johannes Brahms se advierte un pulso trágico de primer orden capaz de crear y narrar auténticos poemas sinfónicos. Un poema sinfónico fue el primer movimiento de la proyectada sinfonía, que finalmente cristalizó en el *Concierto para piano en re menor*. Es cierto que hay que acudir a la biografía, o a los reflejos de la vecindad amistosa y amorosa, para descubrir las posibles claves hermenéuticas de la pieza: tal vez la escenificación de la gran tragedia humana y musical de la que fue testigo de primer orden, y que protagonizó quien, con la mayor generosidad, le había lanzado a la gloria a través de un célebre escrito crítico: Robert Schumann. Todo ese movimiento nos insinúa un escenario argumental de gran tragedia, sólo que en registro simbólico, de manera que no es posible desentrañar ningún programa explícito.

Pero entre el descriptivismo programático y la inocuidad expresiva a la que condena la música el radicalismo formal

\* No comparto la opinión de Reinhold Brinkmann (*Die zweite Symphonie [Späte Idylle]*, Musik-Konzepte, 70, Múnich, Text und Kritik, 1990) de que ese movimiento es demasiado «exterior» y «falto de misterio». ¿O es que una pieza en registro orgiástico y dionisiaco como ésta tiene que ser siempre registrada, por parte de cierta crítica, como forma triunfalista y excesivamente «afirmativa»? ¿Será posible alguna vez librarse de estos prejuicios de cierta teoría crítica musical alemana?

de Eduard Hanslick se halla el verdadero espacio musical, sobre el que sabe discurrir Brahms, que es un ámbito en el que la rigurosa y probada forma con que se domina el material sonoro no puede menos que proyectarse sobre un horizonte simbólico.

No transcribe un programa. Tampoco es un mero remedo de la música vocal que exija para su comprensión la mediación oral o textual. Y no es un juego libre de intensidades, dinamismos, puntuaciones rítmicas o entramados armónicos, como quisiera Eduard Hanslick, sino que conjuga lo uno con lo otro en esa mediación que exige la noción, convenientemente redefinida, de símbolo.

Un símbolo es ese poema trágico del primer movimiento del *Concierto para piano en re menor*, o el remanso lírico y místico del segundo movimiento, enmarcado con la frase, difícil de descifrar, *Benedictus qui venit in nomine Domini*. Constituye quizá la primera caracterización de Clara Schumann, a quien Johannes Brahms consagrará, tras titánica gestación, su *Sinfonía en do menor*.

En su cuarto movimiento, el tema del corno alpino, dedicado a Clara Schumann, parece espantar las sombras de la tragedia que se cierne sobre el escenario narrativo. Se produce la modulación, llena de significado, del do menor al do mayor. El triángulo dramático de los grandes temas de este interesante *finale*, medio *allegro de sonata* irregular, variación en espiral progresiva, y gigantesco rondó (como el gran crítico inglés Francis Tovey pudo percibir), desencadena un singular pugilato, que ha sido diferentemente comentado por la crítica.

Se trata de reivindicar quién de ellos tiene la supremacía, si el tema idílico, naturalista, voz del corno alpino, evocador de Clara, a quien se le había dedicado esa canción; más el susurrante coral al estilo del *Actus Tragicus* de la cantata del joven J. S. Bach, que es el que finalmente, en la recapitulación, acaba ganando la partida; y el glorioso remedo de la «Oda a la Alegría», que para algún crítico evoca también, junto con el tema del corno, el impresionante comienzo himnico de la *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*», de Schubert; y en cuyo comienzo de frase también se advierten huellas corales ba-

chianas, no ajenas a un trasfondo de exequias fúnebres siempre latentes en el universo expresivo y simbólico de Brahms, desde su *Canto fúnebre* juvenil, hasta su imponente *Réquiem alemán*, inicio de su gran etapa de consumado sinfonista.

Y es que el fuste y vigor dramático alcanza en Johannes Brahms temperatura trágica en razón de que, de forma más radical que en Beethoven, hace acto de presencia ese *actus tragicus* de los misterios dolorosos que tanto le emparenta con el nórdico luteranismo de J. S. Bach (sólo que en versión secularizada, o en clave puramente humanista)\*.

Están muy presentes siempre la tragedia de la muerte y del moribundo, las exequias, los misterios asociados a ese retorno a la matriz, o a la morada materna, que le hizo componer, para elaborar el duelo de su querida madre muerta, su impresionante *Réquiem alemán*.

No fue una *Missa solemnis*, como en Beethoven, lo que dio forma y plasmación a sus convicciones, sino ese *Réquiem* cuyo tercer movimiento –en el que el escéptico espíritu del Eclesiastés hace su aparición– constituye una marcha fúnebre, un canto a la fugacidad de la vida humana, comparada a la hierba del campo; y que debía constituir el tercer movimiento *scherzo* de la proyectada sinfonía que terminó siendo el *Concierto para piano en re menor*.

Toda esta urdimbre de argumento y narración, nunca unívoca, carente de apoyo textual, desplegada en el marco estrictamente instrumental, no admite las exageraciones formalistas de un concepto de *música absoluta* como el que Carl Dahlhaus ha sabido retrotraer desde Eduard Hanslick hasta sus fuentes filosóficas, retrocediendo del crítico vienés a la filosofía de la música de Arthur Schopenhauer<sup>6</sup>. Esa música no es tampoco un poema sinfónico al estilo de la *música del porvenir* de Franz Liszt. Es algo más complejo y, quizá, también más hermoso. Y sobre todo más misterioso.

\* Se ha hablado al respecto de la sustitución de la *Heilsgeschichte*, o «historia de salvación», que ilumina la música religiosa de J. S. Bach, por una *Bildungsgeschichte*, o «historia formativa», como trasfondo secularizado del simbolismo religioso que se descubre en el *Réquiem alemán* de Brahms.

Se trata de una gran propuesta orquestal, sinfónica, con nítidas inscripciones simbólicas que permiten dar testimonio de un universo de significación, emocional y expresivo, que en esta música se halla siempre presente. Un símbolo según el cual la tragedia de la *Sinfonía en do menor* sólo alcanza la adecuada sublimación en un coral que remeda el mundo musical de las cantatas de J. S. Bach. En ellas siempre se sitúa el sentido al borde del estribo limítrofe en el que Jesús asiste al moribundo, prometiendo una esperanza que trueque en goce y en exultación la angustia consternada que la muerte próxima acarrea. Ese carácter siempre cercano al canto fúnebre es el que se advierte como culminación del gran lema de la época, o de ese siglo fáustico: *per aspera ad astra*.

Literalmente hacia los astros; hacia una transfiguración como en el segundo *Fausto*; o hacia una reconciliación en la paz final que dé culminación al *Réquiem*; como en el séptimo movimiento del *Réquiem alemán*, una vez desencadenados, en el sexto movimiento, todos los vigorosos recursos de los instrumentos de viento que anuncian la inminente resurrección de los muertos<sup>7</sup>.

No es una superación de la épica heroica de la fraternidad, o del canto a la libertad de la *Novena sinfonía* de Beethoven, por parte de fuerzas suprahistóricas: la Naturaleza y la Religión, según pretende Reinhold Brinkmann<sup>8</sup>. Es, más bien, el reclamo y la llamada, siempre simbólica, de lo matricial, sólo que reencontrado y transformado en forma de horizonte final, o de gran Límite Mayor.

Se trata, en el movimiento final de la *Sinfonía en do menor*, de un coral con connotaciones de himno que, al modo de sus antecedentes bachianos, podría asistir y acoger al sujeto que acaba de morir, o de elevarse hasta las estrellas. Y en el cual el sonido del corno alpino, y el gran amor del idilio trágico (nunca alcanzado) con Clara Schumann, queda al fin transfigurado, sobresaliendo en relación con el tema que parece asociarse a la «Oda a la Alegría», y que también posee huellas de alguna cantata fúnebre de J. S. Bach. Y que en ese contexto musical ha sido convenientemente reinterpretado, dejando de ser el centro de gravedad de ese último (y complejo) movimiento conclusivo.

## El símbolo necesario

Importa no desdeñar el concepto de símbolo, sólo que redefinido, para aproximarse a la música, y a determinados músicos en especial; entre ellos, probablemente, Johannes Brahms.

En cierto modo Brahms pudo vencer a sus supuestos rivales o enemigos –los «músicos del porvenir», o los teóricos del drama musical– en el terreno de juego que éstos habían elegido. Muchas de sus grandes composiciones requieren esa noción de símbolo tan refractaria a un concepto restrictivo de música autónoma o absoluta, o puramente formalista (según la pretensión de Eduard Hanslick).

Muchas de sus grandes piezas sinfónicas, o sus conciertos, son auténticos poemas sinfónicos, siempre que tomemos esta expresión en su sentido literal, y no en su uso programático y doctrinario (a partir de Franz Liszt, y hasta Richard Strauss). Son obras de estilo sinfónico (sean o no sean sinfonías) que pertenecen a una modalidad que Brahms supo, como nadie, reinventar. Me atrevería a llamarle el estilo trágico. Pero esos poemas sinfónicos concebidos en estilo trágico no pueden ser desentrañados en teorías simplistas de «música de programa»; no hay correspondencias término a término entre sentido y forma, o entre significación y material significante.

Por el contrario, requieren una refinada hermenéutica para ser comprendidos; y el concepto, recreado, repensado, de símbolo puede servir para aproximarse a ellos. Podría decirse, quizá, que se trata de símbolos trágicos en estilo sinfónico que se materializan en imponentes estructuras formales, promoviendo una suscitación de emoción (piedad, aversión, catarsis) que sólo la música es capaz de producir.

El *incipit tragoedia* de Friedrich Nietzsche se instala de forma espontánea en el discurso musical en Brahms, a través de su estilo sinfónico (el que se descubre en sus variaciones orquestales, conciertos, sinfonías, *Rapsodia para contralto*, *Canto del destino*, *Réquiem alemán*, u *Obertura trágica*).

Prosigue, mucho más que Richard Wagner, la vía abierta por el estilo heroico de Ludwig van Beethoven, sólo que pro-

moviendo una inflexión hacia el dolor, o hacia los misterios dolorosos, únicamente apaciguados a través de las exequias fúnebres, o por una referencia secularizada, teñida de *sképsis*, hacia los bachianos misterios gloriosos relativos a los escenarios imaginables tras la muerte, o en el horizonte escatológico de las postrimerías.

Significa su música una radicalización intensiva muy particular de ese estilo trágico: una auténtica purificación del mismo. El sentimiento y la emoción resultan ser, por reversión catártica, gozosos en su misma consternación abismal ante los misterios dolorosos. La inquietud, la tensión, la tremenda angustia que de este modo se genera termina atemperándose en la Gran Paz del trasfondo letal, mortal, de fúnebre enterramiento que esta música halla como mediación limítrofe y final.

Y en esa reconciliación, como si un instinto le guiase, halla, igual que J. S. Bach, y a años luz del modelo heroico y épico de Beethoven, un reencuentro con aquella fuerza matricial que domina todas las conclusiones de sus grandes obras, el *Réquiem alemán*, las sinfonías, especialmente la *Primera* y la *Cuarta*, o el increíble apaciguamiento de la música en registro *pianissimo* en el primer movimiento y el último de la *Tercera sinfonía*<sup>9</sup>.

Debe matizarse la opinión de que en esta música, y en particular en el *finale* de su *Primera sinfonía*, las fuerzas suprahistóricas (Naturaleza y Religión) vencen sobre la épica de la libertad del *páthos* revolucionario de Beethoven (todavía presente en la «Oda a la Alegría»). Es insuficiente en este punto, a mi parecer, la tesis del excelente libro de Reinhold Brinkmann, que adolece de una interpretación excesivamente historicista y sociológica<sup>10</sup>.

Más bien debe decirse que en un contexto histórico diferente a Ludwig van Beethoven, en Johannes Brahms se inclina el estilo trágico de aquél, que poseía registro heroico en su período medio, hacia una inflexión bachiana en la que el intenso dolor, o la cesura radical, o esa desavenencia que sanciona la crisis *dia-bálica* entre la extrema precariedad de nuestra condición y las fuerzas (neutrales, históricas y su-

prahistóricas) que la gobiernan, suscita un reencuentro con aquella llamada de lo matricial, o con un anhelo de apaciguamiento y de reconciliación en la muerte y tras la muerte, que es lo propio y específico del gran mensaje musical de J. S. Bach, sobre todo del Bach de las cantatas, los oratorios y las pasiones. Por ejemplo, de la cantata BWV 150, que proporciona el tema inicial de la célebre chacona con la que concluye la *Cuarta sinfonía en mi menor*.

En Brahms se descubre al final siempre el horizonte (en forma de coral, o de gran chacona) de J. S. Bach. Como si a través de las manos de Beethoven, Brahms se hubiese reencontrado con el espíritu de J. S. Bach, para decirlo en libre paráfrasis de la célebre frase del conde Waldstein (referida al gran triángulo vienés de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven).

Sólo que ese reencuentro con Bach se produce en Brahms a través de una intensificada *sképsis* trágica. La conciliación y la Gran Paz (letal, mortal, referida a las exequias fúnebres) no implican el desbordamiento de lo trágico. Brahms no asume —como la música religiosa de Bach— el firme asidero de la fe en el Gran Relato cristiano (en versión luterana).

Esa música de Brahms requiere, para ser justamente comprendida, la mediación simbólica como recurso argumental: el que proyecta en el plano semántico las imponentes construcciones formales —armónicas, rítmicas, dinámicas, tímbricas o de textura— que este gran sinfonista supo generar. Si hay una obra musical en la que se muestra y descubre lo trágico como símbolo de la existencia es, seguramente, esa obra orquestal de Brahms, que es perfectamente complementada por su gran producción de cámara o de piano, y de música vocal.

---

XI

Anton Bruckner

*Ave Fénix*



---

## Crear es recrearse recreando

Nuestras vidas son, siempre, un borrador de la eternidad. Y el examen de grado, o la Gran Oposición, suele llamarse en muchas religiones (egipcias, platónicas, judeocristianas, zaratustrianas, islámicas) Juicio Final. En él se descubre lo que está escrito en el Libro de la Vida. Y sobre todo lo que se refiere a nuestras creaciones. Se nos evaluará según hayan sido éstas, pues somos hijos de nuestras obras. Sobre todo si se ha consagrado la vida, como en el caso de Anton Bruckner, a la misión de alabar a Dios'.

A Él se entrega la más intensa de todas sus sinfonías, la *Novena*: dedicada «al amado Dios» (*dem lieben Gott*). A Él se ofrece, una vez más, el himno medieval cristiano que constituye la quintaesencia de nuestra actitud adoradora, pero con toda la dramaturgia consumada de su plenitud orquestal y sinfónica, de manera que compone un auténtico *canticum novum*: su impresionante *Te Deum laudamus*. Y hasta se describe, con sobrio y estremecido temblor, ese templo que es obra divina, verdadera Casa de Dios: en el sublime motete *Locus iste / a Deo factus est*, compuesto para la consagración de una iglesia, y en el que la máxima simplicidad se alcanza sin necesidad de apelar a gestos nazarenos o cecilianos.

Pocas veces se ha gestado una pieza tan conmovedora en su carácter cercano al *cantus firmus*, pero en el que se puede escuchar, a modo de eco, la profesión de fe (el «Amén» de Dresde) tan elocuentemente incorporado como *Leitmotiv* en el *Parsifal* wagneriano.

De pronto es como si se aniquilaran siglos, épocas, o hasta eones, que parecen separarnos de la más primitiva fe paleocristiana. La que traslucen, por ejemplo, los textos gnósticos naasenos sobre la Casa de Dios, que es la entraña matricial

divina, verdadera «divina fémina», o Espíritu Santo que crea y construye su morada en el templo de los creyentes\*.

La casa es obra de Dios; como lo es el templo que, según afirmación paulina, puede ser morada en la que habita el espíritu, el cual inspira nuestras acciones, y, sobre todo, nuestras creaciones, nuestras obras.

Y éstas son siempre borradores: escritos en sucio, o en atropellada caligrafía, o en *carnet* de notas, o en simple *particella*, que merecen ser de nuevo reescritos, o que pueden y deben reiniciarse, o que necesitan ser desplegados y desarrollados, o que tienen que peraltarse hasta su más encumbrada elaboración formal, la que puede concederles culminación y rango artístico.

Pero esos borradores, en el caso de Anton Bruckner, no son simples trabajos preparatorios. No se deja como legado un conjunto incoherente de fragmentos desparramados por doquier. Nada más lejos que ese iniciar y nunca acabar propio de Leonardo da Vinci. O que el sublime estilo fragmentario que sorprendió a Franz Schubert en el más doloroso momento de su travesía de vida, cuando tomó conciencia de la enfermedad letal que le llevaría a la tumba: la época de su *Movimiento de cuarteto*, de ese muñón celestial que es la sinfonía *Inacabada*, o de su oratorio *Lazarus*.

En el caso de Anton Bruckner se deja como testimonio del paso por esta tierra nada menos que varias versiones –dos,

\* En los luminosos análisis de Antonio Orbe en su monumental obra *Estudios Valentinianos* (Roma, Pontificia Universidad Gregoriana, 1967), en particular en el cuarto volumen, *La teología del Espíritu Santo*, se revela ese seno materno de la primera hipóstasis, o primera persona divina, que es la Casa de Dios (descubierta por Jacob, junto con la «puerta del cielo», según se relata en el texto bíblico).

Lo matricial del origen (Casa de Dios) insiste, en pura recreación diferenciada, en el entramado místico –y escatológico– del final (puerta del cielo). Sobre lo matricial y lo místico (primera y sexta categorías), véase mi libro *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004.

El motete de Bruckner logra, como toda su obra religiosa (o sea, toda su obra *tout court*), que ese misterio del alfa y del omega, o de la cuna y la sepultura, se haga presencia viviente en virtud de la dramaturgia de una música intensamente inspirada.

tres, cuatro y hasta cinco— de algunas de sus mejores obras. Innumerables versiones de la *Sinfonía «Wagner» en re menor*, de las cuales se destacan sobre todo tres (1873 / 1877 / 1889). Varias versiones para la *Sinfonía «Romántica» en mi bemol mayor*, de las que sobresalen las dos más relevantes, la original y la revisada (y hasta un *finale* alternativo titulado *Volkfest, Fiesta popular*).

Y sobre todo dos versiones muy diferenciadas (1887 / 1890) para la *Hauptwerk* de este compositor, su *Octava sinfonía en do menor*. En la segunda versión —sin duda la mejor, la más madura— se modificó el orden del segundo y del tercer movimiento, pasando el *scherzo* a anteceder al *adagio*<sup>2</sup>. Y se culminó el primer movimiento, *allegro moderato*, con una coda en *pianissimo* que baña de tornasolada luz (sacra y melancólica a la vez) todo el vigoroso despliegue orquestal de la pieza. Se concentró y clarificó la escritura y la orquestación, y también la proporción de espacio y tiempo. Las tubas wagnerianas y la innovación de las arpas (especialmente en el *adagio*) hallaron su adecuada medida y su plena justificación musical.

Frente a tanta leyenda extraña relativa a la simplicidad *naïf* de este músico extraordinario, que nada tenía en común con el aduanero Rousseau, ni con ningún *savage messiah* al vulgar estilo de Ken Russell, y que no fue manipulado ni tergiversado por logreros musicales que se aprovechaban de su alma de cántaro, o de su proverbial candidez, según se afirma una y otra vez, importa afirmar en voz bien alta que todo eso es barata hagiografía<sup>3</sup>.

No hubo en su caso ninguna conjura de los necios. Hubo, eso sí, un concepto de *work in progress* como quizá jamás haya existido algo semejante en la historia de la creatividad humana. No fue un maníaco demonio de la inseguridad respecto a lo alcanzado y logrado lo que se apoderó de su espíritu sino un estallido tan grande de imaginación creadora que no bastaba con la invención.

Y si bien es cierto que el ambiente y la crítica hostil contribuyeron a que ese hábito de *recreación* se potenciase de forma en ocasiones desmesurada, no fue tan sólo ese *complot* de amigos y de enemigos, de fuego hostil y fuego amigo

(Eduard Hanslick, Hermann Levi) lo que explica, en última instancia, la singularidad extrema del más dado a corregirse y recrearse de todos los grandes creadores (y no tan sólo musicales).

Era preciso recrear lo ya creado, o reescribir lo que ya se hallaba perfectamente escrito, inscrito y prescrito. Era necesaria tarea y misión de este compositor excepcional convertir las versiones antecedentes en impresionantes palimpsestos de las escrituras que encima de él se plasmaban, para contribuir más y mejor al general enloquecimiento de los investigadores posteriores, los heroicos Robert Haas, Leopold Nowak, etcétera, que terminaron convirtiéndose en grandes restauradores, al estilo de quienes ejercen este oficio ingrato en iglesias italianas, en el templo de San Miniato por ejemplo, corriendo el riesgo de encontrarse, por debajo de la pieza renacentista que quieren reconstruir, un impresionante fresco paleocristiano (como sucede en la película *Fascinación* de Brian de Palma).

También las reconstrucciones de las sinfonías de Anton Bruckner esconden, tras las últimas láminas del óleo de la paleta orquestal, *pentimentos* perfectamente visibles, legibles y audibles. De manera que no se sabe a veces qué hacer, si restituir las versiones originales, o acudir a las más perfeccionadas versiones últimas. Es necesario proveerse de la virtud manierista y barroca del ajustado discernir, propia de *El discreto* de Baltasar Gracián, y hallar el mejor acomodo para que la interpretación no sea necesariamente un rompecabezas sin solución. Casi todas las versiones son satisfactorias en la adecuación de forma y significación que ofrecen. Cada una de ellas se halla, a su modo, plenamente realizada en forma completa y cumplida.

Se impone, en consecuencia, una conclusión contradictoria en forma de dilema: o todas ellas son borradores, o ninguna lo es. O todas son versiones prematuras de un paradigma que se encuentra en la ciudad celeste musical (más allá de todos los límites posibles y pensables de la creación *en este mundo*), o cada versión es, a su modo, creación o recreación de un arquetipo viviente que en ellas se encarna y materializa.

El principio de variación y recreación, concebido en términos ontológicos, halla en Bruckner, en su insólito modo de

revisarse a sí mismo, una especie de prueba idónea y privilegiada. Para Bruckner crear era innovar, o desplazar con su propuesta musical la relación de centro y periferia del mundo musical que le precedió. Pero crear era, también, recrear lo ya creado; y recrearse en esa recreación.

No era, como se ha querido decir, un suplicio debido a malas compañías, a mala ambientación ciudadana, a nefastas influencias wagnerianas o postwagnerianas, cuando no a paranoias debidas a conjuras judías o sionistas, según llegó a pensarse y decirse en la desventurada época del renacimiento bruckneriano en pleno Tercer Reich, impulsado por los desvelos del propio Adolf Hitler\*.

Hay dos versiones magníficas de la *Sinfonía en re menor*, o «Clara», de Robert Schumann, siendo mucho mejor la segunda versión que la primera, a pesar de la autorizada opinión de Johannes Brahms, quien quizá por fidelidad sentimental tuvo sus preferencias por la versión original. Hay dos versiones excelentes, pero muy distintas, del *Trío op. 8* de Brahms. Y poseemos el privilegio de disponer, gracias a esa aptitud recreadora de Anton Bruckner, y a los desvelos de la Sociedad Bruckneriana, y de los restauradores de sus obras (Haas, Nowak), de varias versiones de muchas obras de Bruckner, especialmente de sus sinfonías.

Sin que este hecho deba prejuzgarse según criterios que hoy debieran resultar ya obsoletos: los de un psicologismo poco refinado respecto al peculiar modo de ser, o carácter, de ese «campesino en la selva vienesa», según lo describe Henry-Louis de La Grange en su libro sobre Viena como gran capital musical del siglo XIX y primera mitad del XX. Un

\* En este sentido, véase la fotografía de Adolf Hitler ante el busto de Anton Bruckner en el Walhalla bávaro, en ocasión de un acto celebrado en Regensburg, en junio de 1937, con un revelador parlamento de Goebbels, en homenaje a Anton Bruckner, en Bryan Gilliam, «The annexation of Anton Bruckner: Nazi revisionism and the politics of appropriation», en T. Jackson y P. Hawkshaw, *Bruckner studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

gran creador que no fue ingenuo, pero que poseía la inocencia de todo auténtico partero de universos. Y que fue duramente flagelado y casi crucificado por una crítica emergente, por vez primera consciente de su poder e influencia, que lo emparentó de forma ruin a la facción wagneriana, o a la «música del futuro». Una crítica que tuvo en Eduard Hanslick su principal adalid, azote continuo y constante de las grandes sinfonías brucknerianas.

Pero tampoco sus mejores abogados llegaron a comprender esa explosión creadora de sinfonías monumentales, comparables a una sucesión encadenada de planetas, menores y mayores, que componen el universo astrofísico de Anton Bruckner: las primeras, en tono menor, semejantes a Mercurio, Venus, la Tierra, Marte; y las siguientes, más ambiciosas, en tono mayor, comparables a Júpiter, Saturno, Urano.

Su gran pecado consistió en su capacidad de innovación. El *establishment* vienés había logrado saciar sus anhelos de Género Mayor, o de Estilo Trágico, con un músico fuera de serie, el hamburgués Johannes Brahms, ya que para su regocijo festivo poseía la gran dinastía de los Strauss, sobre todo Johann, autor de tantas y tan magníficas operetas, y de un surtido de valsos y de polkas que despertaban admiración y envidia en todas las capitales del mundo.

Pero ese estilo gigantesco de Anton Bruckner, a la vez arcaico e hipermoderno –fecundado por los grandes períodos del drama musical wagneriano, y por sus tendencias a la *melodía infinita*; alineado por consiguiente en el frente de la «música del futuro»–, producía en ese público una opinión cuando menos dividida. Y en muchas ocasiones abiertamente hostil y fuertemente enconada. Aunque también alentaba el aplauso fértil y fecundante de los jóvenes compositores que sabían comprender y gozar esas obras de largo aliento: Hugo Wolf, Gustav Mahler.

Si Brahms había optado por la perfección, Bruckner sobresalía por su novedad. Si el primero iba quemando las naves a medida que componía, o que publicaba sus obras, o que conseguía que se fueran interpretando, Bruckner, mucho menos hábil en la praxeología mundana, algo piel roja en la Viena finisecular, se las veía y deseaba para conseguir edito-

res de sus sinfonías, o directores de orquesta que asumieran el gigantesco formato de éstas.

Y en lugar de destruir, como Brahms, todos sus borradores, iba dejando éstos con vida, pero en el ambiguo estatuto de versiones a su modo acabadas y perfectas, plenamente aptas y acondicionadas para la interpretación orquestal (para desesperación de futuros investigadores, sociedades brucknerianas, melómanos y directores de orquesta).

O para goce y fruición de ese pequeño club de amigos de Bruckner, que aman a este músico en toda la inmensa valía que posee, a despecho del precipitado modo en que una sociedad excesivamente impaciente, especialmente en países latinos, elimina de un plumazo obras extraordinarias que sólo requieren la virtud de no desesperar, o de saber valorar la lentitud, la parsimonia, la paciencia.

Como la tenía Bruckner para avanzar, paso a paso, a través de esos inmensos parajes planetarios: tomando aliento a partir de largos silencios, salpicando la partitura de calderones, o introduciendo articulaciones y goznes entre secciones y subsecciones, de manera que el hilo argumental que cercaba por todas partes los espacios y los tiempos de esos gigantes astrales no se perdiese jamás, ni exigiera de la memoria musical más atención y dedicación que la que permite la iluminación de la inteligencia y la emoción auditiva.

### Condición trágica y cristianismo

La resistencia hostil que esa música generó no procede de peculiaridades psicológicas del compositor. Se debe más bien a la compleja y vigorosa inteligencia musical —o inteligencia *tout court*— que se plasmó en ideas musicales de sorprendente novedad. Las cuales, para poderse imponer, requerían cambios drásticos en los hábitos de los intérpretes (y del público), especialmente en el parámetro más difícil de modificar, el que atañe a la dimensión en la que el arte musical es preponderante: el tiempo.

De pronto se proponía una dilatación extremada de la temporalidad que, a su vez, llevaba consigo una insólita apertura de la forma sensible alterna, el espacio musical, sonoro.

A un tiempo ensanchado correspondía un espacio extraordinariamente ampliado. Todas las composiciones anteriores, de Beethoven a Brahms, podían parecer de repente arcaicas en su escasez de proporción y de tamaño. Se entreabría un nuevo siglo en la percepción sensorial. La música de Bruckner fue, efectivamente, la brecha por la cual circularían, en el Novecientos, los renovados esfuerzos sinfónicos y orquestales de Mahler, Schönberg, Nielsen o Shostakóvich.

Esa amplitud del espacio y del tiempo, que empuja a aquél hasta los más remotos confines, y que arroja a éste hacia celestiales longitudes de un *infinito en acto* que no admite pausa ni demora, parece también sugerir la vereda por la cual circulará la épica novelesca (desde Proust a Joyce). O los nuevos conceptos de espacio-tiempo de la física y de la metafísica (Henri Bergson, Albert Einstein).

El carácter corrosivo y despiadado de *krónos* parece quedar sobrepasado. Un experimento musical titánico permite, a través de su transfiguración en *kairós*, atisbar el tiempo como reflejo y barrunto, aquí en la tierra, de Lo Eterno (según el *dictum* platónico del *Timeo*).

A esa constelación del *instante-eternidad* puede llegarse por dos estrategias contrapuestas.

Una intensa concentración de lo infinito en el infinitésimo, o de lo eterno en el *momento musical*, permite yugular el terrible icono del Saturno devorador de sus propios hijos a través de microcomposiciones cristalinas, como las que cuajarán en la alquímica labor de Anton Webern.

O, por el contrario, puede lograrse esa misma suspensión del tiempo (dentro del tiempo) por medio de una extrema dilatación de éste que permite abrir, hasta lejanos confines, o hasta las más remotas galaxias armónicas, el ámbito estereofónico.

Esa doble vía tuvo en Franz Schubert su Juan Bautista, que intuyó una forma sinfónica dilatada en su *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*», y en su *Quinteto*, también en do mayor. En esas obras se logra la suspensión del tiempo por exceso, *ex abundantia*, a base de terca insistencia y repetición de lo siem-



pre igual (en su renovada diferencia de plano armónico, tonal).

El mismo Schubert realiza de forma ensoñadora la estrategia opuesta: la que en tantas canciones breves, o en *Impromptus* y *Moments musicaux*, consigue suspender el tiempo al promoverse lo infinitamente pequeño. Un infinitésimo de intensidad emocional y expresiva.

Bruckner toma de Schubert esa intuición dilatada del espacio-tiempo, y la despliega a una escala insospechada. Pero toma también de Schubert el carácter visionario, extático, de las segundas secciones del *allegro de sonata* que recrea en los movimientos extremos de todas sus sinfonías. De manera que, en esas segundas secciones, se anula y suspende el tiempo en virtud de una especie de rotación lírica, o de *lorovold* de canciones que circulan una y otra vez en rondalla (aunque siempre con alguna variante).

Lo realiza en esa segunda sección de la exposición de los movimientos primero y cuarto de todas sus sinfonías. Se va de este modo mareando al tiempo (desde el tiempo). O se logra suspenderlo en una circulación que nunca repone el mismo material musical, pero que retorna en una ronda que no parece detenerse nunca.

Ese procedimiento tiene también en Schubert su modelo. Así en el segundo tema, que es ya una sección en toda regla, del *Quinteto en do mayor*, y que invade y domina la parte principal de todo el desarrollo del primer movimiento de esta gran pieza del último Schubert.

Bruckner especifica y despliega esa distinción de la composición en secciones que tienen también en Schubert su mejor precedente. La segunda sección presenta un contraste radical con la primera. En ella se expande un instante-eternidad ensimismado en su propia ensoñación gozosa. Lo eterno queda en él sugerido en forma anhelante y emotiva.

Se trata de canciones amorosas, o hasta de evocaciones wagnerianas de la consagración de la noche (que siempre es noche de amor). Van girando en rotación hasta agotar su presencia, de forma que en ese deleite visionario queda casi olvidado o enterrado el impositivo enunciado del comienzo, o la primera sección (como ya sucede en el *Quinteto en do mayor* de Schubert, en su primer movimiento).

Y sin embargo esa primera sección está muy marcadamente definida en las sinfonías de Bruckner. En ellas se recrea, una y otra vez, otro de los grandes modelos formales de este músico, el inicio del *allegro ma non troppo, un poco maestoso*, de la *Novena sinfonía en re mayor* de Beethoven: el misterioso *crescendo* que prepara el rotundo enunciado, en unísono, de la frase temática inicial: el desperezarse, en ambigüedad tonal, de la primera parte de esa frase jubilosa, en forma de murmullo que va avanzando desde la más lejana profundidad de campo, y que finalmente invade el primer plano acústico de manera arrolladora.

Siempre se inicia la cosmogonía sinfónica bruckneriana a partir de un *ostinato*, o un *tremolando*, que alberga en su seno el enunciado del tema principal, el cual culmina en un *crescendo* que lo pronuncia en unísono orquestal. O que trae consigo, como transformación temática, un coral esculpido en piedra, con drásticos tajos cortados sobre el más abrupto y esquinado de los silencios; así por ejemplo en la *Sinfonía «Wagner»*, primer movimiento; o en el comienzo de la *Novena sinfonía*.

Un silencio de blanca marca el fin de la primera sección de la exposición de todas estas sinfonías, iniciándose la cálida y primorosa ronca de canciones que el propio Bruckner bautizó como *Gesangsperiode*, período *cantabile* y lírico. En sus mejores versiones esa sección adquiere un carácter concentrado y abstracto, salpicado de silencios de corchea que van entrecortando la canción al ritmo del *pizzicato* de la cuerda; así en la primorosa segunda sección de una sinfonía unánimemente celebrada, la *Quinta en si bemol mayor*.

Se logra en esa sección segunda una suspensión del tiempo (dentro del tiempo). En plena antítesis de la voluntad triunfante y maníaca del *Fausto* de Goethe, el sujeto parece aquí remansarse en un reposo acogido y acariciado en el instante-eternidad, que en esa rotonda de hermosos destellos líricos, o en ese florilegio de canciones parece presentir un mundo mejor, más apacible. Una eternidad apocalíptica intensamente anhelada. Algo así como el final, generalmente construido —en las misas de Beethoven o de Bruckner— en visionaria fuga, del Credo niceano (*Et vitam ventura saeculi*).

Sólo que esa visión de utopía, o de profetismo del primer Isaías (relativo a un mundo pacificado), adquiere en esta segunda sección la sensualidad carnal de las canciones de amor. A la épica del inicio sigue, pues, ese pasaje lírico ensimismado del *Gesangsperiode*. Como en el Cantar de los Cantares, se celebra de forma voluptuosa el más enigmático de los misterios filosóficos y teológicos: la esencia y naturaleza del amor.

Pero el cristianismo profundamente trinitario de Bruckner alcanza de pronto su mayor innovación, la que han ponderado siempre los admiradores de este músico. Por ejemplo, el gran director de orquesta Sergiu Celibidache. A la tesis impositiva de una primera sección épica y cosmogónica (primera persona trinitaria) y a la antítesis visionaria y ensoñadora de la segunda, que al mensaje creador añade el misterio del amor, entonado del modo más hechicero en la segunda sección (lírica, *cantabile*), sigue al fin la correspondiente síntesis.

En ella se varía y recrea la primera sección, pero en lectura distinta; mediada y matizada por la ensoñación amorosa de la segunda. Resuenan unísonos de naturaleza sacra. Aquí y allá sobrecoge un peculiar remedo de la tradición coral de raíz barroca, o bachiana. La epopeya relata ahora los misterios relativos al final de todos los tiempos, una vez sobrepasada la creación y la redención: el ámbito propio y específico de la tercera persona trinitaria. Podría en ocasiones hablarse de «período de corales», si no fuese porque la imaginación coral de Bruckner aparece y reaparece en los momentos más insospechados de todas sus sinfonías. Se trata, de nuevo, de una sección con tema heroico, sólo que más sublimado y espiritualizado que en la primera sección. Prepara así el gran drama que a continuación se irá narrando.

Presenta por anticipado, en forma visionaria, encarnada en la tercera hipóstasis de este «prólogo en el cielo» que constituye la exposición de una forma sonata redefinida (presente siempre en los movimientos extremos, primero y cuarto, de todas estas sinfonías), el gran drama que en la sección de desarrollo, o en la *Durchführung*, sobrevendrá: un relato argumentado de la vida en esta tierra concebido como una sucesión de muertes y de resurrecciones, o de renacimientos,

grandes *crescendos* y extinciones. Semejantes a las que por esas mismas fechas Nietzsche, en su *Zaratustra*, definió como propia y específica del «camino del creador»\*.

En la sección del desarrollo de todas las sinfonías, en la *Durchführung*, se celebran los misterios del renacimiento tras la muerte. O la expansión y el clímax vital, y el nuevo extinguirse de la vida y del ser viviente (y su defunción y enterramiento). Sin que la losa del sepulcro sea insuperable dificultad para celebrar los gozos de la resurrección, o el tránsito del dolor a la gloria.

El desarrollo asume así figura cristológica, o la forma del Dios hecho hombre, rebajado a la figura del *humilis*. El desarrollo debe ser comprendido como una incorporación en el discurso musical del icono simbólico del Ave Fénix, capaz de inmolarse en sacrificio para propiciar, a pleno sol, su propia resurrección.

De pronto esa «zona durmiente» (Warren Darcy) con la cual suelen desperezarse los desarrollos brucknerianos, tras la doble barra que pone fin a la exposición, presenta una nebulosa en la que la conjunción de las maderas es respondida en ocasiones por un esbozo de *pizzicato* en las cuerdas.

Hasta que surge una célula –armónica, rítmica o melódica– del arsenal de la tercera sección, o del unísono coral que culminó la premonición terciaria (relativa al tercer *status* joaquinista). En ella la exposición alcanzó su perfecta entelequia.

El discurso se reemprende hasta alcanzarse un estallido modificado, variado, de esa sección tercera. Y de nuevo se

\* En el excelente ensayo de Warren Darcy «Bruckner's sonata deformations», en Timothy L. Jackson y Paul Hawkshaw, *Bruckner studies*, *op. cit.*, se contribuye a la teoría de la deformación de la forma sonata con un *pattern* al que llama *the rebirth paradigm*, marcado por un ciclo de muertes y de resurrecciones, que sobre todo se inician en la «zona durmiente» en la que suelen comenzar los desarrollos brucknerianos. Este autor también reflexiona sobre la noción de «forma rotativa» (*rotational form*), que sobre todo es patente en el *Gesangsperiode*.

agosta el empuje titánico sobrevenido. Volvemos al principio. A la nebulosa. A la zona durmiente.

Y en pura repetición del juego infinito de dharma y karma, antes de infundirse la efusión de gracia vertical que, en virtud de la encarnación y de la redención, salve a la humanidad de la maldita e irredenta insistencia en el mismo ciclo de vida/muerte/vida, se escucha varias veces ese esquema de premonición.

El Ave Fénix es figura, en sentido alegorizante, de lo que finalmente irrumpirá como verdad y presencia: lo que ya en las tres grandes misas de Bruckner, anteriores a las sinfonías, se dibuja a través del impresionante tránsito del «*Passus et sepultus est*» a la efusión, en unísono orquestal, o en fanfarria de instrumentos de metal y de percusión, del grito jubiloso «*Et resurrexit tertia die, secundum scripturas*»: el gran momento en que de nuevo se reexpone la tonalidad del inicio, o su dominante, a través de un enunciado selectivo de las tres secciones pronunciadas. Sólo que ahora con perspectiva grávida de futuro, o en inclinación radiante hacia el futuro escatológico, fin final de la vida humana, y de la historia de este eón. Comienza la reexposición.

Al final no es el esfuerzo de esta vida, en el sentido del Fausto, lo que cuenta, sino la infusión de la Gracia, misterio del Don de Amor, que proviene de la Trascendencia; y que la coda final –una vez concluida la reexposición– testimonia.

Ésta actúa como *deus ex machina* que procede de ultratumba, a través de una remota tonalidad que acaba trayendo consigo, con la tónica repuesta, consuelo y paz. La tragedia del desarrollo, apaciguada (de forma inmanente al mundo) en la sección de la recapitulación, asiste de pronto –en la coda– al misterio de la redención.

La condición trágica se ha asumido. Pero no es obstáculo para que pueda mutar en condición rescatada o redimida, en virtud de la dádiva de la gracia, con el solo concurso de la fe por parte de la comunidad creyente (el «Amén» luterano de Dresde, que en tantos motetes de Bruckner es aludido, con referencia constante al *Leitmotiv* del *Parsifal* wagneriano).

La tragedia puede transformarse o metamorfosearse en Divina Comedia.

La fe del agonizante, según el propio Bruckner certifica en referencia al primer movimiento de su *Octava sinfonía*, es visitada de pronto por el Ángel de la Muerte, o por el Hermes Psicopompo<sup>4</sup>. En esa *Todesverkündung*, o anunciación de la muerte, que en nada debe musicalmente a *La walkiria* wagneriana, golpea el timbal del tiempo, al modo del *ta-ta* final del *Don Giovanni*: sólo la acendrada fe logrará atraer, más allá de ese trágico momento de angustia y desolación («Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»), la gran concesión de Gracia Santificante que la coda parece promover.

Esas codas finales de las sinfonías de Bruckner parecen traspasar la tragedia. Traen consigo la salud; la redención. El extremo peligro arrastra la salvación, como en el célebre poema de Hölderlin. Y es que la condición trágica puede perfectamente constituir un presupuesto de posible Divina Comedia.

El cristianismo acoge lo trágico. Pero lo trasciende y atraviesa al lograr lo que nunca consiguió la imaginación religiosa, artística y filosófica de los griegos: la conjunción del plano divino y del humano en forma de Encarnación, mediada por la Pasión y por la Muerte<sup>5</sup>. O por un encarnizamiento en la saña y en la ira que trajo consigo, mejor que a través del efecto cauterizador de la catarsis trágica, un verdadero restablecimiento de la salud existencial, a través de la promesa de la resurrección.

La encarnación espanta y exorciza un espíritu chato y torvo que sólo entiende la mediación como monstruoso apareamiento. O que no concibe que de lo más profundo del *seól*, al que el Cristo Vencedor ha descendido, emerge y surge de pronto una auténtica ascensión musical, un verdadero *crescendo*, con su genuina *canzona di ringraziamento*. El nuevo cántico pronuncia la frase salvadora, definitiva: «*Et resurrexit tertia die, secundum scripturas*».

El conflicto de facultades entre un filologismo griego intransigente, o un nietzscheanismo demasiado vulgar y literal, y un judeocristianismo poco lúcido respecto al *actus tragicus* que en el drama de la redención está presente, puede sobre-

pasarse. La música de Bruckner demuestra que puede convivir sin otra tensión que la inherente a todo grandísimo drama ese *éthos* trágico tan patente en sus mejores sinfonías, especialmente en la *Quinta*, en la *Séptima*, en la *Octava* y en la *Novena*, y el horizonte cristológico de redención, en el que la última palabra siempre la tiene el Espíritu.

El cual, a modo de verdadero *deus ex machina*, infunde sus gracias y sus dones al que siente que le llega la hora mortal, letal, definitiva (*in ictu oculis*), de manera que se apresta a recibir el más urgente de todos los sacramentos: la extremaunción que inviste la fe del creyente con la gracia del espíritu\*.

Eso es lo que sobreviene en esas codas finales, especialmente acuciantes cuando el clímax de la reexposición alcanza cuotas de verdadero ascenso al Himalaya: así en la recapitulación de la tercera sección en el *finale* de la *Octava sinfonía*. La importante y compleja frase que invade con sus subidas y bajadas todo el espacio armónico de esa tercera sección es elevada en volandas, bajo palio, por todo el peso de la orquesta tras un memorable *crescendo*.

Y de pronto ese despliegue en perpetuo *sforzando*, de natural titánico y fáustico (según lo expresó Josef Schalk como posible «programa oculto» de esta sinfonía), deja que la voz final sobrevenga más allá de todo esfuerzo incansable, o de todo hercúleo trabajo de Titán: la coda procede del cerco hermético.

Por eso la coda se halla siempre, en todos los *allegros de sonata* brucknerianos, anegada y nimbada de irrealidad divina, o de tornasolada luz crepuscular, a mitad de camino entre la tumba y la verde tintura de la carne resucitada. Parece llegar a nuestros oídos de una remota lejanía, de la cual desciende para acogernos; para rescatarnos.

Esos efectos especiales, paranormales o sobrenaturales, a la vez mesméricos y divinos, de una extrema carnalidad dra-

\* Así entendió Bruckner, en una carta al director de orquesta Weingartner, los pasajes finales del desarrollo del primer movimiento de su *Octava sinfonía* (Benjamín M. Korstvedt, *Bruckner: Symphony n.º 8*, Cambridge, Cambridge Music Handbooks, 2000).

mática y sensorial, son una constante en Bruckner, el más casto de todos los compositores\*. Nada es sencillo ni lineal en la imprevisible inteligencia emotiva y emocionante de esta música a la vez mística y carnal, telúrica y sobrenatural, ancestral y celeste\*\*.

### Vitalidad de la forma sonata

La maestría de Bruckner se demuestra en su capacidad de gran dramaturgo: en su sensibilidad por los contrastes, en una inmensa agilidad por derivar el *pianissimo* del *fortissimo*, y viceversa, o por combinar el unísono (con vocación coral) con una orquesta que se adelgaza y dilata con gran flexibilidad, y que ofrece constantes diálogos entre la madera y las cuerdas, y en la que trompetas y trompas llevan, con frecuencia, la voz cantante (añadiéndose en las últimas sinfonías el condimento de las tubas wagnerianas).

El balanceo de las armonías, o el juego de las tonalidades, confieren a la composición, merced al celebrado «ritmo bruckneriano», una gran consistencia formal que en su época apenas fue comprendida. Críticos musicales como Eduard Hanslick, o como el influyente teórico de la música Heinrich Schenker, le reprochaban aquello de lo cual Bruckner más podía vanagloriarse: sus dispositivos formales y estructurales<sup>6</sup>. No se dieron cuenta de que en esas composiciones se advertía una gran coherencia fundada en la percepción telescó-

\* Ya en *Drama e identidad* insistí en esta paradoja erótica bruckneriana. Bruckner fue toda su vida, hasta bien entrados los sesenta años, un incansable enamorado; sus Dulcineas eran sencillas muchachas adolescentes que indefectiblemente declinaban sus propuestas de matrimonio.

\*\* En la *Sexta sinfonía*, tras la primera «zona durmiente» del desarrollo del primer movimiento, se oye, entre los compases 130 y 182, una frase sencillamente hechicera. Se trata del tema principal de la primera sección, que será pronto repuesto en el primer estallido de esos ciclos «Ave Fémix» del desarrollo. Se oye de forma realmente apremiante, con una urgencia de anhelo (erótico) lleno de dramatismo, y con sentimiento alarmado.



pica de la forma; una forma que domina la obra de principio a fin. Con gran miopía estos fiscales de la música de Bruckner sólo salvaban de sus imponentes estructuras ciertos pasajes aislados que les parecían excelentes.

No entendieron en absoluto lo que Bruckner estaba consiguiendo: demostrar la extraordinaria vitalidad de una forma musical, la forma sonata, que en razón de la revolución wagneriana, o de la música de programa de los poemas sinfónicos de Liszt (con la consagración de la metamorfosis temática y de la pauta cíclica como forma preponderante), corría el riesgo de haberse agotado; o de haber llegado con la «música absoluta» de Brahms –y con su sabia combinación de variación y desarrollo– a una forma final, definitiva.

Como si esa forma que había dominado sin discusión la edad de oro de la música, el Clasicismo y el Romanticismo, se hubiese finalmente estancado y anquilosado. O fuese al fin tan sólo una cáscara vacía. O hubiese derivado de forma viva en pura fórmula. De manera que señalase siempre con preferencia hacia el pasado, o hacia una tradición digna de ser conservada, en lugar de vaticinar el imprevisible futuro de la música, o al «aire de otros planetas» de la música del porvenir (por decirlo en expresión de Stefan George y de Schönberg).

La gran innovación de Bruckner consistió, sobre todo, en esa verdadera proeza: en su música la forma sonata resucita cual Ave Fénix, abriendo un nuevo capítulo de fertilidad y gloria que alcanzará quizá su más perfecta teleología en esa obra de trágica clasicidad que será la *Sexta sinfonía* de Gustav Mahler, su sinfonía «*Trágica*» (especialmente en su impresionante *finale*).

Bruckner consiguió infundir a la forma sonata una amplitud inusitada al esparcirla por un espacio renovado (uno de los escasos aspectos en los que se advierte la huella de su «querido maestro», el idolatrado Richard Wagner). Y eso lo logra al optar por una temporalidad hiper-dilatada que lleva hasta las últimas consecuencias las semillas diseminadas por el último Franz Schubert (el de la *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*», y el *Quinteto*, también en do mayor).

A lo cual debe añadirse la razón seminal de la *Novena sinfonía* de Beethoven, y no sólo por los célebres comienzos

brucknerianos en *ostinato* o en *tremolando*, con el «ritmo Bruckner» (dos negras y un tresillo o un tresillo y dos negras) en pleno funcionamiento. La *Novena* de Beethoven fecunda a Bruckner en todos los movimientos de sus sinfonías, pero sobre todo a través de los tres primeros.

Bruckner asume el patrón del más genial de todos los *scherzos* que se han escrito, el segundo movimiento de la *Novena*, en el que se alcanza la máxima verdad musical y belleza expresiva a través de un automatismo de relojería en *perpetuum mobile*, en verdadero triunfo glorioso del *staccato*, y en oleajes de un avasallador *crescendo* que da la más impresionante réplica a todos los grandes recursos operísticos del entonces celebradísimo Gioacchino Rossini.

Bruckner usa ese movimiento como su verdadero ángel tutelar, o *daímōn* de su inspiración. Y lo mismo debe decirse de la extraordinaria fecundidad del gran *adagio* de la *Novena*, con la nobleza incomparable del primer tema, con el sanctasanctorum místico y *cantabile* del segundo. En él ya parece barruntarse el «O sink hernieder, Nacht der Liebe» (Cae sobre nosotros, noche de amor), de la «consagración de la noche» del segundo acto del *Tristán e Isolda* wagneriano.

Ese movimiento beethoveniano de doble variación entrelazada (basado en los dos temas referidos) sirve de modelo a Bruckner, especialmente en los *adagios* de las dos últimas sinfonías. En ellas da el paso al frente que renovará el género hasta llegar a los imponentes *adagios* finales de las *Tercera*, *Novena* y *Décima* sinfonías de Gustav Mahler.

Se trata de una versión lenta, lentísima, de ese modelo beethoveniano, fecundado por la expresividad wagneriana, y por la «noche de amor» del *Tristán*. Así por ejemplo en importantes pasajes del segundo tema de la *Octava sinfonía*, tercer movimiento.

Y por último debe decirse que hereda también de esa última sinfonía beethoveniana, y en general del conjunto de las sinfonías de este compositor, un problema nunca resuelto del todo por él ni por el sinfonismo posterior. O que sólo Mozart había sabido atajar, sobre todo en su *Sinfonía «Júpiter»*, a través de una gran fuga combinada con destellos de forma sonata y de rondó: el problema del *finale* sinfónico. Schubert

dio con una magnífica solución en su *Sinfonía en do mayor*, «*La Grande*»; Brahms logró una verdadera proeza con la chacona de su *Cuarta sinfonía*. Pero en general no puede decirse que se hallase esa cuarta pieza de toda sinfonía libre de dificultad, de incertidumbres, de posibles objeciones.

Sólo en dos ocasiones logra Bruckner resolver de forma extraordinaria (e impecable) ese arduo problema del *finale*: el nudo gordiano, al parecer insoluble, de un movimiento que tiene que ser, a la vez, movimiento autónomo, y también ojo de huracán en donde confluyen las tensiones acumuladas en los movimientos anteriores.

Lo consigue, desde luego, en esa pieza sorprendente, memorable, que es el cuarto movimiento de la *Quinta sinfonía en si bemol mayor*: mediante una combinación de su forma propia de exposición, al menos en lo que se refiere a la primera y a la segunda sección; más el añadido «beethoveniano» de una evocación de los comienzos de movimiento ya concluidos. A todo lo cual sigue una importante fuga que concluye con un imponente enunciado coral que da a la obra una verdadera inflexión hacia la más ambiciosa de las formas. Luego, para sorpresa máxima, este material expuesto se combina con una doble fuga basada en el tema del coral, y en el tema del inicio, que conduce a este movimiento, y a la sinfonía como un todo, hasta su perfecta culminación mediante la coda.

Y también lo logra resolver en el *finale* de la *Octava sinfonía*, que se abre con unas notas negras repetidas en *staccato* de la cuerda al unísono, separadas unas de otras por silencios de corchea, que en su hosco y obsesivo *ostinato* constituyen la expresión misma, al fin patente y presente, de una muerte anteriormente anunciada, o ya presentida desde el primer movimiento de esta magnífica sinfonía. A esa primera sección sigue el correspondiente *Gesangsperiode*, y por fin una impresionante sección tercera, con un tema que culebrea en notas negras por el unísono de las cuerdas, y que dará lugar al *crescendo* en el que culmina la reexposición de todo este movimiento, antes de que sobrevenga, a modo de *deus ex machina*, la coda (procedente del cerco hermético). Ésta se va aproximando hasta invadir por última vez el espacio so-

norro, bañándolo de gracia sobrenatural y de incandescencia *surreal*.

Las codas brucknerianas parecen ser la perfecta inversión de los *tremolandos* y *ostinatos* del comienzo. El fin es el principio; el principio es el fin. Lo que se ha perdido en inocencia, a través de la exposición y el desarrollo, se ha ganado en complejidad. Y el fruto final, con el «adiós a la vida», lo constituye la redención espiritual (que proviene de la Otra Escena). El argumento musical consiste en lograr que el fin rime con el principio (y viceversa).

### Canto del cisne y pájaro profeta

Dice Nietzsche, quizá por propia introspección, que en todo genio subsisten fuerzas ancestrales depositadas en su inconsciente. O que el genio constituye siempre un atavismo que desafía límites geográficos e históricos. No necesita, pues, dar ese *paso atrás* (*Schritt zurück*) que, según Martin Heidegger, permite tomar carrerilla para poder atisbar el futuro. No requiere ningún decreto de la voluntad, ni ningún acto de conciencia, para conocer, intuitiva, instintivamente, lo que constituye su *humus* propio y específico.

De ahí que sea tan frecuente lo que puede parecer una gran paradoja: ese carácter atávico es, cuando el genio es de verdad, lo que permite al artista o al pensador intervenir como pionero, o como centinela que adivina y presiente el porvenir.

Y en este sentido Anton Bruckner encarna como nadie ese carácter misterioso, hundido en las raíces telúricas y matriciales de la música. Y es a la vez pájaro profeta, para decirlo al modo de la célebre pieza de piano de Robert Schumann, que inaugura el ámbito orquestal y sinfónico del siglo xx.

Resuena en Bruckner un espacio sonoro que es incluso anterior al Barroco, y que todavía parece resistir a la unificación racionalista propia del Barroco tardío, la que sanciona J. S. Bach en sus preludios y fugas para clavecín.

Le acompaña y envuelve un ámbito sonoro casi renacentista, en el que las líneas de voz se conjugan en contrapunto,

de modo que en su autonomía relativa logran producir una conjunción armónica que es siempre efecto y producto, y no a priori «racional», como en la era del *basso continuo*; la que culmina en el hiper-racionalismo propio del *temperamento igual*.

Se dice que los órganos, de los que fue gran virtuoso, poseían una forma de armonización que no necesariamente se correspondía con el canon que el *temperamento igual* sanciona y ratifica<sup>7</sup>. Ese carácter de la forma del órgano fue una y otra vez destacado, para criticarlo o para alabarlo, como una de las peculiaridades de sus hábitos de compositor.

Como si sus sinfonías fuesen inmensas, infinitas piezas de un órgano convertido en gran orquesta (pero que mantuviese lo más sustancial de las características de ese instrumento). Se evoca, en este sentido, la utilización de pedales para la modulación, la instalación subitánea en una nueva tonalidad, la utilización de silencios que intervienen como puntos y aparte para permitir esas transiciones propias de un virtuoso del órgano. Respecto a esos famosos silencios brucknerianos debe recordarse que un músico que interpretaba la *Segunda sinfonía* la bautizó la *Pausensinfonie*, la sinfonía de las pausas.

Silencios propios de la «respiración» del órgano; armonías en las que parece resonar la música del Renacimiento, anterior a la gran revolución barroca; un imaginario icónico y arquitectónico enraizado en el gran Barroco bávaro, el que le albergó y rodeó en su tarea de virtuoso del órgano, sobre todo durante su estancia en Linz. Y unido a todo esto, una fe cristiana inquebrantable en un Dios clemente que, sin embargo, también es o puede ser juez implacable; y que suscita temor, temblor.

Su primera gran composición fue una misa de Réquiem. Y en sus tres misas siguientes se adivina la forma icónica emblemática de este compositor: el Ave Fénix, sobre todo en el «Credo». Es particularmente reveladora de toda su música la progresión *in crescendo* que sobreviene, tras el «*Passus et sepultus est*», en dirección al gran estallido del «*Et resurrexit tertia die, secundum scripturas*».

En ese pasaje conmovedor se descubre el patrón sinfónico de todas sus resurrecciones *in crescendo*, ya enunciadas en el

fraseo inicial de todas las sinfonías, en las que desde el sordo rumor *pianissimo* en *ostinato* se insinúa un enunciado temático que estallará de pronto en unísono orquestal, o transformándose en un coral pronunciado por los metales.

En el comienzo del desarrollo se asiste a un desolador escenario de indecisión e incertidumbre. El discurso sigue un curso de moderna tragedia: la que significa extravío, pérdida de oriente, carencia de puntos cardinales. No hay ya estrella polar; no hay postes indicadores. Insiste en esas «zonas durmientes» una encrucijada musical que ya fue allanada por anticipado por el último Schubert, el del *Viaje de invierno* y el de sus tres últimas sonatas para piano.

Al comenzarse el desarrollo de esas últimas sonatas de Schubert, una vez concluida la exposición, y alzada la doble barra como poste indicador, parece como si el discurso schubertiano no supiese a ciencia cierta qué camino tomar. Schubert no acomete, con seguridad de timonel, una ruta que parece ineludible y destinal, como hace Beethoven en las mismas circunstancias. Éste no trasluce el menor atisbo de duda. Constituye una confirmación del carácter «napoleónida» de lo que Hegel, en referencia a Fichte, llamó la «buena conciencia» (propia de la «conciencia activa») en su *Fenomenología del espíritu*.

En Schubert se intuyen de pronto, al iniciarse el desarrollo, todas las posibilidades armónicas que se abren al discurso musical<sup>8</sup>. Y eso genera un recorrido plagado de continuas indecisiones, en el que se van probando y experimentando exploraciones formales en esta o en aquella tonalidad, o en otra más alejada, o en las más remotas. Eso explica las «celestiales longitudes» (*himmlische Länge*) que Robert Schumann descubrió en esas obras.

Bruckner sigue ese camino. En él están patentes, de forma clara, evidente, esos *Durchbrüchen*, o interrupciones, que T. W. Adorno descubre en Gustav Mahler. Pero en Bruckner se trata más bien de zonas durmientes, o nebulosas armónicas y melódicas, con las que se inaugura casi siempre la sección de desarrollo (como ya se ha señalado). Las mismas

que retornan una y otra vez después de los sucesivos estallidos de vitalidad con los que culmina cada impulso en el que se va realizando el trabajo temático de la sección de la *Durchführung*; o en el conjunto del ciclo de muerte-vida-muerte-vida en que se va desplegando y argumentando.

Esa nebulosa originaria se halla suspendida a veces en estériles diálogos entre la madera y la cuerda; sólo alguna figura rítmica, o algún gesto evocador del material temático anteriormente expuesto, o alguna inclinación hacia el centro de gravedad sinfónico de la tónica, permite que el discurso no quede empantanado en una ciénaga de extravío y pérdida, como el que tan estupendamente narra musicalmente Schubert en su *Viaje de invierno*.

Más que los célebres silencios brucknerianos, son esas zonas durmientes, o nebulosas originarias, las que expresan la más misteriosa y enigmática *concordantia oppositorum*: muerte y germen, agonía y dolores de parto, vida fetal y sepultura. Quizás en esa nebulosa (entre lo matricial y lo místico, por usar mis propias categorías; o a través del solapamiento de la cuna y la sepultura, o del exilio temporal que da origen a la existencia, y el vivero de la eternidad que puede postularse como su fin final, o su término escatológico) se halla el *mysterium magnum* de esta música; de toda música; quizá de toda existencia consciente; y por supuesto de toda reflexión filosófica o teológica.

Bruckner asiste a la formación de una nebulosa musical, en esos comienzos de la sección de desarrollo, que no es, como sucede en el *caos productivo* del oratorio de Joseph Haydn, un hervidero de posibilidades luminosas. La confusión es mayor.

Y es que Bruckner es la aurora y el crepúsculo, como en los grupos escultóricos, hermanados, de la tumba de los Médicis de Miguel Ángel. Es el canto del cisne de una música romántica que en él, por última vez, entona su dulce y expresiva melodía; en esto sigue la estela wagneriana. Pero es radicalmente contrario al ideario del creador del drama musical. Contradice por entero el libro de Wagner sobre *Beethoven*, al demostrar, en verdadera prueba contra-fáctica, que la forma sonata y el sinfonismo puramente instrumental, sin necesidad

de la voz humana, pueden perfectamente resurgir, en un nuevo capítulo de la llamada «música absoluta».

Bruckner encarna por última vez un sujeto romántico de cuño prometeico y fáustico, según se desprende de las notas de Schlack a su *Octava sinfonía*. Gustav Mahler volverá sobre esos pasos, pero de forma enormemente problemática. Su espíritu titánico quedará a cada paso interrumpido por la ironía; y por un *demonismo* acentuado que ya presagia el expresionismo musical.

Y sobre todo por una subjetividad definitivamente rebajada y expropiada, como la que se expresa a través de la canción del ciclo *Das Knaben Wunderhorn* (*La trompa maravillosa del muchacho*) titulada «Der Tambourgesell» (El pequeño tambor). En ella se da voz al instante fatídico, posterior a la más desoladora de las vigilias, en que el joven prófugo, atrapado, será pasado por las armas.

O la que irrumpe de pronto en la más emblemática de las canciones y de los estribillos sinfónicos mahlerianos, «Revelge» (Toque de diana), en el que los soldados van marchando ante el balcón de sus mujeres amadas; pero se trata de un macabro desfile de cadáveres.

En esas canciones, que promueven las principales células musicales del sinfonismo de Gustav Mahler, ya se anuncia el sujeto «siglo xx», en el cual la tragedia deja de poseer carácter noble, como quería Aristóteles. Ahora el sujeto es un pobre diablo, como en *Woyzeck* de Georg Büchner, y de Alban Berg (en su caso *Wozzeck*). O puede ser el mundo del hampa, como sucederá en Bertolt Brecht. O hasta en un infatuado intento de remedar el gesto heroico, incluso una mentida «cultura trágica», desde el *éthos* despiadado y *hamposo* de la chusma (al modo del nacionalsocialismo).

El eclipse de Dios y de todos los valores milenarios alumbrará entonces un «sálvese quien pueda» en un mundo al parecer enloquecido; el que vive y habita lo que Nietzsche definió como nihilismo. Envuelta en su helada atmósfera desnudará sus formas carnales la anti-heroína por excelencia. No será la Eva futura; no será la encarnación de la utopía feminista *fin*



---

*du siècle* (Ibsen, Maeterlinck); ni la super-mujer de la película *Metrópolis* de Fritz Lang.

Será, más bien, una mujer rebajada a su pura condición animal (*ein Tier*), que sin embargo, en su condición de *femme fatale*, hace que todos los personajes que la rodean sucumban a su vasallaje, y terminen en el más aciago infortunio: la *Lulu* de Frank Wedekind y de la ópera de Alban Berg.

Ese sujeto del siglo XX es el que todavía no se descubre en la obra de Bruckner, que en su sonoridad romántica y wagneriana marca un contraste abismal con la «ruptura epistemológica» que promueve Gustav Mahler en el ámbito del timbre y de la orquesta; y que será llevado a culminación por la Segunda Escuela de Viena y por Stravinski.

---

XII

Gustav Mahler  
El espíritu creador

---

## Cincuenta años de travesía del desierto

¿Es posible descubrir una argumentación filosófica en la composición musical de algunos de los grandes músicos de nuestra tradición occidental? En ocasiones la dificultad estriba en la parquedad de indicios o de pistas que, en forma de cartas, confesiones, memorias, conversaciones o *carnets* de notas, puedan proporcionar puntos de apoyo. Pero en algún caso la dificultad se debe a la abundancia y a la excelencia de este material.

En Gustav Mahler esa prodigalidad es sorprendente. Y todo ese ingente material –de cartas, de conversaciones transcritas, de indicios y pistas diseminadas a través de partituras, o de posibles programas de la composición, con títulos significativos en relación con el conjunto o con cada uno de los movimientos– es, además, de una notable calidad. Delata una inteligencia reflexiva y fabuladora de primera magnitud, muy dotada para la evocación literaria y para la reflexión filosófica y teológica<sup>1</sup>.

Toda la obra de Mahler constituye una magna unidad de crecimiento que va gestándose y madurando hasta concluir el último compás de su *Décima sinfonía* (en el estado semidefinitivo en que la dejó). Tiene su arranque en su *opera prima*, un oratorio en forma de leyenda o balada, compuesta a los dieciocho años, en la que muestra ya toda su maestría y capacidad creadora: *Das klagende Lied* (*La canción del lamento*).

En este músico se produce un verdadero derrumbamiento y conflagración de todos los géneros musicales. Se consuma la germinación de formas y especies nuevas en las que los criterios de distribución se modifican de manera revolucionaria, gestándose algo que nos llena de perplejidad. Esa revuelta fue quizá lo que retrasó el disfrute de esta música. La recepción, ya en vida del compositor, y sobre todo tras su muerte, intro-

dujo una perversa salvedad en lo que a sus *Lieder* sinfónicos se refiere (y a su gran *chmoiserie* en forma de oratorio sinfónico: *Das Lied von der Erde* [La canción de la tierra]). Pero el corpus musical íntegro tuvo que pasar por un purgatorio de cincuenta años antes de su idónea comprensión y goce.

Se han dado muchas razones de este retraso que son, todas ellas, ciertas: la bifurcación del espacio musical, tras la Primera Guerra Mundial, entre un neoclasicismo (irónico o académico, según los casos), que sin embargo el propio Mahler había podido sugerir, sobre todo a través de su *Cuarta sinfonía*, y una revolución tonal y tímbrica, encabezada por los vieneses Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, que fueron, sin embargo, devotos confesos de las últimas sinfonías de Mahler, desde la *Séptima* en adelante. O bien se debió al triunfo del serialismo ascético, en la onda de las microcomposiciones de Anton Webern, con toda la dogmática peculiar de las neovanguardias del comienzo de la segunda postguerra.

Aun en la década de los sesenta se aceptaba con reticencias una música que en tiempos dados a la militancia dogmática podía quedar clavada en el cliché del canto del cisne de la música decimonónica y postromántica crepuscular. Música de encrucijada entre un agónico Romanticismo en pleno paroxismo decadente, y ciertos barruntos del nuevo espacio musical del Novecientos.

Sólo que en Mahler se trataba de auténticos descubrimientos y de verdaderas conquistas, y no sólo de atisbos, o de simples indicios: todo el espacio sonoro, o la dilatación del ámbito por el que puede circular el sonido, con sus peculiaridades instrumentales, que luego se van colonizando en el siglo xx, en Ravel, en Stravinski, en Schönberg, en Alban Berg, en la música postserial de Boulez o de Stockhausen, puede ya descubrirse en las composiciones de Gustav Mahler.

Muchos factores contribuyeron a su relegación y destierro, o a la dejación que se hizo de este gran músico, al que se tuvo demasiado tiempo como un retoño tardío y extemporáneo del sinfonismo que había hallado su forma final en Bruckner (y que parecía sugerir una vía muerta, o sólo transitable por figuras sospechosas de neo-conservadurismo estético, como Shostakóvich, o Benjamin Britten).

Una de las causas que ocasionaron su ostracismo fue, como ya se ha sugerido, algo que ha tardado en ser reconocido y comprendido en su capacidad revolucionaria. Esa innovación se produjo en una zona muy sensible que perturba toda recta comprensión en la recepción: la de los géneros y las especies. En ese ámbito puede advertirse la magnitud de fuerza explosiva que este músico llegó a desplegar.

Hoy como ayer se castiga cualquier perturbación innovadora en un registro del cual depende muchas veces el acomodo crítico de los mecanismos de recepción de una obra. Mahler sufrió una dura y enérgica repulsa en la recepción, ya en vida, y también durante cinco interminables décadas tras su muerte, por lo menos hasta que en los años sesenta comenzara a producirse una recepción primero marginal, pero en irresistible *crescendo*. Ésta terminó por constituir uno de los más asombrosos vuelcos de la valoración de una aventura creadora musical en los últimos cincuenta años.

Las razones de ese gran cambio son muchas: los vaivenes del gusto, sobre todo, con el surgimiento en los años sesenta de una nueva sensibilidad hacia el «mal gusto» y hacia los degradados objetos de masivo consumo (en la línea del *pop-art*, o del movimiento *camp*). También la recuperación, como contraste al ascético racionalismo funcionalista de postguerra, especialmente en arquitectura y en diseño, del estilo *Sezession*, o del *Jugendstil*, o del modernismo de latitudes catalanas (Gaudí, sobre todo).

Todo parecía preparar el ambiente y la atmósfera para una adecuada recepción de un músico que podía llegar a sobrepasar, como guía de músicos y de aficionados, al propio Wagner (algo herido tras las manipulaciones del nacionalsocialismo, y las depuraciones políticas, éticas y estéticas que siguieron al escenario apocalíptico con que concluyó, en la cultura alemana, la Segunda Guerra Mundial). Su condición de eterno judío incomprendido –pese a ser converso– no hizo sino contribuir a que el mito en torno a su música se fuese consolidando.

Una de las razones del retraso que tanto demoró la justa recepción de esa música fue la sucesión de «ísmos» de las vanguardias musicales, dentro de los cuales no parecía poder

tener acomodado esta aventura musical tan peculiar. Ni en el atonalismo expresionista, ni en el dodecafonismo militante, ni en el neoclasicismo de los años veinte y treinta, ni en el serialismo integral, ni en la indeterminación y el culto al azar de las neovanguardias americanas parecía tener sitio la música de Gustav Mahler.

En ninguna de esas tendencias estéticas parecía encajar esa floración de obras descomunales, llenas de intenciones metafísicas y trascendentes, poseídas de un colosalismo que parecía anticipar los peores desmanes de la industria cinematográfica de Hollywood, y en las cuales se desbordaba de manera no contenida lo que a muchos podía parecer un romanticismo degradado, convertido en tópico, en cliché, claramente *kitsch*.

El cúmulo de «errores» perceptibles en este compositor lo convertía en un incómodo epítome del postwagnerismo sinfónico, o en el mejor de los casos un *proteo* musical (en el estricto sentido que Charles Darwin dio a este término).

Mahler quedaba siempre situado en pésima posición: desventurada prolongación de las peores tendencias del sinfonismo bruckneriano, al que parecía remedar en sus archirrománticos *adagios*, ubicados a veces, al modo de la última sinfonía de Chaikovski, como *finale* sinfónico. Un verdadero aquelarre de mistificación de temas trascendentes y otros del peor arsenal *kitsch*, en alegre promiscuidad de ingenuas marchas militares, cancioncillas de feria circense, *Ländlern* de flagrante cursilería, sones de cuclillo y cencerros de vaca, todo arropado por melodías vulgares y sentimentales, en una especie de pandemónium de lo que el ascético compositor de la novela de Thomas Mann, Adrian Leverkühn, compendiaba con la expresión de «calor de establo». O que T. W. Adorno resumía con la desventurada frase que aplicaba al célebre *adagietto* de la *Quinta sinfonía*: «sentimentalidad culinaria» (*kulinarische Sentimentalität*)<sup>2</sup>.

Sólo la hermosa fantasía oriental, tan acorde con la sensibilidad *Jugendstil*, *La canción de la tierra*, parecía salvarse de la hoguera. Y acaso sus ciclos de canciones, a las que tuvo la ocurrencia (genial, por lo demás) de «orquestrar» de forma sinfónica.

Nadie parecía aceptar ni soportar el carácter proteico —o decididamente monstruoso— de esas composiciones delirantes, las sinfonías, que desbordaban todos los cálculos posibles de «longitud celestial». ¿Qué unidad podía advertirse en ese amontonamiento rapsódico de movimientos desmesurados? ¿Era posible mantener la atención ante un hipotético «hilo del discurso» que garantizase la naturaleza orgánica de esas obras que superaban todas las previsiones? ¿Cómo soportar unos contrastes tan brutales en la ordenación del material musical, o en la manera en que éste pudiese sugerir una argumentación clara, diáfana, coherente?

El fantasma de lo monstruoso una y otra vez se cruzaba como presentimiento y sospecha en la recepción, arruinándose así toda posibilidad de comprensión o de goce de estas obras. Pues eso que se ofrecía... ¿Qué era? ¿Podía llamarse «sinfonía» a lo que tenía todas las trazas de un «poema sinfónico» lleno de indicaciones programáticas y de prótesis literarias de dudoso sentido y gusto? ¿O eran realmente «poemas sinfónicos» que, sin embargo, no terminaban de comprenderse a sí mismos como tales, sino que abundaban, de modo extraño y anacrónico, para contribuir más y mejor a la general confusión, en movimientos, o hasta en remedos de la vieja y algo caduca forma sonata, y por supuesto en las formas más características de la tradición sinfónica (como el *scherzo*, el *tempo di minuetto*, el *adagio*, el rondó, etcétera)? No eran verdaderos poemas sinfónicos, como los de Richard Strauss, sino híbridos teratológicos de sinfonía convencional y música de programa.

Todo lo que es innovador en referencia a los géneros y las especies establecidos puede confundirse, debido a la singularidad del estilo que revela y descubre, con los caracteres alarmanes de lo monstruoso. Ya que el monstruo es, sobre todo, algo singular y descomunal que se ha desbordado de un género y de una especie, pero que no ha sabido a su modo gestar o promover un nuevo espacio vital de distinción, o un linaje nuevo que posea su propia fertilidad, desparramando a través de sus retoños un mismo «aire de familia».

El monstruo es una excepción que no acierta a crear la nueva regla una vez que se ha rebelado contra la forma vetusta; o se ha negado a confirmarla. La obra de arte, en cambio, lo

gra fundar un mundo nuevo a partir del despojo del antiguo. Es una excepción fundadora de una pauta propia y esencial de naturaleza innovadora.

Lo que Gustav Mahler estaba creando no era un linaje de monstruos sino una prosapia de verdaderos titanes: esos que, en forma demiúrgica, aguantan cual atlantes las formaciones rocosas que darán coherencia y consistencia a un mundo nuevo, resultado de una auténtica gestación cosmogónica.

### Nueva definición de sinfonía

Mahler sabía que cada una de sus sinfonías, y no sólo la primera de la serie (llamada *Titán*), tenía ese natural titánico y demiúrgico. O que en realidad la palabra «sinfonía» era sólo eso: una palabra cómoda y acomodaticia. Tal como pudo confesar en una ocasión a su amiga e interlocutora Natalie Bauer-Lechner: «Yo entiendo por sinfonía la construcción de un mundo a través de todos los medios y recursos disponibles de que me puedo valer»<sup>\*3</sup>.

Conviene subrayar el carácter total, omniabarcante, de esa voluntad de hacerse con «todos los recursos disponibles» con el fin de crear o construir «un mundo». Debería hablarse, en su caso, de todos los posibles recursos de forma y de textura (géneros, especies) disponibles. O lo que viene a ser lo mismo, las formas musicales de su época: el drama musical

\* T. W. Adorno, en su monografía sobre Mahler (*Mahler*, Barcelona, Península, 2002), dice que es el primer gran sinfonista que entiende la sinfonía como una novela. Esta justa apreciación debe entenderse, de todos modos, a mi modo de ver, de la siguiente manera. Con Mahler, al igual que con la gran novelística propia del siglo xx, se concibe la sinfonía como «construcción de un mundo», entendiéndolo éste en toda su complejidad geográfica. Podría decirse que a la novela enciclopédica propia del género novelístico del siglo xx, desde Proust a Joyce, o a Faulkner, o a Thomas Mann, que sustituye la *Bildungsroman* o novela formativa específica del siglo xix, y cuyo declive fue genialmente mostrado por Flaubert, corresponde la sinfonía enciclopédica de Mahler, que genera en cada caso un verdadero cosmos específico y diferenciado.



de Wagner, la ópera nacional de Verdi, el oratorio y la misa cultivados por Franz Liszt, el *Lied* renovado por Brahms o por Hugo Wolf, el poema sinfónico entronizado por Liszt y proseguido por Richard Strauss, la música sinfónica culminada de distinto y contrapuesto modo por Brahms y Bruckner (o por Dvorak y Chaikovski), la música de cámara que tan excelentemente había sabido cultivar Brahms, o en general todas las composiciones para instrumento solista y orquesta (piano, violín o chelo), o las piezas pianísticas de Frédéric Chopin (sonatas, baladas, nocturnos, preludios, estudios, mazurcas, polonesas, barcarolas).

Como si todo este *Mare Magnum*, de un modo caótico y monstruoso, irrumpiera de pronto en oleadas de confusión informe y de dudoso gusto y distinción a través de obras desmadradas y absurdas. Sinfonías que acaban siendo oratorios. Poemas sinfónicos que no renuncian a la distribución en movimientos, ni siquiera a la forma sonata, propia de la sinfonía clásica. Canciones que parecen pequeños poemas sinfónicos en miniatura. Oratorios que semejan baladas. Sinfonías que combinan el himno religioso y la escenificación operística.

Y todo ello en un mundo orquestal fantasmagórico en el que, de pronto, una orquesta desmesurada y colosal parece desaparecer por arte de magia, trocándose en orquesta de cámara, o en conjunto camerístico, o en pequeño *concertino* de instrumentos individualizados: dos violines, un oboe, una flauta, un clarinete. Ese gigante orquestal parece asistir, con su rumor sordo de fondo, o con su silencio amenazante, el sutil juego de un violín que levanta el vuelo y la voz, y es respondido quizá por un pequeño grupo de la madera. Como si de esa orquesta inmensa se desprendiese y descolgase la voz líquida y diáfana de una trompa tenor, que enunciase de este modo la invitación a una serenata nocturna\*.

De repente surgen diferentes grupos orquestales de todos los rincones de una organización estereofónica que parece constituir una verdadera ciudadela: una banda militar de trompetas y trombones, otra quizá más sutil en la que la ma-

\* Así en el comienzo mismo de la *Séptima sinfonía*.

dera y las cuerdas se dan cita, otra de percusión que responde a los sonidos irreprimibles de una marcha con predominio del metal y la madera\*. Semeja una multitud de comitivas que forman el más complejo, festivo, irresistible y jubiloso de los cortejos (así en el primer movimiento de la *Tercera sinfonía*).

¿Y qué decir de la predilección que esta música muestra por esos instrumentos siempre relegados a su condición de simple apoyo: el gong, la celesta, tambores y tamboriles, castañuelas, xilofón, triángulos, platillos, y hasta el cencerro de las vacas, por no referirse a los golpes de una ominosa maza que golpea sobre una madera? ¿O de esos ruidos y ayes de cuclillos, trozos de naturaleza arrancados en vivo a la sonoridad ambiental, o toda esa especie de «mundo animal del espíritu» que parece impregnar las comitivas fantasmales, rondas nocturnas, *Ländlern* rústicos que superan en crudeza al viejo Joseph Haydn, cuya sonoridad cristalina y límpida extrañamente se recupera<sup>+</sup>?

¿O de ese escandaloso abandono del sonido musical propio de la sala de conciertos, el que al fin habían sabido condensar Wagner y Bruckner de distinto modo, que de pronto es sustituido por la más obscena irrupción de bandas circenses, quincalla musical de las esquinas arrabaleras, paradas militares degradadas, valeses podridos de frivolidad –usados y abusados hasta la saciedad por esa sociedad vienesa en decadencia–, u otras tonadillas de época, de dudoso regusto popular: música bohemia, polkas, habaneras y hasta tangos<sup>\*\*</sup>?

\* «La música de las calles hace su primer ingreso en la música *savante*» (Henry-Louis de La Grange).

\*\* Mahler introduce un llamativo toque de gravedad al incorporar, en el cuarto movimiento de su *Tercera sinfonía*, el poema de Nietzsche «La canción de medianoche», de *Así habló Zaratustra*. En el manuscrito autógrafo aparece cierta referencia al «pájaro de la noche», texto en el que los críticos advierten intenciones metafísicas. La contralto va entonando el poema de Nietzsche. Un oboe insinúa una hermosa melodía que toma cuerpo después de la frase «desde el más profundo sueño he sido despertado».

Y entonces se oye «La paloma» de Iradier. La célebre habanera: «Si a tu ventana llega / una paloma...». En ese pasaje, por dos veces, comenta y cita Mahler, a su peculiar modo y estilo, esa hermosa habane-

¿Y si tales apreciaciones desaprobadoras, derivadas de una radical incomprensión del gesto revolucionario de esa música en relación con el inventario formal disponible, admitiesen una recepción de otra índole, contraria acaso a esa pésima valoración? Una evaluación y una estima reprobadora debida quizás al conservadurismo ambiental, incluso vivo y vigente en medio de todas las pretendidas revoluciones tonales o gramaticales, o de todos los cuestionamientos lógicos y sintácticos de las generaciones siguientes a Mahler.

Quizá su innovación en el terreno de las formas disponibles era más radical que la que sus propios jóvenes discípulos de la Segunda Escuela de Viena imaginaban (sobre todo en el dominio del espacio sonoro, o de la peculiaridad tímbrica —orquestal, instrumental— de su manera y modo de reorganizar la textura de esa ingente masa orquestal de la que disponía).

Mahler sabía que le llegaría su hora. E intuía que no estaría en este mundo para disfrutar de ello. «Mi hora llegará», dijo en cierta ocasión; y en ello descubría su gran diferencia con la música de su compañero y rival Richard Strauss, que era el músico querido y amado por sus contemporáneos. Mahler sabía que el futuro estaría de su parte. Pero que el presente se le cruzaba como el ángel travieso de *Urlicht* (luz originaria) en su *Segunda sinfonía*, que intercepta la anchurosa avenida por la que el alma se encamina. Y que ésta logra apartar de sí al saber, en verdadero conocimiento gnóstico, que «de Dios vengo y a Dios vuelvo».

---

ra, que a principio de siglo se volvió pieza popularísima en todas partes; también en ese emporio de música culta y popular, grave y festiva, que era la Viena de Gustav Mahler. Esa paloma que te despierta en tu balcón, según se oye en el texto de la habanera, encarna ese metafísico «pájaro de la noche» al que Mahler se refiere en el texto autógrafo. Con lo que la pieza cobra, junto a su más trascendental sentido, una forma grácil y expresiva que Mahler había sabido apreciar en la popular habanera de Iradier. En los restos de su hoy reconstruida *Décima sinfonía* insiste otra vez, casi de manera testamentaria, en el hermoso *adagio* final, en el mismo pasaje musical utilizado en la *Tercera sinfonía* de esta popular habanera.

Ésa fue, quizá, su gran herida, su principal tragedia (no la única). Tan importante, al menos, como las heridas hondas e irremediabiles de su vida amorosa, familiar: la muerte de su hija; la infidelidad de su esposa Alma.

De ahí su identificación con el Amfortas del *Parsifal* wagneriano, cuyo tema del dolor y del costado abierto se desparra por multitud de composiciones suyas<sup>6</sup>.

Como éste, tampoco puede el músico llevar a culminación su ceremonia de culto, por lo que ese oficio se le aparece como un *schreckliches Amt*, un oficio horripilante, que en lugar de cerrar la herida, de la que siempre mana sangre, la agrava y la infecta, volviéndola más aguda y punzante. E impide de este modo que su padre Titurel pueda descansar en la paz del sepulcro aguardando su resurrección.

Se sentía en la misma actitud consternada, dolorida y fracasada de Amfortas. Estaba condenado a sobrellevar, cual Titán, la edificación de mundos, o de imponentes edificios sinfónicos, que sin embargo no podían encarnarse y hallar cobijo y contexto en el mundo de vida de su propia contemporaneidad, debido a su mismo carácter innovador, o a la dificultad insalvable que sugerían con sus descomunales construcciones armónicas, rítmicas y compositivas. Por ejemplo, el grandioso edificio de su sinfonía *Resurrección*, o el mundo estival de la *Tercera sinfonía* (o *Sueño de una mañana de verano*), en el que remontaba de la rocosa formación inorgánica del mundo hasta la vida de las flores del prado; y de los animales del bosque a la vida nocturna del hombre; y de ésta al presentimiento del cielo, y a la vida amorosa del Dios Espíritu.

Como Amfortas, o como Titurel, esperaba que algún día apareciese Parsifal, símbolo de resurrección, o de retorno primaveral, o de vuelta a la vida, triunfando sobre el invierno y sobre *thánatos*: emblema y seña de identidad de una querida y anhelada nueva generación que fuese sensible a los apremios del Espíritu Creador, de manera que se le abrieran los sentidos y se le iluminara el intelecto, pudiendo al fin dar cauce y expresión —en forma de ceremonia sinfónica, o de culto musical— a esa música. O que ésta no fuese simplemente conocida y reconocida en su valor, sino que además fuese amada.

Una generación nueva de intérpretes y compositores (de los que Bruno Walter, o Mengelberg, eran los primeros apóstoles) que lograsen que esa música fuese, además de conocida y reconocida, también de verdad gozada y querida. Ya que el amor es lo que se quiere como devolución al don que toda creación constituye.

Y era ese amor lo que no obtenía a cambio Mahler, que descubría su herida en la desgarradora canción «Das irdische Leben» (La vida terrenal), a través del salto ascendente de la voz del niño hambriento (de pan, de amor) que pide alimento a su madre. Así interpretaba Mahler esa impresionante canción.

Una canción compuesta al mismo tiempo que produjo la graciosísima humorada «Der Antonius von Padua Fischpredigt» (La predicación a los peces de san Antonio de Padua) en la que expresaba su carácter de «voz que clama en el desierto», identificándose con sus ancestros proféticos (y con ese santo que al ver vacía la parroquia decidió predicar a los peces).

Todos asomaban sus cabecitas: truchas, carpas, cangrejos, tortugas, esturiones. Todos consideraban que la predicación era maravillosa, o que jamás habían oído una prédica tan excelente. Y todos volvieron a sus ocupaciones, sin que su conducta se hubiese transformado: los ladrones seguían robando, los lascivos mantenían sus hábitos lascivos, los cangrejos seguían caminando hacia atrás. La predicación no había logrado modificar su conducta.

Mahler sabía, sin embargo, que el amor poseía la capacidad de transfigurar todo, o de transmutar en salud la enfermedad, convirtiendo la herida trágica de Amfortas en manantial de vida resucitada, o las lágrimas de las mujeres penitentes (María Egipciaca, Margarita, o la Kundry de *Parzifal*) en regueros fecundadores de vida, como en los hechizos del Viernes Santo comentados por la embrujadora música wagneriana.

Esas lágrimas eran ríos que cubrían con toda la gama cromática la vida de los prados, o que daban cobijo y sustento a la incipiente animación de la vida del bosque encantado en el que inician su bullicio canoro y musical los animales del

cuento, comenzando por el cuclillo y el ruiseñor, con su estival relevo y progresión. Y esa fuente de vida, surgida de los abismos de la consternación y del dolor, o del arrepentimiento y de la penitencia cuaresmal, e invernal, de pronto se alzaba en forma de nocturno de sueño hasta la vida humana, o hasta el sombrío pájaro de la noche, en presentimiento y barrunto de la vida resucitada, o de la regresión hacia la infancia, en verdadera conversión del fin en principio.

Al final se descubre el motor de toda esta inmensa dinámica de voces y movimientos\*: el amor. Eso es lo que relata y narra el compositor, convertido en *Pater extaticus*\*\* (con su costado abierto, en figura salvífica al modo de Parsifal: «Padre, contempla mis heridas; no dejes que ninguna criatura se pierda»)\*\*\*. Se trata de la proposición que se desprende de «lo que el amor me dice».

Ese amor terminaría desparramándose sobre una obra que, sin su justa acogida y recepción, subsistía latente y en barbecho, perpetuamente inconclusa. Desde los años sesenta fue al fin conquistando cerebros y corazones, hasta asentarse como una de las más grandes aventuras musicales de la modernidad.

\* Hago referencia a la *Tercera sinfonía* y a su carácter de ascensión cósmica desde la materia inorgánica a la vida vegetal y animal, de ésta a la vida humana, y finalmente a la vida divina. Un tema muy de la época en que se compuso. En España, en Cataluña, en parte por influencia del «armonicismo» panteísta del krausismo, podemos encontrar ideas similares, ascensionales, en Joan Maragall y en el propio Miguel de Unamuno. Todo ello constituye el trasfondo espiritual y místico de la filosofía e ideología propia de ese «modernismo» finisecular, o de cambio de siglo. Véase mi libro *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

\*\* Personaje de la escena final del *Fausto II* de Goethe.

\*\*\* Frase de *Das Knaben Wunderhorn* (*La trompa maravillosa del muchacho*), célebre recopilación romántica de Clemens Brentano y Achim von Arnim de canciones populares, a muchas de las cuales Mahler puso música: «*Vater, sieh an die Wunden mein! / Kein Wesen lass verloren sein!*». Figura en el manuscrito del último movimiento de la *Tercera sinfonía*.

## Música popular y callejera

Importa tomarse en serio la excelente definición que Mahler daba de sus sinfonías. Se trata, en cada una de ellas, de construir un mundo; o de promover una auténtica cosmogonía. De ese obrar titánico y demiúrgico derivan mundos propios, verdaderos universos musicales de grandiosa complejidad, cada uno de ellos con un paisaje, una atmósfera y una condición climática que le confieren una personalidad propia inconfundible. Cada sinfonía es un mundo, pero cada ciclo de canciones lo es también; lo mismo que los dos grandes oratorios.

Un mundo propio es, desde luego, la *Primera sinfonía*, «*Titán*», con su despunte inicial, que parece arrancar de los versos del himno de Hölderlin «El Rin», según el propio Mahler atestigua, y en el que en pleno presentimiento asoma y balbucea una nueva criatura a punto de amanecer a la primavera de la vida<sup>7</sup>.

De pronto irrumpe la criatura entera, recién nacida: una canción entonada en forma de *Lied* que se enuncia de manera airoso de principio a fin, invadiendo todo el espacio narrativo del primer movimiento. En él se abre paso ese *hominunculus* que comienza a moverse y a serpentear de manera autónoma, quizás a deletrear los primeros nombres de las cosas y a vivir sus primeros asombros en relación con un mundo que es hermoso, muy hermoso, aunque el pequeño ser comience a experimentar sus desventuras cordiales, al modo de un remedo del Werther aquejado del mal de amor, de manera que va forjándose de manera incipiente su futura vocación de Héroe, Titán o Semidiós\*.

Y aún puede asistir, en plena formación, antes del cumplimiento de su carácter y destino, al más extravagante y paródico episodio de la «comedia humana»: un cortejo fúnebre funambulesco de figuras animales que conducen al muerto, el cazador, con bandas musicales de gatos, ciervos, liebres y

\* Se trata de la canción «Ging heut Morgen über's Feld» del ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen*, tema dominante en este primer movimiento de la *Primera sinfonía*, «*Titán*».

conejos, avanzando al ritmo de las «pompas fúnebres» que traza el más canónico de todos los cánones imaginables: el inefable «*Frère Jacques, frère Jacques / Dormez-vous?*»; o el «*Bruder Martin*» de tradiciones germánicas. Así arranca el tercer movimiento de esta *opera prima* sinfónica de Gustav Mahler.

Pocas veces, en toda la historia de la música, se inaugura una aventura musical, en este caso sinfónica, con un descaro tan patente, o mediante un acto tan desenfadado y tremendo de provocación. Y muy cara pagará el *enfant terrible* esa temeraria manera de presentarse en público: con la más intensa y extensa desaprobación y repulsa.

Y es legítimo preguntarse, entonces: ¿qué es lo que producía tal aversión y rechazo? ¿Qué es lo que tan profundamente hería la sensibilidad del público, de modo que una y otra vez esa música –y toda la que fue componiendo en las sinfonías siguientes– se juzgó inaceptable, de mal gusto, neurótica, enfermiza? ¿Era el tamaño desmesurado de la pieza, o de sus movimientos, o esas celestiales longitudes de la *Segunda* y *Tercera* sinfonías que dejaban en juegos de niños las extensiones divinas de Schubert, o del propio Bruckner? ¿Eran las pretensiones trascendentes de unas composiciones en las que Mahler imaginaba expresar todas sus inquietudes filosóficas, religiosas o gnósticas, siempre en diálogo con sus grandes mentores metafísicos, Schopenhauer, Nietzsche, o el Fechner filtrado por su gran amigo Lipiner<sup>8</sup>?

Era, sin duda, algo que no se podía aceptar ni acoger en la sociedad biempensante de la época; y menos que en ningún sitio, en Viena. Pues cada cosa, y la música también, tenía su espacio propio; su compartimiento estanco; su cajón y su registro; su archivo y su ecosistema, o su peculiar microclima; y en general su género y su diferencia específica.

Bien estaban los vals de Strauss, pero siempre que se escuchasen en su lugar correspondiente, en los grandes salones de la alta sociedad vienesa, o en la cita anual de fin de año, costumbre vienesa que ya había ocasionado un surtido de hermosas danzas alemanas (de Wolfgang Amadeus Mozart en adelante). Es cierto que ya Berlioz había integrado el vals en su *Sinfonía fantástica*, y Chaikovski en su *Quinta sinfo-*



nía. Y hasta podía soportarse una estilización irónica, o decididamente sarcástica, como la que Mahler situaba en el corazón ecuatorial de su imponente *Séptima sinfonía*, en la que el vals quedaba acogido en un espejo deforme, para delicia de quienes ponderan sobre todo ese uso irónico de lo banal, o de las músicas bailables. Pero esa integración no era siempre tan impecable. O demostraba demasiadas veces secretas connivencias con el material desechable.

Bien estaban las orquestas de viento de las paradas militares, o de los quioscos dominicales en los parques, o en ocasión de fiestas populares, acompañando a cómicos de la lengua, a circos ambulantes, a saltimbanquis y casetas de tiro al plato. Estaban perfectamente en esos lugares del descampado ciudadano, junto a tenderetes para niños: marionetas, polichinelas, payasos, tiouvivos.

Pero no tenía ningún sentido, y era del peor gusto, dejar que esos mundos sonoros se filtrasen en el altar mayor de la respetabilidad burguesa: la sala de conciertos. Y lo mismo debía decirse de la pertinencia de las cuerdas saltarinas o lacrimógenas entre músicos bohemios ambulantes, que podían acompañar la velada de comensales a modo de antojo que facilitaba el idilio, o como cita obligada para recordar tiempos felices. Pero ¿qué decir de unas sinfonías en las que esa banda de músicos de baja estofa irrumpía de pronto en el santuario de la música sinfónica?

Y lo mismo podría decirse de las canciones que podían volverse célebres, o estar de moda, y que circulaban por las calles entre organilleros, músicos mendicantes o tenores improvisados: habaneras como «La paloma» de Sebastián de Iradier, la canción «Funiculì, funiculà», y hasta algún tango que parecía presentirse\*. De pronto eran citadas en algunos de esos edificios sinfónicos colosales para sorpresa y desgarrro de todas las vestiduras burguesas y aristocráticas.

Repárese en el trío del pasaje titulado «Sobre la belleza» de *La canción de la tierra*. De pronto nos sentimos abismados en esa música embrujadora, que con mentida recreación

\* Como en el episodio que sigue al «Frère Jacques» en el tercer movimiento de la *Primera sinfonía*.

pentatónica quiere sugerir cierto aire de *chinoiserie*. Se describe del mejor modo la silueta y el perfil de esas muchachas que envuelven flores entre sus faldas. Y de pronto comparece el contraste: un grupo de jinetes al galope que van a desbaratar el pasmo estático de esa música delicada y sensual, atravesando el grupo de muchachas de forma arrolladora, y dejando a la más hermosa de todas ellas encandilada en su mirada anhelante, prendida en la imagen del más apuesto de los jinetes<sup>9</sup>.

Lo que más llama la atención es la naturaleza física de la música que sirve de acompañamiento a la irrupción de los jinetes. Es como si de pronto apareciera en la sala de conciertos un pedazo entero de la música que suele oírse, en forma de frenética fanfarria, en calles y plazas, o en espacios públicos festivos, en ocasión de fiestas populares o de ferias anuales. Y eso tiene lugar en la más estilizada de todas las obras de Mahler, un oratorio que sabe combinar esmalte, jade y porcelana con la más honda y sentida expresión en canto del dolor de la vida; y que no tolera, como sucede en otras obras, intromisiones foráneas de música callejera en razón de su misma concentración en lo esencial. Quizá por eso fue y ha sido la más aceptada de las grandes creaciones de Mahler. Quizá la que despierta mayor unanimidad en su verdadera excelencia incuestionable.

¿Cómo podía sonar en ese público vienés el quiebro audaz, sensacional, con el que produce el pasaje, en la *Primera sinfonía*, «*Titán*», tercer movimiento, del canon escandaloso, que ya de por sí era inaceptable en una sala de conciertos («*Frère Jacques*»), al más desmadrado *potpourri* de aires de bohemia musical, en el que incluso parece barruntarse un ritmo de tango? ¿Y qué decir de la rapsodia de piezas danzantes en forma de marcha, cada cual más pegadiza y «popular», que en cascada van formando la gran cabalgata dionisiaca del «despertar de Pan», en el más increíble y audaz de todos los movimientos de este primer Mahler, el que origina su *Tercera sinfonía*?

¿Y no es también sintomático que la peor recibida de sus obras, su *Cuarta sinfonía*, su sinfonía celestial, quizá la más asequible de todas, fuese, por una paradoja que no es tal, la más irritante para un público que se sentía particularmente

vejado y estafado? En ella no era la música de la calle, con sus ritmos marciales vulgares y degradados, lo que llegaba a los oídos del respetable público del concierto, ni eran las inevitables danzas, *Ländler*, de una exasperante longitud, con cornos pastoriles y ayes tiroleses, llenas de onomatopeyas naturalistas. Era algo todavía peor, o menos tolerable.

¡De pronto resonaba el patio del colegio, o el patio del vecindario donde bailaban a corro niños y niñas del jardín de infancia! El público era invitado a una regresión a la primera infancia, y a entonar los facilísimos ritmos y aires melódicos de esos tiempos de inocencia. Como si invitase Mahler, a través de una fingida y buscada ingenuidad (sabía en su intención y propósito), a una regresión a la primera infancia como la que por esa época descubría Sigmund Freud en sus enfermos neuróticos. Pero todo era ofrecido y mostrado en su versión más «celestial», como si de este modo se asomara en la sala de conciertos un paraíso soñado por niños de muy corta edad, que cantaban al final de la obra una de las más candorosas canciones del *Wunderhorn*, en la que se describía el cielo como el más sabroso de los banquetes.

Pero esa infancia no era convencional; no era romántica; como no lo era tampoco la naturaleza a la que tanta atención se prestaba en la música de Mahler. Hasta el punto de que su autor supo definir su obra entera en una única frase: «*Ein Stück vom Natur*» (un pedazo de naturaleza).

Esa infancia quería, anhelaba eternidad; y cielo azul; y dulces de repostería golosa, bizcochos, cordero asado; lo quería de manera maravillosamente carnal, con una ingenuidad buscada y consentida: esa que transpira la mágica canción que clausura la sinfonía, con Johannes como gran cocinero y con la más severa de las santas, santa Úrsula, junto a su comitiva de vírgenes, entonando una música que sólo en el cielo se puede llegar a escuchar.

Ni la infancia era lo que se quería y pretendía desde J. J. Rousseau, ni la naturaleza tenía nada que ver con lo que el Romanticismo había fantaseado sobre ella. Había también terror pánico en esa naturaleza llena de caos y de discordia, y que despertaba al compás del cortejo dionisiaco del Gran Pan (y de sus enloquecidas y furiosas bacantes).

Caos y desorden encerraba en su seno esa naturaleza salvaje, rebelde a la Razón, anterior a la emoción y a la inteligencia, que se aquietaba de pronto en la región de las flores del prado, o que se elevaba un peldaño al alcanzarse el reino animal del espíritu a través del *relevo estival* (del cuclillo por el ruiseñor), y con la señal del corno inglés que desde algún valle alpino preparaba la emergencia de la voz humana, despertada de su letargo y de su sueño de dolor en medio de la noche.

La *Tercera sinfonía* revela la naturaleza en su verdad, o en su ascensión sinfónica hacia el espíritu; la *Cuarta* nos devuelve a la verdadera infancia, mediada por el amor que todo lo transforma (el que cierra la *Tercera sinfonía* con un *adagio* celestial).

El espíritu divino al que se eleva esa progresión de la escala de los seres en la gran cosmogonía de la *Tercera* se transmuta, de pronto, en infancia espiritual, como el espíritu nietzscheano en su tercera metamorfosis (según Zaratustra). Después de «lo que me cuenta el amor», una vez consumado el emocionante *adagio* final de la *Tercera sinfonía*, se despliega esa canción infantil que en un primer proyecto debía ser el colofón de la *Tercera*.

Y que sin embargo procuró una nueva obra, un nuevo universo, o la gestación del cuarto mundo de la serie en perpetua progresión: esa *Cuarta sinfonía* que toda ella alcanza su sentido al final, como en los textos hebreos: en la canción sobre «La vida celestial» \*<sup>10</sup>.

## Orquesta de orquestas

Mahler deja que comparezca en la sala de conciertos el espacio sonoro real, el que suena por las calles, el que resuena en

\* Los críticos inteligentes, aun cuando tengan pérfidas intenciones, terminan revelando algún aspecto esencial de la verdad de una obra de arte. Y en este sentido un crítico, judío como Mahler, condenaba esta preciosa sinfonía por razón de que su clave interpretativa se hallaba al final, en el hermoso *Lied* del *Wunderhorn* con el que se cierra la obra. Y comentaba que esa sinfonía debía escucharse como los textos hebreos, desde el final, y en dirección –invertida– hacia el comienzo.

las salas de fiesta o en medio del Prater vienés, el que se escucha en el campo, sobre todo en primavera, o el que se oye en los patios de colegio de los niños, o en los jardines de infancia. Pero deja que todo esto se produzca a través de una sabia intervención y selección. Y sobre todo mediante un procedimiento de gran interés y ambición que ha tardado décadas en ser detectado, localizado y analizado.

En medio de la ciénaga de críticas que han constituido el juicio sumario de cincuenta años contra esta imponente obra sinfónica, algo ha quedado siempre a salvo, o nunca se ha regateado al gran director de orquesta que fue Gustav Mahler. La lógica sabiduría que el más experto y celebrado conductor de sinfonías de la época debía poseer: su maestría en la orquestación, en la combinación instrumental y en la paleta orquestal, o en la gestación de efectos sonoros. Nadie osaba cuestionarle la calidad de sus elecciones tímbricas.

Sólo que sobre él recayó el infortunio de una idea ominosa profundamente arraigada que nadie como él contribuyó, al final, a destruir: la de que toda verdadera composición podía hacerse en piano o en *particella*, y que la orquestación no dejaba de ser un «embellecimiento» postrero, una ornamentación o un toque final decorativo de distinción; o que fuese un «relleno» final de estructuras armónicas, rítmicas y melódicas ya preparadas y prefabricadas antes de adoptar decisiones respecto a la instrumentación orquestal.

Schönberg mostró hasta qué punto importaba el timbre, o que podía formarse acorde tímbrico, o una especie peculiar de melodía efectuada por el colorido tímbrico (*Klangfarbenmelodie*), de manera que un único tono fuese relevándose de instrumento en instrumento, o entre diferentes grupos de instrumentos, conformándose así una melodía literalmente *mono-tona*, o una verdadera frase musical propia y específica con esos caracteres tan inusitados\*. Pero ese logro, que tanto debió a Mahler, según el propio Schönberg sabía y confesaba, no tuvo efecto retrospectivo capaz de redimir a éste del ostracismo ambiental.

\* La cuarta de las *Cinco piezas para orquesta*, op. 16, sobre todo en los compases iniciales.

La atención de músicos y de entendidos de pronto se giró hacia un parámetro musical que se concibió como el más importante, o el fundamental, de todos los que constituían la naturaleza y esencia de la música: el de la tonalidad entonces cuestionada, y llamada a ser revisada. Pero no destacó en la atención general aquel que, sin embargo, era el sólido sostén de los grandes hallazgos «expresionistas» de Schönberg y de sus dos discípulos de la Segunda Escuela Vienesa: el timbre y la calidad sonora de los instrumentos musicales\*.

Un logro que dota a la música de Schönberg de su mejor y más impresionante baza expresiva, y que hereda de la extraordinaria paleta orquestal de Gustav Mahler, que había llevado a cabo una revolución sin precedentes en el más sutil de todos los módulos musicales, el del timbre. Una revolución tímbrica poco reconocida en su época, y que hoy concede toda su fuerza y grandeza a su obra. Y que es, también, quizás el carácter que más nos conmueve hoy de sus seguidores, los tres personajes de la Segunda Escuela de Viena.

Con lo dicho apenas si se barrunta toda la ambición y el radio de acción de la extraordinaria revolución musical de Gustav Mahler. No se trata únicamente de que su música sinfónica se redima en virtud de la calidad tímbrica de la instrumentación de sus sinfonías, de manera que puedan salvarse así las objeciones que sobre ella se han ido acumulando: vulgaridad canalla de música callejera trasplantada de modo impúdico e indecoroso al enfático ambiente de las salas de conciertos; clichés archirrománticos degradados por desgaste, usados y abusados con decadente y lacrimógena delectación; continuo aparecer y reparcer del modo *kitsch* en que lo popular irrumpe en bandas militares, en grupos de músicos ambulantes bohemios, o en cancioncillas de moda, o en *Ländlern* edulcorados, llenos de cuclillos y de cornos pastoriles de postal.

Más bien debe decirse que la impresionante revolución tímbrica, o del espacio sonoro, en su espesor físicamente es-

\* En justa prosecución de las enseñanzas de Mahler respecto a la individuación de los instrumentos, Schönberg había llevado a cabo la proeza de componer una obra extraordinaria, su *Primera sinfonía de cámara*, op. 9, ¡para quince instrumentos solistas!

pacial, o estereofónico, se produce a través de una complejísima paleta orquestal que exige, para ponerse a prueba, la comparecencia de toda esta infinita tramoya de conjuntos musicales arrancados de la calle, del arroyo, de los rincones más insospechados del mundo de la ciudad, del Prater vienés, de las fiestas populares, o del patio del colegio, o de algún rincón en el descampado del suburbio: allí donde la ciudad pierde su nombre, se entra en una suerte de *No man's land* como la que describe Rilke en su «Décima elegía de Duino».

Todo un júbilo festivo arrabalero puede soportar en registro irónico la más solemne de las tónicas, la más convencional también: el do mayor, con cita humorística incluida del festejo final de la gran ópera festiva de Wagner, *Los maestros cantores*, evocada con ironía al arranque mismo del tan discutido final de la *Séptima sinfonía*.

En ese último movimiento se recorre un dilatado paisaje musical en el que en sucesión, en pura diacronía, según la pauta propia del rondó, se van desparramando —en esa espacialidad pura que en esta sinfonía termina siempre dominando sobre la temporalidad— todo un conjunto de grupos orquestales que aparecen y se retiran según las vicisitudes de ese esplendoroso y audaz rondó tan lleno de comicidad\*. Ese

\* Adorno acertó en la conexión de la sinfonía mahleriana y la forma novela (en su versión enciclopédica, según he señalado). Pero sobre todo en ese aspecto de la novela, según la *Teoría de la novela* de Lukács, en la que ésta expone el tiempo en su desnudez, acorde al curso de una vida humana; y ese tiempo termina descubriéndose en su inscripción en la memoria.

Es importante, de todos modos, destacar que el *novum* de la *Séptima sinfonía* consiste, a mi modo de ver, en que en ella es el espacio el que prevalece sobre el tiempo. Esa sinfonía, a diferencia de las que la anteceden y la suceden, no es teleológica ni narrativa; la estereofonía puesta al descubierto parece neutralizar la temporalidad. No hay en ella *Bildungsroman*, como sí que lo hay en las demás (superpuesto a la forma enciclopédica). No hay, por lo mismo, exposición del célebre lema *per aspera ad astra*, como sucede en todas ellas, desde la *Primera sinfonía*, «Titán», en adelante.

La unidad no se consigue a través de una «tonalidad progresiva» que acaba asentándose en un tono mayor preparado. El do mayor del final toma cuerpo de manera grotesca, del mismo modo como las me-

*finale* en irónico tono «afirmativo» en do mayor llenaba de circunspecta prevención a T. W. Adorno, gran puritano, carente de sentido del humor, e incapaz de gozar sin sentimiento de pecado de una música de alta comedia. En el análisis de ese delirante y disparatado *finale* se superó a sí mismo en estrechez de miras<sup>11</sup>. También él debía temer que esa música por él querida se hallase al fin anegada e inundada por esa «vulgaridad» que en el fondo también le incomodaba. Mahler, muy sensible a lo verdaderamente popular, supo perfectamente transigir con ella.

Mahler consumó una revolución en toda regla con la orquesta. A la orquesta wagneriana, o de las sinfonías de Bruckner, o a los conceptos orquestales de Berlioz, añadió algo importantísimo. Él era de la misma prosapia: director de orquesta como fue Berlioz, Wagner o el propio Liszt. Y algo desprendió de su extraordinaria experiencia: una capacidad inaudita de combinación y cita referencial de obras de toda especie y clase. Eso se advierte una y otra vez en sus composiciones.

Pero sobre todo consiguió algo que Donald Mitchell destaca con verdadera lucidez: romper el carácter de bloque monolítico de la orquesta, asumida y conducida siempre a partir de una jerarquía estricta que destaca una única línea de voz dominante. Por el contrario, esta orquesta mahleriana abre y descubre en la orquesta su dimensión física espacial, estereofónica. En esa orquesta se realiza el *desideratum* de Gurnemanz en *Parsifal*: en ella «el tiempo se convierte en espacio». Por eso ese analista habla de una *orquesta de orquestas*. Éste es el punto esencial. En él conviene demorarse<sup>\*12</sup>.

---

lodías y temas, o motivos, que componen el último movimiento. No hay en esa sinfonía «vida de héroe», sino la más hermosa canción de la noche, que ya se insinúa de hecho en el primer movimiento.

\* La sinfonía mahleriana incorpora todos los géneros de la época; puede ser concierto para trompa obligada y orquesta, así en el *scherzo* de la *Quinta sinfonía*, o juego de *concertino* (con guitarra, laúd, mandolina) y *ripieno* en la *Nachtmusik II (andante amoroso)* de la *Séptima sinfonía*. Y puede ser también orquesta de cuerdas (en el *adagietto* de la *Quinta sinfonía*, con el arpa como instrumento obligado), o sólo de trompa tenor al comienzo de la *Séptima sinfonía*.



Se trata de un meta-espacio que acoge y alumbra todas las formas posibles e imaginables de orquesta. Pero es un espacio de acogida y dispersión (no de jerarquización). De pronto esa inmensa orquesta mahleriana, apta para todas las metamorfosis, se convierte en «orquesta de cuerdas», o en orquesta con solo obligado, de manera que la sinfonía incluye de pronto el concierto para instrumento solo y orquesta, o la sinfonía concertante, o verdaderos conjuntos camerísticos.

Esa sinfonía es, en un movimiento, o en un importante pasaje del mismo, verdadero concierto con instrumento solista (en el trío del tercer movimiento de la *Tercera sinfonía*, o en el *scherzo* de la *Quinta*). O bien el coloso orquestal se transmuta en un peculiar *concerto grosso*, con *concertino* y *ripieno*, pero de sonoridad postwagneriana (y postbruckneriana).

La orquesta se puede convertir en orquesta de cámara, o en cuarteto o trío, como en pasajes del *allegro* inicial de la *Tercera sinfonía* en los que se produce esa mutación camerística. Toda la *Cuarta sinfonía* tiene cierto carácter de sinfonía de cámara, lo mismo que el acompañamiento orquestal de las canciones con texto de Rückert, tanto los *Lieder* sueltos como el ciclo *Kindertotenlieder* (*Canciones para los niños muertos*).

De pronto la sinfonía, lo mismo que el *Lied* sinfónico, o el oratorio sinfónico, resulta ser la enciclopedia en la cual todas las formas posibles de orquestación pueden tener cobijo. Eso sí, en su debido lugar y en su tiempo oportuno, o en su *kairós*. Tiempo hay para la fanfarria orquestal en la que ésta parece mutarse en conjunto de metal de una parada militar del Prater vienés, o en grupo militar de trompetas, trombones, trompas, tubas y tambores. Y tiempo hay también para que la masa ingente de instrumentos asista, conmovida, a la emergencia de un conjunto camerístico de cuerda, o a un juego contrastado entre la cuerda y la madera, o a un mágico juego de mandolinas y de guitarras que promueven la más deliciosa cavatina nocturna.

## Del fundamento matricial a la edad del espíritu

Esas innovaciones no se hicieron en vano. A ellas se refería Mahler cuando hablaba de construir mundos con todos los medios y recursos puestos a su disposición. Con esa orquesta de orquestas, y con la acogida *plein aire* a todos los conjuntos musicales de los distintos recodos de la ciudad, daba curso a su vocación titánica y cosmogónica. Quería crear un mundo y dotarlo de sentido y significación. De manera que a través de su paisaje fuera posible orientarse en torno a alguna apremiante interrogación. Y ésta era siempre filosófica y religiosa; o para decirlo en términos exactos: metafísica.

La interrogación era la misma que preocupaba a la antigua *gnosis* judeocristiana de los primeros siglos de nuestra era; una interrogación de nítido carácter filosófico: ¿de dónde venimos, adónde vamos? ¿Qué sentido tiene la vida aquí abajo? ¿Por qué y para qué hemos sido trans-terrados a este mundo, lugar de prueba quizás, o de transición hacia una vida más alta (y menos dolorosa)? ¿Qué sentido tiene el sufrimiento? ¿Qué misterio se cifra en él? ¿Cómo puede convivir con su contrario, el gozo, la alegría (algo quizá más misterioso todavía)\*?

Y sobre todo: ¿qué sentido tiene esta ronda en perpetua rotación de una vida que produce y reproduce, una y otra vez, horror, miseria e inquina? ¿O bien penalidad, hambre y delito? ¿O carencia de amor, odio y mentira? ¿Qué es lo que nos puede librar y salvar, o manumitir de este espanto que una y otra vez parece reciclarse, como sucede con la rueda de Ixión, esa de la que tanto hablaba Schopenhauer\*\*?

\* En su monumental *Gustave Mahler, chronique d'une vie*, Henry-Louis de La Grange analiza el primer movimiento de la *Segunda sinfonía*, «Resurrección», pieza musical que inicialmente debía coronar la conclusión de la *Primera sinfonía*, «Titán», y que tenía por título *Todtenfeier* (Celebración fúnebre). Mahler sugería que esas preguntas existenciales —¿por qué has vivido, por qué has sufrido, es todo esto una broma pesada y terrorífica, para qué la vida?— se suscitan al contemplar las exequias del héroe (el «titán» de la *Primera sinfonía*). El último movimiento de la *Segunda*, la «gran llamada» a la resurrección, es la respuesta (religiosa) a esas preguntas.

\*\* Preguntas con las que Mahler afrontaba el tercer movimiento,

De pronto se convoca a toda la gran filosofía que era lectura obligada de modernistas: el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, con su duplicidad de lo dionisiaco y lo apolíneo como fenómenos primordiales, o el Nietzsche de *Así habló Zaratustra*, el de «Las tres metamorfosis del espíritu», y el de la «Canción de medianoche».

En esa «Canción de medianoche», inserta en la *Tercera sinfonía*, en su cuarto movimiento, se entona con grave seriedad dolorida la inflexión y transición desde la naturaleza, primero inorgánica, luego vegetal y animal, hacia el espíritu, a través de ese *crescendo* orquestal que parte de «lo que me dicen las rocas» en dirección hacia «lo que me dicen las flores de la pradera» y «los animales del bosque», con el corno inglés en medio del paisaje alpino, hasta el revuelo del «pájaro de la noche» (quizá *La paloma* de Iradier, citada en medio de la composición, en un tono grave y elocuente)<sup>13</sup>.

Despierta, desde la ventana del durmiente, al sujeto de su sueño de sufrimiento, en medio del cual quizá fabula su infancia, y las canciones del parvulario de la infancia, con saltarines ángeles y campanas de maitines: *bim-bom, bim-bom*. Y todo ello como pronóstico y preludio del más impresionante *finale* en *adagio* («lo que me cuenta el amor»; siendo amor la esencia y sustancia de Dios mismo, según expresión del propio Mahler).

Toda la filosofía modernista comparece en la inteligencia musical de Gustav Mahler, de modo que en él no es posible indagar esa filosofía *en* su música a través de una pesquisa hermenéutica o detectivesca: basta con cotejar sus imponentes creaciones sinfónicas de mundos propios y específicos, con toda la abundancia de anotaciones, títulos, rectificaciones y reflexiones que la suscitaron: mundos diferenciados

---

*scherzo*, de su *Segunda sinfonía*, en la que se comentaba de forma orquestal el *Lied* de «Der Antonius von Padua Fischpredigt». Habla Mahler del «tumulto insensato de la vida» y del «torbellino de la existencia», y lo compara a una «terrorífica pesadilla»: una sala de baile en la que las parejas danzantes jamás cesan de bailar. Este grave comentario escamotea el inmenso humorismo de esta genial pieza (tanto de la canción como del movimiento sinfónico).

como el titánico de la *Primera*, el oratorio del tránsito hacia la resurrección en la *Segunda*, el himno ascensional (de la naturaleza al espíritu, o hasta el Dios Amor) en la *Tercera*, y la vida celestial de una infancia onírica reconquistada, a modo de «tercera metamorfosis del espíritu» (Nietzsche), en la *Cuarta*.

Es, pues, una *gnosis* musical lo que hace posible la construcción de los diferentes mundos. Así esos cuatro mundos evocados. Y por supuesto los tres siguientes, depurados de contaminaciones del orden de los «poemas sinfónicos»; o bien el estilo tardío, *Spätstil*, que se produce a partir de esa obra bisagra que es la *Octava sinfonía: La canción de la tierra*, la *Novena sinfonía* y la *Décima*<sup>14</sup>.

A través de todos estos avatares o mundos, cada uno de los cuales puede pasar por ser una pieza semiautónoma del Gran Relato, relato que se inicia con el nacimiento y que concluye en las postrimerías –de la cuna hasta la sepultura, y de ésta a la resurrección, o hasta la transfiguración final–, resalta un mismo argumento filosófico.

Podría formularse según ese verso que adopta T. S. Eliot en su forma natural e invertida (y que arranca del lema familiar de los Estuardo): «En mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio».

O lo que es lo mismo: la resurrección es un retorno; la muerte, la sepultura, un lugar de reposo y paz, balanceado por canciones de cuna que preparan y predisponen a la Gran Devolución (hacia el origen). Siendo cuna invertida el ataúd, como dice Calderón de la Barca. El gran cortejo resurreccional repite en clave mística el corro estival a través del cual despierta, con el Gran Pan, la naturaleza en su conjunto, y a través de ella el Titán que al final vuelve, en pañales, como Fausto tras su muerte, a una infancia recobrada.

Pues nada puede perderse: créelo, corazón mío. Todo lo que ha sido creado, resucitará; lo que fue sembrado, será recogido; lo que se ha elegido, revivirá. Y ninguna criatura podrá extraviarse, ya que el Dios de Amor es infinitamente superior a un Dios de Justicia, o a un Dios guiado por la estricta Ley, o por el Juicio que distingue, en su forma final, entre justos y pecadores, o entre salvados y condenados.

Y es que cada ser posee su propia capacidad de desear y de amar, y la ha desplegado en sus logros y en sus fracasos en el curso de esta vida de experimentación y prueba que constituye la vida terrenal (con sus carencias y hambrunas, con sus regímenes de miseria y escasez, o de falta de amor y de indignidad).

Tras esta vida (purgatorio y/o infierno, como se la denomina en el episodio aforístico que se sitúa en el centro ecuatorial de la *Décima sinfonía*) sobreviene la resurrección, esa que el Espíritu Creador prepara, agitando la naturaleza a través del *Pater profundus*, descubriendo ya en el origen, o en lo matricial, un *élan* de energía creadora, o un germen de *éros poiético* (creador y recreador), semejante al del discurso de Diotima en el *Symposium* platónico, al que Mahler se refiere en sus reflexiones sobre el segundo movimiento final de su *Octava sinfonía*.

Acrisolando esa transmutación alquímica que constituye y compone la resurrección, comparece el *Pater extaticus*, con el costado abierto al modo de Amfortas, pero de un Amfortas activo que quiere y desea ser probado y purificado: «¡Vengan las flechas contra mi cuerpo; arrojen lanzas a mi corazón!».

Y por fin el *Doctor Marianus*, que prepara la gran revelación final, en la que el pasado inmemorial, o la morada de «las madres», se transmuta en un futuro escatológico que desde sí nos atrae: el eterno femenino que irrumpe en nuestras vidas y que consigue que lo indescriptible acontezca, o que lo inaccesible llegue a ser suceso, evento, de manera que en esa transfiguración de ser y acontecer en símbolo, o en gran parábola simbólica, se produzca, en impresionante registro espiritual, la transfiguración de lo matricial, o del misterioso recinto originario de «las madres», en la Reina del Cielo y de la Tierra, o en lo eterno femenino que nos arrastra\*.

\* José Antonio González Casanovas (*Mahler: La canción del retorno*, Barcelona, Ariel, 1996) ha sabido diferenciar muy bien, en el marco del *Fausto II* –cuyo final el segundo movimiento de la *Octava sinfonía* escenifica–, el episodio del descenso de Fausto a la morada de «las madres», o hacia el principio matricial, y esa transfiguración (mariana) de lo femenino que tiene lugar al final («lo eterno femenino nos atrae hacia sí»).

El principio se transmuta en fin; y el fin se descubre acorde con el principio que en él retorna o se reitera.

Y es que el espíritu, *ruah* en hebreo, siempre es de género femenino: paloma mística que visita nuestro sueño nocturno y que invade de lirismo el hermoso *adagio* final de la *Décima sinfonía*. Lo eterno femenino es otro modo de nombrar el *Creator Spiritus* que es aclamado, de forma apremiante, en el comienzo de la *Octava sinfonía*. El inicio y arranque presente, así, en esta sinfonía, su coro final; y éste es reiteración de su comienzo<sup>15</sup>.

Ese futuro espiritual, escatológico, constituye la culminación teleológica de lo que en el poema del *Fausto* se alumbró como ámbito matricial: allí donde la trinidad de «las madres» anticipa, en su proyección de esquemas vivientes, y en su forja de fenómenos primordiales, la *entelequia* espiritual —cumplida— del proceso: un *Fausto* transfigurado que recobra la eterna juventud en razón de que, incansable, se ha esforzado, en pleno cumplimiento del imperativo delfico y pindárico («llega a ser lo que ya fuiste»).

Del sustrato matricial, que alude al pasado inmemorial, despunta el héroe y semidiós, primero cautivo en las entrañas originarias, y se oyen sus primeros balbuceos, que el pasmoso comienzo de la *Primera sinfonía* nos descubre, hasta que al fin salta la criatura entera, enunciándose a través de la garbosa y saltarina canción que dibuja toda la silueta de la criatura recién nacida, y que va contemplando todas las bellezas del mundo por primera vez, sintiendo también los primeros presentimientos del dolor.

Pero ese escenario nos conduce al presente eterno, el que irrumpe de pronto en impresionante cortejo arrollador al despertar la fermentación rocosa de la naturaleza estival, e iniciar la más arrebatadora e imparable de las marchas: presente eterno en el que se produce el sueño de un mediodía veraniego (como el que nos relata el arranque de la *Tercera sinfonía*; como el que también, de manera sutil, estiliza y sublima, de forma delicada, el primer movimiento de la *Cuarta sinfonía*)\*.

\* «Die Welt als ewige Jetztzeit» (El mundo como eterno ahora) era el título que quería dar a ese primer movimiento de la *Cuarta sinfonía*.

Si lo matricial nos habla de los misterios de lo eterno femenino en su recoleta fermentación germinal, o embrionaria, este estallido gozoso nos descubre el cerco del aparecer en su diurno jolgorio, arrebatado de vitalidad y ansia, y acometido de furor báquico que suspende su frenesí en un *ewige Jetztzeit*, o presente eterno, que da la réplica al pretérito inmemorial (siempre, eternamente pasado), que es propio del recinto matricial.

Ese presente puede descubrir también su lado malo, terrible, siniestro y despreciable, a modo de *Weltlauf* (curso del mundo, como lo llama T. W. Adorno, en uso de la terminología de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel), de manera que pierda el lirismo dionisiaco de naturaleza épica y su arrolladora embriaguez, capaz de fabular y soñar mundos a través de la ética enajenación, apareciendo entonces en toda la zafiedad absurda y abrumadora de una danza sin fin que no parece comenzar ni concluir, puro *perpetuum mobile* sin tino y sin destino, quizá purgatorio de crisol y prueba, quizás el mismo infierno, un agujero negro enquistado en el corazón del testamento sinfónico: breve pieza, de apenas cuatro minutos de duración, envuelta entre dos *scherzos* imponentes, y equidistante de dos lejanos y contrapuestos *adagios* (así en la *Décima sinfonía*)<sup>16</sup>.

Al pasado inmemorial, en el que el Espíritu Creador, en forma de *Pater profundus*, parece evocar el recinto matricial de las madres, y a ese presente eterno que en su ambigua luminosidad, entretejida de tiniebla y sordidez, configura el claroscuro del cerco del aparecer, debe añadirse, por último, y para completar el cuadro de la temporalidad, un futuro escatológico, o fin final: un futuro que siempre, eternamente, es futuro, y sólo futuro, en donde el espíritu divino transforma al *Pater profundus* y al *Pater extaticus* en la figura –futura– del *Doctor Marianus*; el que con su cortejo de pecadoras arrepentidas (María Egipcíaca, Margarita) trae consigo la Reina del Cielo, y con ella lo eterno femenino que nos atrae.

Ése es el futuro escatológico que Goethe, y Mahler con él, nos proponen, de manera que en esa alquimia de la resurrección cuanto existe y acontece se transmuta al fin en símbolo, espiritualizándose toda criatura singular en esa ascensión

irresistible que provoca lo eterno femenino, o la Belleza que eternamente nos arrebatada y arrastra.

Tal es el poder de esa retorta alquímica que acrisola la existencia y que constituye el amor, el Dios Amor, único Dios que resiste las pruebas a que la modernidad le somete, desde Nietzsche en adelante. Un Dios que transforma al infante del origen, o al titán heroico que despunta al comienzo de la *Primera sinfonía*, de nuevo en el Niño-estrella de la tercera metamorfosis del espíritu (Nietzsche), que halla su cobijo hermético en el arrullador recinto de la *Cuarta sinfonía*, que es resultado y fruto de «lo que me cuenta el amor», consecuencia de ese *adagio* que cierra y culmina esa impresionante cosmogonía.

Se produce de este modo un eterno retorno, pero siempre, como señala T. W. Adorno en relación con la música mahleriana, «con variante»: esa variante que impide la reproducción obsesiva de lo siempre igual, al modo de la rueda de Ixión de Schopenhauer, o del ritmo en *perpetuum mobile* que puede descubrirse en los tremendos *scherzos* de pesadilla de la *Quinta* y de la *Sexta* sinfonías, o en esos valeses deformes que presagian y anticipan un mundo de danza infinita, o un eterno presente mecanizado y brutal de autómatas danzarines por toda la eternidad, como el que obsesionaba a Mahler cuando compuso su humorística variación de la canción del *Wunderhorn* «La predicación a los peces de san Antonio de Padua» en el *scherzo* de la *Sinfonía «Resurrección»*.

Los tres modos del tiempo son el pasado inmemorial relativo a la matriz, el presente eterno que exhibe el cerco del aparecer, y la existencia arrojada en él, y el futuro escatológico, o referencia al espíritu en su condición amorosa, eterno anhelo de lo eterno femenino. En esos tres modos se encarna y se constituye el sujeto, el *fronterizo*, que es el héroe y protagonista principal de la Gran Novela, o del Gran Relato: el que la trama conjunta de todo el *opus* mahleriano constituye y compone.

Tal sujeto es el Titán o Semidiós que asiste al desvelamiento del eterno presente, que guarda memoria de su origen matricial, y que se halla amorosamente polarizado por lo eterno femenino. De hecho ese héroe habita en el cerco fronterizo,



lugar del instante-eternidad, en su triple condición de *Pater extaticus*, con voluntad de ascetismo sacrificial, a modo de Amfortas que llega a mutarse en Parsifal, y de *Pater profundus*, que arranca del sustrato de «las madres» la potencia telúrica del éros creador, daimónico, intermedio entre cielo y tierra, y por último, en su mejor transformación, la de *Doctor Marianus* cuyo amor, hálito del Dios Amor, es encendido por la revelación del espíritu, el cual descubre al fin su naturaleza de eterno femenino.

Es la Gran Madre del origen, pero transmutada en su condición de Eva futura, o de Belleza espiritual que acrisola todas las cosas con su irresistible atractivo, y con el amor que emana y dimana de su carácter de estrella matutina y de estrella polar. Ella es la Diosa, la única Diosa, la que encarna, cual santísima paloma, como en un bello himno gnóstico se dice, su carácter de Espíritu Santo creador, objeto y sujeto de un Dios cuya esencia y sustancia es el amor.

El tiempo se transfigura en ese instante-eternidad en el que el sujeto del ciclo sinfónico halla al fin su identidad en esa trinidad del *Pater extaticus*, *Pater profundus* y *Doctor Mariamus*. En el cual asume su natural fronterizo: intersección, en el límite (o en esa carne del tiempo que es el instante-eternidad), de un pasado inmemorial, relativo a lo matricial, de un presente eterno, que nos descubre el cerco del aparecer, y de un futuro escatológico que revela ese eterno femenino que nos conduce hacia la edad del espíritu.

Un espíritu que es *lógos*, razón y libertad. Pero que sobre todo es amor, como supo Schelling, y antes que él Agustín de Hipona: cópula conjuntiva y *sim-bálica* de las dos hipóstasis anteriores. Ése es el Espíritu Creador al que Gustav Mahler invoca y convoca en sus sinfonías, especialmente en el movimiento final de la *Tercera*, y en toda su *Octava sinfonía*.

---

XIII

Claude Debussy  
*Arabesco y amor fati*

---

## El ornamento *no* es delito

Adolf Loos pronunció la célebre sentencia: el ornamento es delito. Reaccionaba así a la metástasis decorativa del *Jugendstil*, con su ambicioso proyecto de concebir una «obra de arte total» a través de todas las artesanías y los oficios. Claude Debussy hubiera podido anticiparse, contradiciéndole, y afirmar que todo lo que *no* es ornamento es falsedad, y debe considerarse delictivo en términos de arte y de estética.

La naturaleza misma evidencia su carácter ornamental en sus «fenómenos originarios» (para decirlo al goethiano modo). Éstos no son arquetipos que se expanden, a través de episodios concatenados, hacia una finalidad que le da orientación, sentido y curso. No hay tal dirección asistida.

Los fenómenos naturales proceden de un modo bien distinto: por encadenamiento sutil, o a través de múltiples entrelazamientos que pueden parecer azarosos, y que no dibujan formas constituidas, como las que reconocemos a través de los géneros y las especies, y a las que damos nombres que definen una identidad: la rosa, el lirio, la azucena.

Eso pertenece a la *natura naturata*. Pero en su taller originario, allí donde los «fenómenos originarios» se gestan, lo que se descubre es un arsenal de formas y de tipologías mucho más arcaicas y veraces: las que tienen, quizá, su más cumplida plasmación en los arabescos. Con lo que se ha nombrado la palabra clave con la que Claude Debussy se entiende a sí mismo, y entiende su propio arte musical<sup>1</sup>.

En la verdadera y auténtica música todo es, en la forma y en el fondo, arabesco. La propia naturaleza, que es su medio y

paradigma, o el hábitat que la justifica como arte, también se nos descubre a través del arabesco. Quizá no la naturaleza en sus formas compuestas, constituidas, pero sí la *natura naturans*, a la que la imaginación tiene acceso a través de formas simbólicas (como son las formas musicales)<sup>2</sup>.

La naturaleza halla su forma de arte más congenial en la música. Mucho más que en la poesía y en el drama, o en la pintura y en la arquitectura. Y es que la música, en virtud de la imaginación, permite retroceder de las formas cristalizadas de los entes, que imitan o mimetizan los pintores o los poetas, hasta los fenómenos originarios: verdaderas primicias de lo que hay. Esas raíces arcaicas son anteriores a toda forma constituida.

No son formas como las que la pintura, incluso la pintura *plein aire* —la de Manet, Monet, o los «impresionistas»—, intenta reproducir. Si bien esos pintores remontan de las formas consolidadas a sus atmósferas climáticas. Y de ellas, quizás, hacia el hallazgo de los átomos celulares con los que se compone (así en la pintura puntillista).

Átomos que son en música evanescentes, pues centellean en el curso del tiempo por un instante, fulgurando acaso en una medida temporal, en un «compás». Si bien lo atómico, y hasta su eventual desintegración, se retrotrae acaso hasta aquella pulsación con la cual se configura el paso de danza (com/pas). Una pulsación temporal rítmica, «ritmada» (como Debussy señala)\*, que es acaso la naturaleza y la esencia de la música (junto con el color, con su extensa gama cromática)<sup>3</sup>.

Un color que descubre sus mejores esencias en el arte de las transiciones. Así por ejemplo el gris oscuro de las nubes al anochecer que muestra mórbidas luminosidades que lo blanquean, a pesar de que no hay luna en el cielo, según la descripción de Debussy del primero de sus *Nocturnos* para orquesta de cuerda: «Nuages».

El arte de las transiciones en el que Wagner mostró su máximo orgullo, o su entendimiento del arte musical, halla

\* La frase de Debussy («la música consiste en colores y en tiempo ritmado») proviene de una carta a Durand de 1907.

ahora, en este músico congénere y connatural con las nubes, o con los más imperceptibles cambios atmosféricos de sentido, de colorido, de emoción, su principal punto de apoyo.

A la pulsación como átomo del tiempo (medido, ritmado), corresponde algo más arcaico que la unidad semántica de la frase musical. Algo previo al tema y al contra-tema de la forma sonata. O a la *idée fixe* de la forma transformacional y cíclica. Incluso algo anterior al motivo, o al «motivo conductor» (al estilo y modo wagneriano).

Se trata de retroceder hasta un gesto puro a partir del cual se va formando y constituyendo, en irregular foliación, una enredadera musical que despunta y crece en el etéreo medio por donde el sonido discurre: un entramado de figuras ornamentales que van trepando a través del aire, abocadas al eje de las sucesiones, en un balanceo perpetuo que sólo posee, como soporte, el más sutil de los sustentos: el sujeto erótico, sensual, que en esos juegos de suspensiones parece columpiarse, como si se tratara de una escena de adolescentes de Fragonard.

Éros suplanta por entero al Sujeto de la Voluntad de raíz faústica. Éros vence y convence frente al teleológico ascender, pujar, orientarse y abocarse de la Fuerza de la Voluntad. Frente a esa determinación, o autodeterminación, de un Sujeto orgulloso de su libertad, como el que la mejor música del siglo XIX, especialmente alemana, nos va argumentando y narrando, surge de pronto, en Claude Debussy, el más contrario opuesto y enemigo: el sujeto de éros<sup>4</sup>.

El sujeto de un deseo marcadamente erótico y sensual, que se suspende y estanca en su propia delectación narcisista, sin antecedente ni consecuente, a partir del más elemental de todos los enunciados: un solo de flauta, como en el *Preludio a la siesta de un fauno*, o en su evocación tardía para flauta sola en *Siringa*.

En esa proposición de éros halla la música su inserción en el conjunto del paisaje natural. Así el flautista egipcio que, mejor que todas las leyes del conservatorio, parece reproducir,

según el Señor Corchea (doble o sosias del Claude Debussy crítico), esa imaginación creadora que tiene en la verdadera música su plasmación. Y que tan magníficamente encaja en el paisaje, o en la naturaleza.

Subyace a esa frase musical, que convalida en su belleza y verdad la naturaleza misma, un principio generador que se expande en forma de foliación ornamental a través del tejido de figuras huidizas y evanescentes. Mediante éstas el solo de flauta logra su argumentación y su justificación discursiva.

Pero ese principio de todas las variaciones no posee una teleología dramática vectorial dominada por la jerarquía tonal, por la duplicidad modal (mayor/menor), o por todos los ingredientes «de relleno» que hacen de la música clásica y romántica la más generosa en «materiales prefabricados»<sup>5</sup>.

Ese *imbroglio* enojoso, atosigante y artificial, es aniquilado a través de la más efectiva y eficaz de todas las subversiones. Consiste en desautorizar, ridiculizar y criticar con escaño la idea misma de *desarrollo*.

¿Qué es lo que hay que desarrollar? ¿Si ni siquiera se sabe a ciencia cierta lo que son los temas o los motivos! ¿Qué condena es esa que exige, tras la exposición de la frase musical (del solo de flauta del fauno o de la siringa), el desglose y «trabajo» o «elaboración» de esos temas y motivos<sup>6</sup>?

Nada debe «desarrollarse». ¿O es que hay en la naturaleza desarrollos? ¿Los hay en ese arte de la naturaleza introducido en el corazón mismo del espíritu, de nuestro espíritu, que son los sueños?

La música debe realizar el *desideratum* por el que puja y porfía la poesía, o el poema en prosa, en esa tradición simbolista en la que Claude Debussy se reconoce: debe hallar el modo de incardinarse en ese límite en el que sueño y vida despierta, ensoñación diurna y nocturna se dan cita; como en la siesta del fauno.

En ese *limes* despunta, nace, crece y expresa sus ademanes y anhelos el verdadero sujeto de esta trama musical, que tie-

ne raíces en la naturaleza, y que inflama la imaginación y sus formas simbólicas. Ese sujeto es un *daímōn*, intermedio entre lo mortal y lo inmortal, verdadero intérprete y hermeneuta del sentido. Se llama *éros*. El *éros* platónico, pero en su versión y revelación «siglo xx» (que esos mismos años un médico vienés, Sigmund Freud, también «descubre»): *éros* en su marcado sentido y significación sexual, que tiene en la diferenciación sexual su estigma y su principio motor, y que adquiere orientación a través de sus pertinentes objetos. Los cuales son siempre de naturaleza ornamental, decorativa: verdaderos fetiches musicales, antecedentes arcaicos de temas, subtemas o motivos conductores.

Fetiches que pueden dar lugar a configuraciones de sentido: unos cabellos de lino, como los de la muchacha del célebre preludio; o una cabellera rubia que se desparrama desde lo alto de una torre, como la de Mélisande en *Pelléas et Mélisande*.

En su raíz arcaica son simples átomos de transición, o partículas de errático crecimiento. Al juntarse y entretrejerse van formando trepadoras que ascienden por el aire, zambullidas y propulsadas a través del tobogán de las sucesiones. Componen y constituyen lo que suele llamarse arabescos.

La transición gradual, la que Leibniz buscaba a través de las «pequeñas percepciones», parece encarnarse en las composiciones de Claude Debussy. El arte de las transiciones, en el que Wagner, con orgullo, cifraba, en una célebre carta a Mathilde Wesendonck, su diferencia específica en el arte de componer, descubre de pronto su más elemental verdad.

No son tránsitos angulosos, lineales, quebrados, cúbicos, los que esta música evocadora y sensual sugiere. Pero eso no significa, ni mucho menos, que esta música no sea apta para descubrirnos los lados sombríos, violentos y aterrorizantes de esa naturaleza a cuya evocación simbólica se consagra.

Esa música tan gradual, tan sensual, nos balancea en el arco iris que se traza entre lo bello y lo siniestro. Pocas músicas han sido tan capaces de sugerir la violencia de un sombrío colorido orquestal que nos acerca a los arrebatos más acervos y caprichosos de los grandes dioses de la naturaleza, siendo

quizás el mar el *pandemonium* de todos ellos: verdadero espacio metafísico y metalingüístico donde se dan cita, como dice T. S. Eliot en sus *Cuatro cuartetos*, «muchos dioses y muchas voces».

Pero se llega al bramido del viento sobre las olas, o al «diálogo» entre viento y mar, a través de formas y de figuras que retroceden perpetuamente del tema, del motivo, o del motivo conductor. Son formas con escasa inscripción icónica, y que apenas constituyen unidades atómicas donde alojar nombre alguno, o combinación verbal de nombres en enunciados.

Antes de este «atomismo lógico», y en uso y disfrute anticipado musical del método fenomenológico, se descubren formas y figuras que, en su ondulante y curvado, y siempre irregular, crecimiento, parecen abismarse y estancarse en sus propios episodios, de modo que no se les advierte otra reunión que la que procede de la más elemental sustancia: la atmosférica.

Y es que el tiempo musical, al que se da medida en los compases de la notación escrita, y ritmo en su acentuación según normas consagradas, es ante y sobre todo tiempo atmosférico; tiempo climático; clima; tiempo en el sentido más físico, banal, cotidiano; el tiempo campesino; el tiempo de cada día; el que responde a la exclamación: ¡Qué mal tiempo! El que abre su paleta de posibilidades meteorológicas como tiempo apacible, de bonanza, o tiempo nublado, borrascoso, o bien calma chicha, o tiempo que presagia tormenta y viento huracanado.

Debussy supo comprender a la perfección que el tiempo es el eje vertebrador de la música; el «tiempo ritmado», como señala en una célebre carta (ya citada). Pero se trata del tiempo en su sentido más elemental, más radical, y por lo mismo más verdadero: buen tiempo, mal tiempo, tiempo canicular, bochornoso, tiempo otoñal, tiempo invernal.

Y sobre todo el tiempo en sus *nuances* más sutiles, aquellas que de manera más efectiva permiten despertar al sujeto erótico que atraviesa, como una ráfaga de verdad y de belleza, cada una de las composiciones de este músico, dotándo-



las de coherencia erótica y atmosférica, y de forma simbólica musical.

Se huye, pues, de formas y de figuras geométricas simples, como los cuerpos perfectos de la tradición pitagórico-platónica. Aunque pueda descubrirse acaso la sección áurea, o el número de oro, como última *ratio* de la composición, lo cierto es que ese gradualismo halla su expresión mejor en formas vegetales que, sin embargo, no alcanzan a concretarse en formas o en figuras que pueden ser enunciadas. O en objetos a los que corresponda un nombre sustantivo o propio.

Por eso no son rosas o azucenas lo que se descubre como referentes de posibles motivos o temas musicales sino algo más fraccionado, o más cercano al infinitésimo semántico: el puro gesto formal sobre el cual se componen los arabescos.

Se halla así el mismo infinitésimo que se indaga en el orden armónico, a través de la exploración de las fracciones de semitono. También en el plano semántico comparece algo más elemental, o más cercano al átomo y a su posible desintegración en partículas elementales. Debussy es contemporáneo de una física abocada al *acelerando* hacia las unidades mínimas del sentido.

En esa microfísica de la semántica musical se encuentra, en pleno arte de las transiciones, pero a un nivel de radicalización de las *nuances* wagnerianas (tan alabadas por Debussy, y por el propio Nietzsche), el *modus operandi* del arabesco musical, su manera de avanzar, sin teleología dramática aparente, en pura suspensión ornamental en el balanceo de acordes disonantes sin dirección, pero sensualmente justificados, y eróticamente convalidados.

Y es que en esta música de Debussy *éros* tiene siempre la última palabra. Y *éros* es fetichista: se aviene mal con formas susceptibles de denominación.

En la religión islámica se impone el arte insigne del arabesco (que Kant adivinó congenial al musical). Y con él ese decorativismo generalizado y enciclopédico que jamás puede cristalizar en formas definidas y definibles. Nunca en una flor localizable, o en una hoja que pueda ser nombrada y descrita.

El arabesco nace de un tabú que recae sobre todas las formas de la *natura naturata*. De ahí su nombre, evocador de la Arabia Feliz, y de la religión mahometana, con su prohibición respecto a la representación de figuras naturales localizables, y con su condena de toda mimesis (siempre congeñal, como sabemos desde sir J. G. Frazer, con la magia; magia homeopática o contagiosa).

Se retrocede, de este modo, hasta el taller matricial de la *natura naturans*: allí donde las Madres del poema de Goethe tejen, en forma de foliación ondulante de infinitas tiradas de arabescos, su diseño de los fenómenos originarios.

Y esto es en música lo esencial. La gran música, la de Johann Sebastian Bach, ¿qué fue sino una ingente y magnífica, infinita, profusión de tejidos ornamentales, o de arabescos?

El arabesco, al decir de Debussy, o del Señor Corchea, su sosias, tiene en Bach su convalidación. Pues el arabesco ornamental de su música logró arrancar, imaginación mediante, el secreto simbólico de la *natura naturans*: la música en su verdad esotérica y radical<sup>7</sup>.

No es que en las composiciones de Bach el bajo cifrado conceda fundamento y esencia a ese infinito surtido de adornos y de foliaciones, o de arabescos sin fin. Debe decirse todo al revés: ese andamiaje sólo se justifica en razón de que fluyen y circulan, en infinita donación, esos argumentos que constituyen las grandes creaciones de órgano, o de *El arte de la fuga*, o de *El clave bien temperado*, de Johann Sebastian Bach. Ejemplo fehaciente de ese triunfo del arabesco ornamental que es, de suyo, sustancia, esencia y fundamento de la música, y que el aciago predominio de una música cifrada en el tedioso arte del «desarrollo», como es la música decimonónica, desde Beethoven hasta Wagner, quiso invertir en su comprensión y valoración de lo que es esencia y apariencia, o de lo que es verdad y falsedad.

Debe redescubrirse, con el ornamento, ese arabesco generador de toda música verdadera, y que exige un acto de auténtica subversión revolucionaria: el que revoca todas las jerarquías vectoriales que hacían posible, tras la exposición

temática, su despliegue, confiriéndole cualidad expresiva y dramática.

Es preciso destruir la jerarquía tonal, con sus relaciones de tónica, dominante, mediantes, hasta las demás relaciones de atracción y de repulsión según tonos y semitonos, o las sobrecargas emocionales cifradas en los tonos mayor y menor, y en la peculiaridad semántica y sentimental atribuida a cada uno de esos tonos (sol menor, re menor, fa sostenido menor, do mayor, mi bemol mayor, etcétera).

Se trata de aniquilar ese entramado de artificial drammatización mediante la restauración de intervalos aparentemente más primitivos, o menos sofisticados –los tonos enteros, la escala pentatónica–, pero de hecho más permeables para una utilización sutil y llena de matices. En la cual el arte de las transiciones no procede por la lógica de un discurso dramatizado de dirección y sentido único, o de orientación unidireccional, con la consiguiente subordinación de todas las voces orquestales y tímbricas a una línea de voz predominante, sino que avanza mediante graduales suspensiones, llenas de ensimismados estancamientos.

Por la magia opiácea y ensoñadora de ese arte musical, cuyo secreto posee Claude Debussy, se hilvanan episodios, secuencias y ambientes mediante una doble e inexorable lógica: la lógica atmosférica, relativa a un tiempo devuelto a su verdad climática elemental; y la lógica de éros, de un éros que descubre en su persecución del objeto sexual que le es congénere en su verdad; una verdad elemental siempre fragmentaria; o fetichista.

Ese erotismo se balancea en nubes de sensualidad emancipada, al compás mismo de sus fluctuaciones atmosféricas, y de los ambientes *plein aire* que de este modo se descubren, abiertos a todas las sinestesias; y a las correspondencias simbólicas, o simbolistas, de una imaginación que se deleita en la evocación de sonidos y de perfumes en una noche de amor, como la que nos muestra la segunda, y la más hermosa, de las piezas que componen, dentro de *Imágenes para orquesta*, la suite *Iberia*: «Los perfumes de la noche».

## Erotismo y fatalidad

Sólo un fonema distingue *voluntas* de *voluptas*. Pero en esa unidad mínima se esconde un abismo diferencial. La voluptuosidad, y *éros*, con el *éros* sexual como su agente, produce sobre la voluntad un efecto cauterizador de encantamiento. Provoca un verdadero hechizo en virtud del cual la voluntad queda anulada. Se entroniza entonces un relato opuesto y antagónico al fáustico Gran Relato que preside la música –y la cultura– decimonónica, espoleada por el principio *per aspera ad astra*, o por el imperativo categórico fáustico: a quien, incansable, se esfuerza / podemos redimirlo.

Frente a esa teleología orientada y dirigida según el «impulso ascensional» de la Voluntad de Poder se yergue entonces un principio contrario y antagónico, que Nietzsche vislumbró, e intentó sintetizar con aquél, en el más meritorio esfuerzo por conjugar lo opuesto y contradictorio.

Ese principio enuncia un amor y un deseo contrario al espíritu fáustico: *amor fati*. Amor, deseo, anhelo de fatalidad. O de los «hechos consumados». *Éros* se aloja mucho mejor a la sombra de ese principio. Chirría, enferma, se enerva y termina huyendo o evaporándose allí donde prevalece el principio de la Voluntad. Y de la Libertad entendida como autodeterminación del sujeto.

*Éros* se aviene bien con el *amor fati*. La erótica tiene raíces en la naturaleza. Y en ésta los acontecimientos no pueden ser girados ni doblegados por la Fuerza de la Voluntad. Tanto menos cuanto que *éros* es ciego, y ciegos somos todos ante el destino. Sólo nos es accesible el reverso visible de éste, como les sucede a los habitantes de la caverna platónica.

Sólo un ciego puede ser consciente de esa fatalidad, en la que cifra su clarividencia; la que le permite regir un país de ciegos, así Arkel en su ilocalizable reino de Allemonde, en la única ópera compuesta por Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*.

La fatalidad más aciaga e inexorable domina la gran ópera de Debussy (preparada por el texto de Maeterlinck). Y esa fatalidad, congenial con el principio erótico que da la réplica

a la idea fáustica de Voluntad, tiene el mágico poder hechicero y embrujador de devolver los espacios humanizados a sus premisas naturales.

En esa frontera en la que confluyen humanidad y naturaleza tienen lugar los más asombrosos fenómenos de mestizaje e hibridación. La naturaleza parece contagiarse de los sufrimientos humanos, y éstos parecen originarse en el lado lóbrego y sombrío –violento, terrible, arrebatador– que la naturaleza esconde. Ésta hierve y se inflama desde su línea de sombra.

Debussy nos descubre la más feroz violencia del espíritu en la evocación de formas naturales corrompidas y contaminadas por la vecindad de una historia humana milenaria: mazmorras en las que abismos de muerte presentida ascienden con su putrefacto olor hasta la superficie del lóbrego castillo, cuyos habitantes no soportan la luz.

Todos los personajes de la ópera de Debussy, lo mismo que los que hubieran podido habitar en su ópera no realizada (*La caída de la casa Usher*), son refractarios a la luz<sup>8</sup>. Sólo Mélisande se queja de esa oscuridad que todo lo invade, o de esa lóbrega ceguera que el viejo Arkel contagia a todos los enseres, desde el estanque de los ciegos a la pared en que mueren mendigos como efecto de la hambruna que asuela al país. También la ceguera del cazador extraviado, Goulaud, que comienza la ópera como el poeta en la *Divina comedia*, perdido *in mezzo del cammin*, en una selva oscura que esta vez carece de redención.

Los castillos, como en los cuentos de hadas, o como en las narraciones fantásticas de Edgar Allan Poe, terminan desmoronándose. Se destruye su hechizo mágico de un modo muy distinto que en la *Götterdämmerung* wagneriana. No precisan un agente externo para inmolarse en una pira ardiente. El principio corruptor es interno.

En la casa Usher la corrupción la producen los hongos. Y también el siniestro espejo del estanque pútrido que recoge el reflejo invertido de la mansión, a modo de *Doppelgänger* especular. Se trata de un *principio de muerte* orgánico, activo, que desde dentro corroe a la mansión y a sus habitantes.

Lo mismo debe decirse del deseo amoroso, incestuoso, de Roderick Usher, enamorado de su hermana gemela, pero que la ama sólo en su condición de muerta. O lo que aun es más tremendo, en su sospecha de haber sido enterrada viva en el ataúd (y en lucha y porfía por escapar de la más espeluznante de las prisiones).

Y sin embargo en esa erótica necrofílica, o en el fetichismo erótico –incestuoso o adúltero– de estas obras, jamás se transluce indicio alguno de decimonónica culpa, o de retórica wagneriana, o schumanniana, de expiación y redención.

Un fatalismo neopagano, curtido por las experiencias simbolistas del fauno y de la siringa, o por la nueva religión de la sexualidad que entroniza la hetaira de Venus, Bilitis, creación del amigo de Debussy Pierre Louis (a algunos de cuyos poemas puso música), configura un nuevo espacio erótico y sexual. En él la culpa, la expiación, el castigo y la redención dejan de tener sentido en su condición de hitos de un argumento narrativo o musical (como el que era canónico y obligado en el mundo decimonónico).

Igual que en su contemporáneo y compatriota Proust, también en el mundo de Debussy hay siempre una prisionera, como Lady Madeline en el relato de Edgar Allan Poe. Puede constituir la más enigmática de las figuras femeninas de este gran músico y dramaturgo; también la más incitante, y la más entera desde el punto de vista operístico: Mélisande.

Se siente prisionera en ese paisaje sin luz, donde todo es ceguera y oscuridad (mental, moral). El mar se siente cerca, pero en su bramido feroz, o en sus fauces tenebrosas, se presienten esas profundidades de las que arranca el segundo coral cíclico de la más hermosa e inquietante de todas las partituras orquestales de Debussy. Se le llegó a llamar (a *El mar*) «la mejor sinfonía francesa»<sup>9</sup>.

*El mar* es eso: una sinfonía en tres movimientos, o esbozos sinfónicos, con un preludio lento que sugiere el amanecer y la aurora, y que estalla en un movimiento que a mitad de camino se reinicia; hasta culminar en ese «coral de las profundidades marinas» que interviene como segundo gran tema cíclico.

El segundo movimiento («Juego de olas») celebra ese principio formal del arabesco, y el tercero, el más notable quizá, compone y constituye, a través de los dos enunciados corales de naturaleza cíclica, los que dan consistencia sinfónica a la obra, un rondó lleno de vigor y de violencia: diálogo del viento y del mar.

Algunos analistas advierten en esos pasajes vigorosos y sombríos los trazos musicales que debieran haber gobernado la ópera que Debussy no llegó a escribir, y que constituye quizás el hecho más lamentable de su muerte prematura debida al cáncer: la que hubiera puesto música a ese gran relato de Poe, *La caída de la casa Usher*<sup>1º</sup>. Y que en cierto modo constituía un presagio funesto, simbolizado en la estirpe finiquitada en Roderick y en Lady Madeline, de su estirpe europea, la que se administraba su peculiar *kara-kiri* en esos agitados años finales de la vida de Debussy (a través de la Gran Guerra que enfrentó en hostilidad letal a Francia con Alemania).

En esa fatalidad histórica, que las grandes óperas (escritas o proyectadas) proclaman, a modo de naturalización de la vida humana, o de devolución de ésta a la naturaleza, destaca una zona de colisión, peligrosa, lóbrega, en la que surgen aguas estancadas abismales, grutas lindantes con lo más tenebroso del mar, mazmorras en las que ascienden vapores de muerte.

Se proclama a través de todos esos indicios y signos la superioridad de la naturaleza sobre lo humano, y de la fatalidad sobre la voluntad; y se produce de este modo el rescate del espíritu, secuestrado por el Sujeto de naturaleza fáustica, por la vía alternativa de éros, o del deseo sexual, al que Mélisande da forma y configuración a través de su huidiza presencia de ondina sólo a medias encarnada y humanizada.

Pero ese erotismo es tan intenso, e impregna de tal modo el argumento dramático y musical, que éste se enjuaga y purifica de toda la ciénaga moral decimonónica de culpas y de sentimientos de pecado, y de ansias de expiación y redención.

Se trata del fatalismo neopagano de esta nueva religión de éros, que tuvo en el amigo de Debussy, Pierre Louis, su me-

por y más avisado profeta, y en su creación poética, Bilitis, a la que ya se ha aludido, su mejor expresión.

Bilitis, tras su emancipación sexual por medio de la escuela del amor con adolescentes, y a través también del amor lésbico, ejerce el sacerdocio de la más rigurosa de todas las religiones, en forma de hetaira sagrada. La sexualidad es peligrosa, pues corroe y corrompe leyes, instituciones, costumbres. El propio Debussy pudo experimentarlo en su relato personal, o en el argumento de su vida, a través de sus dramáticos amores con sus esposas sucesivas, Lily y Emma.

Importa resaltar esa fatalidad neopagana que impregna un mundo en el que, a partir de los despojos del *homo* fáustico —emblema y figura del Gran Relato decimonónico—, surge un nuevo sujeto, característico de lo mejor del siglo xx.

Un sujeto que sustituye *voluntas* por *voluptas*; o la libertad (como autodeterminación de la voluntad) por el *amor fati*: el que *éros*, en su forma sexual, nos descubre a través del infinito arabesco de sus múltiples formas en las que cristaliza y cuaja.

Todo lo cual compone un sutil entramado de fragmentos de objeto que, en modalidad de fetiches, van dando argumento a esa erótica que la línea musical describe, con sus suspensiones y sus balanceos, o con sus sutiles transiciones, o con todo ese embrujo opiáceo que a muchos exacerbó el diagnóstico decadentista que se había ya cernido sobre la música wagneriana.



---

XIV

Arnold Schönberg  
La nueva teología musical

---

## El espacio y el tiempo

La música de Arnold Schönberg parece encontrarse consigo en los compases iniciales de su obra inacabada *La escala de Jacob*. La frase sugiere un dispositivo maquinal por su carácter de *perpetuum mobile*: una pieza de mecánica celeste que procede del cielo visionario del teósofo y profeta sueco Emanuel Swedenborg, al que Schönberg conocía a través de la influyente *Serafita* de Honoré de Balzac, la novela que más removió y agitó su temperamento religioso.

En las composiciones de Schönberg asistimos, una y otra vez, a verdaderos raptos chamánicos de naturaleza mística, o a trances ascensionales hacia más allá de todos los límites del mundo. Por ejemplo, el traspaso, en vuelo raudo, del cristalino océano que nos distingue de la Luz intensísima –divina– en la que corremos el riesgo de disolvernarnos y dispersarnos, en el final del *Segundo cuarteto de cuerda*.

¿No es esta tierra, según señala Balzac a través de su inquietante personaje andrógino (Serafita-Serafito), el vivero de las existencias celestes? Si cumplimos nuestra tarea y misión conseguimos ser embriones de ángeles futuros. Ya que, según la doctrina de Swedenborg, no ha habido ni habrá jamás ángel alguno en el cielo que no haya sido anteriormente hombre aquí en la tierra<sup>1</sup>. Por eso *lo que hay*, la realidad, el ser, constituye una zona intermedia, o un *limes* mediador, lugar de todas las correspondencias, en donde confluyen los dos mundos: tierra y cielo. Allí, en ese espacio de grandes colisiones, y de radicales decisiones, se juega nuestro destino.

¿Cómo no sentir una conmoción intensísima cuando se escucha atentamente el último movimiento, «Entrückung», del mágico *Cuarteto n.º 2* de Arnold Schönberg, sobre un poema de Stefan George, compuesto en plena crisis pasional

con su mujer, Matilde Zemlinsky<sup>2</sup>? ¿O las insinuaciones de raptó místico, en registro simbolista, que sobre el texto de Maeterlinck esboza en su canción «Herzgewäsche» (Follajes del corazón)? ¿O en la ascensión final a que se asiste en *La escala de Jacob*, en donde el Alma, desprendida de su envoltura material, entona las armonías celestes sin necesidad de pasar por el rodeo de la articulación lingüística, o con sólo el soporte de la notación musical?

La frase musical con que se inicia *La escala de Jacob* sugiere un dispositivo de mecánica celeste: quizás una rueda volante como la que dio lugar, en número de cuatro, a la inicial visión que acompaña a los cuatro animales tetramorfos en el comienzo de la profecía de Ezequiel.

Esa frase inicial presagia y prepara ya la gran ascensión final, la asunción con que termina ese fragmento que Schönberg no supo continuar. Y que concluye, al igual que la *Serafita* de Honoré de Balzac, con una ascensión y transformación del iniciado, semejante a la metamorfosis con la que culmina el *Fausto* de Goethe en su segunda parte, donde el embrión del alma fáustica, en razón de su incansable esfuerzo en esta tierra, presagia una resurrección angélica en el cielo, o una recreación en ese Otro Mundo de lo que aquí es, todavía, para decirlo en términos de Nietzsche, «esbozo, fragmento y espantoso azar».

¿Tenemos pruebas, señales o portentos que nos sugieran la existencia de ese mundo celeste? De él dan testimonio los fundadores religiosos y los profetas, o los teósofos visionarios. A él se refieren también los artistas y los pensadores si pretenden ser algo más que Grandes Genios de sus respectivas especialidades; si quieren trascender la figura del genio en la mucho más relevante del profeta. En esa figura espiritual el amor propio, o el apego al Yo propio del genio romántico, se troca en amor hacia la comunidad, o en tarea heroica y trágica.

*La escala de Jacob* de Arnold Schönberg da luminosas indicaciones sobre esa limitación del genio romántico, todavía apegado a su propio yo, y a la necesidad de trascender esa figura (decimonónica) por la más necesaria en las grandes re-

formas del arte (y en particular de la música) en el siglo xx: la del profeta, capaz de inmolarse en sacrificio por su comunidad, y de predicar y adoctrinar en ella, aun cuando la predicación sea la voz que clama en el desierto, o tenga el irónico destino de la predicación de san Antonio de Padua a los peces, según la regocijante canción del *Wunderhorn* a la que puso música Gustav Mahler.

Schönberg sorprende, y hasta puede irritar incluso, por la agudísima conciencia que tuvo siempre de su propia genialidad; pero sobre todo de la necesidad de rebasar ésta en el encargo que Dios mismo le había dado como tarea en esta tierra, según creencia propia inquebrantable. Nuevo Moisés de la música (¿nuevo Aarón, también?), su misión consistió en cumplir ese encargo de naturaleza profética que le salvó del «apego al Yo» propio de la estética del genio<sup>3</sup>.

El siglo xx requiere algo más que esa peculiaridad decimonónica del Único y sus Propiedades, o sus Hazañas, característica de la genialidad romántica. En la teología estética implícita en la música de Schönberg el genio es rebasado y trascendido por el profeta. Al igual que Freud, otro gran judío de la diáspora, Schönberg termina hallando en la plena madurez su réplica transferencial, idealizada y sublimada, en la figura de Moisés.

Pero Moisés no es nada sin el concurso de aquel compañero, o ácter ego, con quien mantiene relación fraterna, tensa y dialéctica: Aarón. Moisés poseía la idea, el *Gedanke*; Aarón, la forma, la canción, y la posibilidad de abocar ésta a sus infinitas variaciones y desarrollos<sup>4</sup>.

Sólo que Aarón no es nada sin Moisés; necesita la nueva ley, las nuevas tablas: una nueva definición del espacio musical correspondiente al nuevo Dios—invisible, irrepresentable, omnipresente, único—que Moisés puede llegar a pensar. Sólo que carece del don de la palabra expresiva, o de la voz *cantabile* que permite convertir la declamación hablada en entonación ariosa.

Moisés poseía la nueva gramática, o la nueva lógica musical; Aarón, en cambio, el don de la inspiración melódica, o de

la invención de lo que puede ser cantado; y por tanto, también, del material musical que puede ser desarrollado y variado.

Moisés, a su vez, no es nada sin Aarón. Ambos poseen preeminencia: sin el dato o don del comienzo, que es la canción existente, no puede esclarecerse ésta, de manera que se deduzca de su análisis todo el inmenso espacio que puede posibilitar el arte dodecafónico de composición, a modo de espacio lógico-musical en el que se desprenden todas las relaciones posibles entre los doce tonos (o en la gama cromática asumida en toda su radicalidad).

Ese espacio queda redefinido a través de la concepción de dicha gama cromática, de manera que todos los tonos se igualen en su misma proximidad a un centro; el cual, al igual que en Nietzsche, «está en todas partes», sin que prevalezca ya ninguna jerarquía tonal según los principios de la armonía entronizada por el «temperamento igual».

La inspiración melódica debe asumir ese nuevo espacio para poder justificar su significación musical. De lo contrario se pierde en la banalidad decorativa, o en la trivialidad tónica y convencional. Si la composición no se instala en ese espacio, entonces las formas de exposición y argumentación del material temático se convierten en materiales prefabricados tediosos, generadores de hastío. Se pierde el tiempo, la paciencia y el gusto estético a través de esos enojosos recursos. Se deteriora el sentido de una belleza que siempre debe resplandecer cual sobria diadema (acerada, estilizada, parca, exigente).

Esto sucede en las composiciones tonales en la época de desgaste y erosión de los principios de armonía en que Schönberg se encuentra. El argumento musical se extravía por los meandros de la modulación, de las transiciones siempre pautadas, y de todos los recursos y los trucos mediante los cuales se resuelve la disonancia en consonancia, o la ansiedad y la tensión en el retorno de la tonalidad inicial. Pero todo ello se produce en un tiempo en que esos principios (gramaticales, lógicos, sintácticos) han arruinado ya toda capacidad de significación y de expresión: no dicen nada. No pueden comunicar ninguna emoción convincente.

De pronto se abre un nuevo espacio lógico en la música, una nueva gramática, que en cierto modo se corresponde con ese cielo de Swedenborg en el que no hay direcciones prefijadas; donde nada es para siempre Arriba o Abajo, Delante o Detrás, Oriente u Occidente; y en donde halla quizá su inspiración una nueva Ley (mosaica) que haga posible la creación de un *canticum novum*: el que Schönberg-Aarón puede crear, o inventar, a partir de ese código redefinido.

Y es que el artista del siglo xx, y lo mismo le sucede a Kandinsky (o a Adolf Loos, o a los creadores de la Bauhaus), no puede limitarse a asumir una gramática establecida, o unas viejas tablas procedentes de un viejo Dios, del Dios de la tradición postplatónica, o del sacerdocio judeocristiano. Frente a ese Dios, o a su revelación a través de las viejas tablas, y a través de las leyes de armonía que hacen posible la invención melódica (y los modos de argumentación en ese marco según los principios definidos por el Clasicismo y el Romanticismo), es necesario crear, o ser creado, por un nuevo Dios, un Dios «invisible, irrepresentable, único»; pero así mismo «omnipresente»; un Dios que está en todas partes, y que afecta por igual todo el espacio –sonoro, musical– en el cual de manera privilegiada se comunica, o se revela. Ese Dios habla y se expresa a través de dicho espacio sonoro, mediante esa gramática que posibilita la creación de melodías, y su posible exposición a través de sus pertinentes desarrollos y variaciones.

Ese Dios retrocede de la palabra a la expresión musical. O de la gramática lógica, y del espacio lógico-lingüístico, al espacio sonoro, lógico-musical, en el cual puede hallarse la saturación que la gama cromática hace posible\*. En ese es-

\* *Lógos* tiene en griego muchos sentidos. Antes de significar el nexo entre pensamiento y lenguaje, o de referirse a la expresión de la «razón» a través de su expresión lingüística, *lógos* atiende a «razones-y-proporciones» de naturaleza matemática; y también musical, o de armonía musical.

Se pretende, en este contexto, usar el término de tal manera que no se aluda con él a una inclinación preferente de la «razón» hacia la forma o la expresión lingüística. Ya en el contexto de la música tiene todo el sentido del mundo referirse al *lógos* (musical) y al *espacio lógico* (de la música).

pacio resplandecen de pronto todas las relaciones posibles entre los doce tonos, los cuales se hallan siempre en la misma cercanía con respecto a un centro que no existe, o que está en todas partes, como ese Dios que ya no es la cúspide de una jerarquía, ni una altura infinita relativa a un abismo sin remisión. Lo alto y lo bajo, el este y el oeste, el anverso y el reverso, todo se ha sometido a una verdadera transmutación de todos los valores, en el modo presagiado por Nietzsche, pero que Schönberg descubre en el espacio musical que tiene por encargo mostrar, revelar, manifestar.

Su verdadera misión no consiste en teorizar esa topología musical, o en dar con el pensamiento o con la idea, *Gedanke*, de ese espacio abstracto, intelectual. Pues Schönberg es, sobre todo, compositor. Sólo que en el siglo xx, por el agotamiento de todos los lenguajes artísticos y filosóficos, todo gran compositor, junto a sus creaciones concretas, con su melodía y canción, debe descubrir así mismo la totalidad del espacio lógico en que se inscribe. En el caso de la música, se trata del espacio lógico-musical de la gama cromática radicalmente asumida. La totalidad, por tanto, del espacio gramatical y lógico, o sintáctico, que debe ser redefinido.

El verdadero creador del siglo xx tiene la necesidad de alzar esa Nueva Ley, la ley de posible combinación de los sonidos, del mismo modo como debe formularse el nuevo lenguaje de la «nueva arquitectura», correspondiente a una historicidad a prueba de los nuevos materiales de la construcción, o con el nuevo lenguaje pictórico que revoca y trasciende el figurativismo de la pintura cifrada en los principios renacentistas estipulados a través de las leyes de la perspectiva (geométrica, aérea, o atmosférica), plenamente arruinados y agotados, y necesitados de revisión por las sucesivas corrientes del Movimiento Moderno, desde el impresionismo al fauvismo, o del cubismo a la abstracción.

Sin ese alzado de la Nueva Ley no hay posible composición; no hay invención ni disposición mediante la cual desarrollar, o variar, el nuevo cántico. Si éste, en cambio, se asienta en ese espacio redefinido puede llegar a ser un autén-

tico *canticum novum*. El cual, de todos modos, posee naturaleza anfibia, jánica. Y es imprescindible diferenciar y distinguir ese doble carácter que, sin embargo, en su concreción, se resuelve en una unidad dialéctica.

El nuevo cántico es, ante todo, una idea musical concreta que encuentra su pertinente forma melódica, así como la modalidad de variación-desarrollo que puede darle cumplida exposición y argumentación, en el tiempo\*. Pero así mismo esa melodía inicial puede interpretarse como una elección de serie dentro de la nueva ordenación tonal dodecafónica. Esa melodía o canción, en conjunción con todas las potencias que puede posibilitar, y que la variación-desarrollo permite exponer y argumentar, se acopla a ese nuevo espacio redefinido, en el cual halla su temple y su crisol. Es, pues, tema con disposición serial; o serie implícita en la materia temática «inspirada».

En Schönberg ese peculiar cruce es la mayor prueba de fecundidad de su música; justo esa unión explosiva que algunos críticos tildaron de absurda o de inconsecuente<sup>5</sup>. Sus invenciones (temáticas, melódicas) pueden poseer el formato de la elección serial; y la serie se reviste con la forma de una melodía a través de la cual resuena el espacio lógico-musical, y el haz de relaciones que posibilita.

Al igual que en *Die glückliche Hand (La mano feliz)*, en esa forja surge de pronto la diadema, con su belleza resplandeciente. Esa frase musical, la que da comienzo al *Cuarteto n.º 3*, por poner un ejemplo, con la figura de semicorcheas en *staccato* acompañada por el suspiro lánguido del violonchelo, puede ser analizada y destacada como aquella serie que se

\* A lo largo del ensayo se tienen en consideración las ideas estéticas musicales de Arnold Schönberg, tal como quedan expresadas en su grar. recopilación *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963. En particular sus concepciones sobre Idea y Forma, o su concepto de variación-desarrollo (*entwickelnde Variation*). Y por supuesto todas sus reflexiones sobre la serie dodecafónica. Se ha tenido también en consideración su célebre *Harmonielehre*, que publicó en 1911 [*Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical-Carisch España, 1990].



elige en dicha composición. La cual puede generar y gestar el conjunto de operaciones que el nuevo espacio musical hace posible.

De este modo se traza la línea divisoria entre lo que puede entonarse y cantarse —y por lo mismo variarse y desarrollarse en su argumentación en el tiempo— y lo imposible de exponer y de expresar (pues traicionaría los principios lógicos de la nueva legislación musical). Esa restricción y censura pone a prueba la belleza de la expresión que de este modo se acrisola y forja.

No será ya posible, ciertamente, repetir hasta siete veces seguidas la misma figura musical, como en el hermoso inicio ondulante del *Beilo Danubio azul* de Johann Strauss, hijo<sup>6</sup>. Pero esas prohibiciones y tabúes (evitar octavas, alejarse de las figuras tonales paradigmáticas, regular las repeticiones, restringir el uso indiscriminado del *ostinato*) constituyen la cara negativa de toda la fecundidad que manifiesta esa misma restricción en sentido afirmativo. Se establece de este modo la distinción entre lo que puede expresarse musicalmente, a partir del nuevo espacio (lógico) musical redefinido; y lo que no permite esa expresión según la asunción que se hace de las reglas y principios de la composición dodecafónica.

Este arte dodecafónico potencia y posibilita algo extraordinario: la sustitución de la mecánica repetición por el arte de las variaciones; el tránsito de la emancipación de la disonancia, propia del atonalismo expresionista del Schönberg anterior a los años veinte, a la neutralización de la distinción entre lo consonante y lo disonante, distinción que se vuelve inocua, banal, superflua; y sobre todo permite la emancipación del contrapunto, cautivo desde que se inventó el «temperamento igual» de los principios armónicos. También se abre la posibilidad de un nuevo encuentro fecundo con las grandes formas musicales: el cuarteto, la forma sinfónica, la ópera, el oratorio, la cantata, el melodrama, el concierto (para violín, para piano).

Y lo que es más importante todavía: ese nuevo arte de componer hace posible un nuevo procedimiento o método de argumentar y exponer la composición, que Schönberg reconoce a través de su insistente y reincidente expresión *entwickelnde*

*Variation*: fecunda síntesis de lo que en la forma sonata se entendía por desarrollo, y la forma del Tema y las Variaciones, que desde Beethoven había sido redefinida, y que ya Brahms había sintetizado, y fecundado por anticipado, con la forma del desarrollo propio del *allegro de sonata*.

En esa modalidad de exposición en el tiempo, y por consiguiente de argumentación del tema, o de la materia musical elegida (canción inspirada y, en ocasiones, serie analizada, sin que deban confundirse ambos aspectos que de manera tan peculiar supo aglutinar Schönberg, y que tanta incompreensión ha generado)<sup>7</sup>, obtenemos el modo concreto y vivo de la composición musical según el Schönberg dodecafónico.

El espacio de posibilidades, fecundado por el límite entre lo posible y lo imposible, abre el ámbito de rutas y de aventuras musicales –melódicas y expositivas– a través de esa fecunda síntesis de variación y desarrollo. En esa síntesis halla la nueva música, y su espacio lógico-musical al fin desvelado, su genuina encarnación, que es siempre encarnación en el tiempo.

La canción logra su concreción existencial, en forma musical, al discurrir a través de las variaciones que la despliegan y recrean, en las cuales se va desarrollando en todas sus posibles transformaciones. Ese objeto musical no es, sin embargo, un ser sustancial, un sujeto en el sentido aristotélico –o kantiano–, sino, más bien, un sujeto redefinido, polarizado por ese límite que lo ubica en el ámbito de relaciones en el que juega sus decisiones, siempre que se concrete y determine en una célula inicial en la que exhibe, junto a su valor inventivo de materia melódica *cantabile*, también su naturaleza de serie asumida y elegida.

Ese valor serial no es el determinante de la elección, sino que se desprende de la invención material (temática, melódica, a través de una analítica capaz de mostrar lo que en esa *inventio* se halla implícito y latente). La nueva canción muestra, en su sencilla comparecencia, además de sus complejas irradiaciones posibles a través de su inserción en el espacio sonoro redefinido por el arte dodecafónico, también el im-

plícito procedimiento de posibilidades composicionales que determinan el sentido y curso del argumento musical que de este modo se plasma y se concreta, encarnándose así en el tiempo.

De manera que se redefine a la vez el espacio y el tiempo. El espacio, en el plano sintáctico y gramatical –de nueva lógica– según el cual se traza, como en el *Tractatus* de Wittgenstein, pero en una reflexión que retrocede de la expresión lingüística a la expresión musical, o de la forma *apofántica* a la forma fronteriza en donde la música se afinca\*.

Y se repiensa musicalmente el tiempo a través de esa modalidad de Variación, sintetizada con el Desarrollo propio de la Forma Sonata, mediante el cual el tema elegido (que es dúplice y anfibio, o que muestra propiedades lógicas como serie elegida, y valencias o virtudes melódicas en su naturaleza de *Lied*, o de canción) es convenientemente expuesto a través del principio de variación.

El ser mismo, en su condensación primera, halla su revelación en el espacio sonoro a través de un *lógos* musical que es anterior y previo respecto al *lógos* de la expresión denotativa, incluso de su forma poética. Es matricial respecto a éste. O tiene carácter liminar, fronterizo, pero de una frontera y límite que antecede y se adelanta a la ecuación ser-pensar-decir, o a esa igualación del pensamiento, del lenguaje y de *lo que se da* como don en el ser, o en la existencia, que de Parménides a Heidegger, o de Aristóteles a Wittgenstein, se mantiene con imperturbable insistencia, a pesar de las accidentales o superficiales rectificaciones que hayan podido hacerse.

Como la sustitución de la lógica y de la ontología de la sustancia, de raíz aristotélica, o de un sujeto sustancial (con su adjetivación, o atribución, correspondiente), por una lógica de relaciones en la que importa más el *cómo* de la disposición de las expresiones (lingüísticas) que el *quid* de aquello

\* En este sentido, véase *Lógica del límite* (Barcelona, Círculo de Lectores, 2003), donde en la primera sinfonía, «Estética del límite», distingo las artes fronterizas (música y arquitectura) de las artes apofánticas (pintura, escultura y artes literarias).

sobre lo cual se produce la predicación, o la denotación; o el enunciado.

Schönberg reincide en esa fecunda perspectiva wittgensteineana, pero la traslada al espacio lógico en el que se asienta algo previo y presupuesto en relación con la expresión lingüística del pensamiento. Lo reconduce a esa expresión musical en la que puede condensarse una idea, o un pensamiento (*Gedanke*) de naturaleza musical. Pero de un pensamiento redefinido, en el que es otro el espacio gramatical en referencia a la tradición (fundada en los principios de armonía consolidados por el «temperamento igual»). Y por lo mismo es otra también la forma y el desarrollo –o variación– de esa expresión musical, o del material musical elegido, en el curso temporal: un auténtico *canticum novum*.

Ese curso logo-céntrico –en el que el lenguaje traba consorcio con el pensamiento y el ser de un modo privilegiado– culmina quizás en el *Tractatus* de Wittgenstein, o desde otra perspectiva en la filosofía de la Palabra del Ser de Heidegger\*. Y tiene en Parménides su padre fundador, y en Aristóteles su gran impulsor.

Ese logo-centrismo, que otorga a palabra y pensamiento una intrinsecación fundante, admite sin embargo una inauguración pre-liminar.

Deja en la sombra una fundación anterior, previa y presupuesta: la ruta pitagórica proseguida por Platón; la vía

\* Uso la expresión del filósofo alemán Ludwig Klages, popularizada por Jacques Derrida, en un sentido distinto de como lo concibe éste. Aquí *logo-centrismo* significa asunción de la centralidad del *lógos*, comprendido como lenguaje verbal, o como escritura fonética, e incluso como escritura en general, en lamentable olvido de ese *lógos* de la *fōnē* al que se da espacio y forma temporal en la música, a través de un *lógos* en el que los parámetros de armonía, ritmo, duración, intensidad, ataque, timbre y espacialidad física (estereofonía) son determinantes. El gran mérito del serialismo integral –del que más adelante se hablará, en los ensayos consagrados a Pierre Boulez y a Karl Stockhausen– consiste en haber desvelado ese conjunto de condiciones estructurales y dinámicas que permiten que pueda hablarse con propiedad de *lógos* musical. Pero de hecho ya los griegos sabían deslindar dos usos de la *fōnē*: el gramatical-lingüístico y el musical; y en correspondencia con ello, dos especies del mismo *lógos*.

abierta por esa tradición en la cual, junto con el lenguaje matemático, aritmético, geométrico, capaz de poblar de números el mundo astral, o la mecánica celeste, pudo a la vez desvelarse por vez primera la naturaleza musical de esas propiedades numéricas, geométricas, o físicas. De manera que fuese la música, y el espacio que hace posible, el que se barrunta como fundamento mismo de sus derivadas concreciones en la modalidad lingüística, o lógico-lingüística, que desde Parménides a Aristóteles, y de éste a Wittgenstein, o a Heidegger, constituyen la base onto-teo-lógica del pensar occidental.

Un barrunto de esta ruta fecunda e inexplorada se produjo en pleno siglo XIX. Tuvo su genial resurgimiento, aunque de manera peculiar, cautiva de las formas filosóficas del Romanticismo, en la afirmación ontológica de Schopenhauer de la música como clave última y primera de toda la trama del ser y del sentido, a modo de principio *ante rem*, a priori respecto a la gestación del propio mundo; anticipación y adelanto de la «creación del mundo». Y de las formas de expresión que hacen del mundo, para decirlo en términos de Rainer Maria Rilke, un «mundo interpretado» (*gedeutete Welt*).

Ésa es la ruta que Schönberg, gran lector, admirador y seguidor de Schopenhauer, intenta recrear, y en la que se aventura, abriendo una nueva legislación de gran relevancia musical, artística y filosófica: es a la vez el genio inspirado que compone arias y canciones arrancadas del inconsciente comunitario, popular, exponiéndolas y dándoles curso y argumentación temporal a través de un Principio de Variación redefinido; y también es el profeta que anuncia, junto a esa creación de un *canticum novum*, la redefinición (onto-teo-lógica) del espacio musical, anterior al espacio lógico-lingüístico (el propio y característico de la ecuación parmenídica de ser-pensar-decir), según se desprende de una consecuente y cabal comprensión de la gama cromática, y del valor equivalente de concreciones tonales de esa serie, y de todas las relaciones que encierran.

## La naturaleza equívoca del nihilismo

La música de Schönberg, se decía al principio de este ensayo, parece encontrarse consigo misma en esa frase mediante la cual da comienzo a su obra inacabada *La escala de Jacob*. Sugiere un dispositivo mecánico por su carácter reincidente, como de movimiento sin fin. Si bien esa figura musical de los primeros compases muy pronto se desvanece, dejando que resuene la *Sprechstimme*, la «voz hablada» del arcángel Gabriel, lo cierto es que en su machaconería mecánica insinúa en cierto modo una prolongación *ad infinitum*.

Puede asociarse, como ya se ha dicho, con el comienzo de la extraña visión con que Ezequiel inaugura su mensaje profético, en el que aparecen figuras de animales fascinantes y terribles, seguramente de la misma prosapia arcangélica que Gabriel, aunque menos propicios con la fragilidad humana del vidente. Forman el cortejo escenográfico de un personaje con aspecto antropomorfo que interpela a Ezequiel, encomendándole su misión profética.

Se trata de cuatro figuras con rostros distintos enfocados hacia todas las direcciones, este y oeste, anverso y reverso. Constituyen el modelo de las cuatro formas canónicas a las que se atribuye, en tradiciones cristianas, la inspiración evangélica: rostros de hombre, de león, de buey y de ángel.

Esos personajes avanzan en un espacio suspendido (¿o retroceden, o suben, o bajan?). El viento huracanado (el espíritu, *ruah*) los transporta de aquí hacia allá, en pura fluctuación oscilante, si bien no se sabe a ciencia cierta en qué espacio –no euclidiano– se inscriben. ¿Ascienden, descienden, se adelantan, se retiran, se dirigen a Oriente o a Occidente?

Y lo mismo debe decirse de las misteriosas ruedas color turquesa que les acompañan, también en número de cuatro (y doce es siempre un múltiplo de cuatro). La música con que se inicia *La escala de Jacob* parece evocar esas cuatro ruedas de la percepción profética con que inicia Ezequiel sus profecías:

Miré entonces a los seres y vi que había una rueda en el suelo, al lado de los seres de cuatro caras... Tenían las cuatro la misma forma y parecían dispuestas como si una rueda estu-

viere dentro de la otra. En su marcha avanzaban en las cuatro direcciones; no se volvían en su marcha. Su circunferencia tenía gran altura, era imponente, y la circunferencia de las cuatro estaba llena de destellos todo alrededor. Cuando los seres avanzaban, avanzaban las ruedas junto a ellos, y cuando se elevaban del suelo, se elevaban las ruedas. Donde el espíritu les hacía ir, allí iban, y las ruedas se elevaban juntamente con ellos, porque el espíritu del ser estaba en las ruedas [...]<sup>8</sup>.

Los primeros compases con que comienza *La escala de Jacob* podrían quizás evocar esas misteriosas ruedas. A esos compases sigue la voz hablada del arcángel Gabriel, que introduce su imperativo vocacional, o su mandato en relación con el encargo que el profeta –o compositor– debe cumplir con el fin de que se realice aquella tarea para la cual fue enviado.

Sea hacia la derecha o hacia la izquierda, hacia delante o hacia detrás, hacia lo alto o hacia lo bajo –es preciso proseguir, sin preguntar lo que hay delante o detrás de vosotros. Eso debe permanecer escondido (*es soll verborgen sein*): podéis, debéis olvidarlo para cumplir la tarea (*die Aufgabe*).

¿O es otra la referencia inconsciente que subyace a la figura musical con que se inicia ese oratorio, y al comentario hablado –sin entonación musical– con el que Gabriel inaugura esta cantata mística que Schönberg dejó en estado fragmentario?

Me refiero al cuadro que dibuja el hombre frenético (*der Narr*) en *La ciencia jovial* de Nietzsche, una vez que ha anunciado el gran evento del asesinato de Dios: «Vosotros, tú y yo, todos nosotros lo hemos asesinado»<sup>9</sup>.

Habla entonces, en plena anticipación de la física relativista de Einstein, o también del espacio musical del dodecafonismo de Schönberg, de que tras esa muerte de Dios (de hecho un asesinato del cual el loco nos responsabiliza a todos los hombres pertenecientes a la era de la modernidad) sobreviene una pérdida absoluta de todo centro.

El sol (platónico) se oscurece; el océano (agustiniano) se deseca; el asesinato interviene como esponja que borra todo

horizonte; el límite (kantiano, trascendental) se difumina y desdibuja; y sobreviene la más cabal y desolada indiferencia.

Ya no es posible saber dónde están los puntos cardinales, o los meridianos celestes y terrestres; no haya *cardo* o *decumanus* que, al compás de los movimientos –de rotación y traslación– solares, establezcan el ágora de confluencia de las arterias de la ciudad, y del mundo o cosmos del cual ésta es su pertinente recreación simbólica.

Arriba y Abajo dejan de ser referencias; lo mismo Delante y Detrás; u Oriente y Occidente. Ya no sabemos si avanzamos o retrocedemos; si ascendemos o caemos; si nos desplazamos hacia el este o hacia el oeste. ¿Caemos de espalda? ¿Nos elevamos hacia el Éter y el Azul? ¿Nos desplazamos? ¿Y quién es el agente –espíritu o viento huracanado– que nos conduce de aquí hacia allá?

El nihilismo significa la pérdida definitiva de todo centro; la excentricidad radical; la catapulta y expulsión de todo valor y sentido hacia el más lejano extrarradio; o hacia las más distantes periferias; a hasta los más exóticos confines; o al *finis terrae* del ser, del sentido, del valor; o al límite en su acepción más radical; en sentido ontológico y topológico.

Decía Nietzsche que, tras la muerte de Dios, y de hecho ya desde Copérnico y la primera modernidad, o el primer Renacimiento, «rueda el hombre desde el centro (*Zentrum*) hacia la X».

Esa incógnita, o ese *ignotum* = *x*, para decirlo en expresión kantiana, ¿puede ser despejada? ¿Puede al menos desvelarse alguna suerte de aparición que, sin embargo, mantenga en ocultación, y a resguardo, lo más recoleto y místico, o lo sagrado y lo santo: eso que Gabriel señalaba que no debe ser indagado, o que debe permanecer escondido (*verborgen sein*)?

Jacob, en el Génesis bíblico, tras el célebre sueño de la escala que conduce de la tierra al cielo, y por la cual suben y bajan ángeles, siente al despertar que cerca de sí está Yahvé, y experimenta verdadero miedo: «¿Qué terrible es este lugar! –exclama–. No es otra cosa que la Casa de Dios y la Puerta del Cielo».



Tuvo que alcanzar su plena madurez, y sobre todo solventar la más dura de las pruebas, para reconocer la misión para la cual había sido elegido: la de fundador de una estirpe que, posteriormente, daría origen, tras el exilio egipcio, a la figura del fundador religioso Moisés, el profeta por antonomasia.

Para lograr cumplir esa tarea, y ser elegido en vistas a su misión, o al encargo que le fue encomendado, fue preciso superar la dura prueba de la lucha agónica, cuerpo a cuerpo, con el propio Yahvé. Jacob tuvo que batirse con Dios, pelearse violentamente con él, pues se le cruzó en su camino, cual ángel malo y pendenciero; un poco al modo del ángel que entorpece el camino del vidente en la bella canción «Urlicht» de Gustav Mahler (con la que prepara el final de su sinfonía *Resurrección*).

Pero aquí el asunto es menos juguetón; o es más grave y tremendo, pues Yahvé se pelea de tal modo y con tal acopio de fuerza y violencia que Jacob queda seriamente lesionado, con una herida en las articulaciones del fémur que puso el muslo de una de sus piernas en estado de gravedad.

Sólo que Dios apreció su capacidad agonística, y le premió por ello: «Serás llamado Israel, pues has luchado con Dios como con los hombres». Dios no dio su nombre en el percance; pero Jacob exclamó, con orgullo: «He visto a Dios cara a cara, y no obstante ha quedado a salvo mi vida».

La primera idea respecto al oratorio se la comunicó por carta Schönberg a Richard Dehmel, autor de poemas que el músico había trasladado al pentagrama, y sobre todo creador del poema que dio lugar a esa «ópera sin palabras», como se la ha definido en alguna ocasión, que fue *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*). La idea primera se titulaba *Jacob lucha* (en evocación de un breve relato de August Strindberg)<sup>10</sup>.

En la carta en que solicitaba a Dehmel su colaboración (que al ser denegada hizo que el propio músico compusiera el texto del oratorio) habla Schönberg del «hombre de hoy», que después de pasar por el materialismo, por el socialismo y la anarquía, manteniendo sin embargo algún residuo, en

forma de superstición, de su antigua fe, combate con Dios, al modo de Jacob, y al final encuentra el camino que conduce hacia Él: «Se vuelve religioso; y aprende a orar».

Lo que surge tras esa lucha con Dios, o con el ángel, es un espacio nuevo, o el «aire de otros planetas» (del poema de Stefan George); o si se quiere decir en forma apocalíptica, un nuevo cielo y una nueva tierra.

Un universo en el que ya no valen los valores que daban sentido a la trama onto-teo-lógica en la que el viejo Dios constituía el Centro de todas las cosas; ahora el nuevo Dios, omnipresente, se halla quizá disperso y diseminado en todas partes, y es, por tanto, un nuevo espacio, mental, ideal, el que debe ser explorado; un espacio en el cual puede concebirse de manera afirmativa, y no necesariamente como indiferencia cansina y hastiada, todo lo que deriva de la «muerte» o del «asesinato» del viejo Dios, y de su vieja tabla de valores.

Pero ;qué extraño, qué terrible es ese espacio! Quizás es la misma Casa de Dios, del Nuevo Dios (quizá también la Puerta del Cielo, del Nuevo Cielo).

Conviene, sin embargo, atenerse a la orden de Gabriel: no debe indagarse sobre su naturaleza y esencia, sino que importa sobre todo cumplir la tarea, realizar el encargo y la misión, sin preguntar por lo que debe permanecer escondido: por ese sustrato de misterio, o resto místico, en el que todo se esconde y escamotea al entendimiento y a la comprensión.

El profeta visionario asienta su percepción –y también el mensaje que puede y debe comunicar– en un ámbito donde los valores espaciales, Arriba y Abajo, Cumbre y Abismo, Oriente y Occidente, Anverso y Reverso, quedan radicalmente relativizados. Sobreviene una verdadera «transmutación de todos los valores», para decirlo en expresión nietzscheana, y una subversión revolucionaria de las pautas y criterios que permiten la transmisión del sentido (a través de expresiones y comunicaciones).

Y esto afecta a ese ámbito pre-liminar, verdadero territorio fronterizo, que anticipa y se adelanta incluso a la palabra, o a su forma lingüística como expresión del pensamiento; afecta a ese a priori de la expresión verbal que constituye la expresión de una idea musical.

Afecta al espacio sonoro, lógico-musical, o de sintaxis y gramática de la música, en el cual los valores musicales, tonos, intervalos, a través de los cuales suelen sustentarse, desde el parámetro de las alturas del sonido, los principios de la armonía, se hallan igualmente cerca del centro, ya que éste se encuentra ahora en todas partes, como el Dios omnipresente de la formulación de Moisés en la ópera de Schönberg *Moses und Aron*.

No es ese nuevo Dios la cúspide de ninguna jerarquía u orden sagrado que, en procesión descendente, se revele y manifieste a través de la escala de los seres; ni es tampoco el Uno final y conclusivo del *reditus* al cual ascienden, en inversa dirección, o en modalidad de retorno, los entes que han sido rescatados. Todo este paradigma platónico y plotiniano queda radicalmente cuestionado.

Ciertamente Dios ha muerto. Y entonces, ¿qué es lo que sobreviene? ¿El nihilismo? ¿Y qué es lo que ese término equívoco sugiere, o expresa? ¿Acontece la nada? ¿Nada en relación con qué, con el ser, con Dios, con el centro, con el principio, con el fin?

En el espacio sonoro tradicional ese Centro tiene modos propios y específicos de concreción. Constituye el principio armónico según el cual, a través de las alturas de sonido, toda una gramática y una sintaxis se establece, la que sobre todo del Barroco en adelante, y en particular desde que se entroniza el «temperamento igual», pasa por ser la gramática misma sobre la que se sostiene toda composición musical.

Y como bien sabía Nietzsche: «Creemos en Dios porque todavía creemos en la gramática». Esa gramática se adelanta a nuestra propia inserción en el espacio sonoro, y en las formas de canción o entonación que en él pueden alojarse (y desarrollarse en forma de argumentos musicales inteligibles).

De Rameau hasta el gran contrincante de Schönberg, Ernest Ansermet, o del *Gradus ad Parnassum* de Fux hasta las últimas restauraciones de la tonalidad –irónicas, neoclásicas, en forma de pastiche–, ése es el Orden Divino mismo, el cosmos onto-teo-lógico en el cual, y desde el cual, puede deter-

minarse y decidirse el sentido y curso de la argumentación musical; y puede así mismo especificarse dónde está el Centro (*Zentrum*) y dónde su abandono, o qué es centro solar, tonal, y qué es periferia, o modulación hacia lo remoto; y qué puede, en consecuencia, significarse como consonancia y como disonancia; o en dónde se encuentran los nudos conflictivos, los espacios de tensión, de intriga, de extravío; y de posible modulación de nuevo hacia el centro tonal que se elige (mayor/menor).

Se sabe, pues, qué intervalo interviene como fundamento y soporte, o sostén del edificio tonal, cuyo abandono genera tensiones dinámicas que pueden y deben ser resueltas. Las jerarquías tonales permiten que el discurso musical muestre toda su fuerza dramática latente, aventurándose en el abismo de las disonancias con el fin de recuperarse al fin el camino extraviado. Tras el viaje de invierno resurge de nuevo la primavera, de la cual siempre se tiene nostalgia. Se recupera al fin el hogar, el centro. Y hasta una «Puerta del Cielo» que confiere esperanza en pleno invierno (como en el oratorio *Las estaciones* de Joseph Haydn). Todo lo cual presagia el retorno de la tonalidad elegida, o de la resolución de las disonancias en una consonancia final<sup>11</sup>.

¡Todo ese mundo ordenado y bien compuesto, el mundo de la armonía, queda de pronto cuestionado! Y con él la distinción entre los modos mayor, menor, o los recursos de la modulación como forma canónica de un discurso que resuelve así sus propias transiciones (siendo posible de este modo la gestación de las Grandes Formas: desde la sonata y la sinfonía a la ópera y el oratorio, o al concierto para piano o violín con orquesta, o las composiciones de cámara: tríos, cuartetos, quintetos).

No es la nada lo que, necesariamente, de esa revolución se desprende. No es el advenimiento del nihilismo, si por tal se entiende el general encogerse de hombros ante estimaciones y valores, o la más radical de todas las indiferencias. Eso es lo sorprendente. ¿Queda de este modo descalificado el diagnóstico de Nietzsche? ¿O más bien requiere una inter-

pretación más honda y sugestiva de lo que entendemos por nihilismo?

Quizás haya un nihilismo activo, anunciado por el propio Nietzsche, que debe distinguirse del resignado y alicorto (pasivo, reactivo, reaccionario; el que hoy podemos reconocer como «nihilismo postmoderno»). Hay un nihilismo afirmativo, o un ejercicio de la nada que, ciertamente, afecta al centro, a todo centro, pero que mantiene más vivo que nunca el espacio sonoro, lógico-musical; o la necesidad y exigencia de un nuevo decálogo, o de unas nuevas tablas. Incluso puede decirse que sólo entonces tiene sentido hablar, propiamente, del espacio sonoro.

Éste, precisamente, quedaba obstruido, frenado, oscurecido y atascado en razón del peso muerto, verdadero *caput mortuum*, que el Dios concebido como Centro (tonal, armónico) establecía. De manera que en razón de esa fuerza hegemónica del centro, o de aquel centro que dominaba y jerarquizaba el discurso durante la época tonal, o de neto predominio de la armonía del «temperamento igual», todo el discurso y su argumentación se polarizaban desde una forma trazada de antemano. Y para colmo, con un dispendio ostentoso de materiales «de relleno», o de figuras argumentales prefabricadas, sin significación expresiva ni temática<sup>12</sup>. De manera que lo decorativo acababa corrompiendo lo esencial, o escamoteándolo y arruinándolo. Y todo ello en un sentido vacuo que exigía grandes reformas.

Por eso el nuevo modo de componer a partir de la asunción de la equivalencia de todos los tonos de la gama cromática podía producir un efecto particularmente innovador. ¡Todos los sonidos de esas doce tonalidades, como si se tratase de los doce apóstoles, o de los caballeros de la tabla redonda, o los doce signos del zodiaco, parecían estar cerca del centro, cerca de Dios, sin que para ello fuese preciso asumir las complejas jerarquías del orden tonal!

El nuevo espacio lógico-musical poseía una inmensa nitidez clarificadora, desde el punto de vista de la lógica musical, en las relaciones y los intervalos, lo cual hizo posible una nueva era del contrapunto, sobre todo a través de las composiciones del propio Schönberg.

## El espacio lógico-musical

«Dios está cerca –como el Dios de Hölderlin en su poema “Patmos”–, pero es difícil de captar.» En virtud de esta emancipación de la escala cromática todos los intervalos están cerca del centro, o del fundamento, y cerca también de su resolución en una finalidad que los convalida. Pero no puede aceptarse que con esta liberación de los doce tonos, y de sus internas relaciones interválicas, esté todo alcanzado y conseguido.

Se ha restituido la gramática, la sintaxis, de manera que ahora es posible prescindir de la creencia en ese Dios platónico, solar, que tendría quizá su mejor figura simbólica en el emblemático Do Mayor, o en la tríada perfecta, o acorde de los acordes, Do, Mi, Sol, o también en el simbólico Sol Mayor.

Ahora es otro Dios el que se ha descubierto, o el que el vidente y profeta (Moisés-Schönberg) ha podido proclamar: invisible e irrepresentable, desde luego, pues la serie no tiene por qué oírse ni percibirse. Y sin embargo único y omnipresente, pues por todas partes resplandece ese nuevo centro que ahora se halla diseminado por doquier. Ése es el nuevo Dios; el verdadero Dios. Un Dios cuyo Pensamiento y Palabra, o *lógos*, se materializa en ese espacio de revelación y manifestación que constituye el espacio sonoro lógico-musical. La gama cromática asumida en toda su radicalidad lo hace posible. Un Dios que se manifiesta y revela en la totalidad que los doce tonos componen, con todas sus permutaciones posibles, dentro de cuyo ámbito puede determinarse la serie que se elige: aquella que desencadena la composición.

Puede «lcerse» esa serie a través de un doble espejo, verdadero *speculum mundi* (en el sentido de Schopenhauer, o de Wittgenstein) en el cual la serie elegida se refleja, en inversión de simetría (derecha/izquierda; arriba/abajo), generando de este modo cuatro posiciones posibles: la serie de doce tonos elegida, su inversión, y la forma retrógrada de ambas (de la serie y de su inversión).

Un doble espejo permite, en efecto, reflejar la serie adoptada en cuatro posiciones posibles: un doble espejo, vertical

y horizontal, que permite deslindar, de arriba abajo, la serie y su inversión; y de izquierda a derecha, la doble forma retrógrada de la serie y de su inversión; de manera que la elección serial de los doce tonos abre el crédito a cuarenta y ocho posiciones posibles (cuatro por doce) a través de las cuales puede argumentarse y desplegarse la composición.

Se trata, pues, de un doble espejo entrecruzado que establece esas cuarenta y ocho combinaciones posibles en las que la serie de doce tonos elegida puede ser utilizada. Dios se muestra en ese espacio sonoro. Su *lógos* (su pensamiento, la idea o *Gedanke* mismo en el cual ese Dios puede llegar a expresarse, o a manifestarse) presupone esa topología trascendental que proporciona espacio lógico y sintáctico a todas las operaciones que en dicho ámbito pueden efectuarse.

Dentro de esas posibilidades, o entre esos mundos posibles que el espacio onto-topo-lógico descubre, caben elecciones, aquellas que permiten pasar de la potencia al acto, o de la posibilidad a la existencia.

Y el compositor debe saber, en este punto, que una cosa es esa sintaxis que determina el marco de todas las posibilidades, y el límite de éstas con Lo Imposible; y otra en cambio el juego concreto, efectivo, de las elecciones que dan lugar a su particular composición: a la elección temática o ariosa desde la cual ésta descubre su carácter de *inventio*, o de idea musical «inspirada», unida al procedimiento o método de argumentación y despliegue en eso que Schönberg una y otra vez denomina, con insistencia tozuda y terca, variación-desarrollo, o desarrollo variacional, o como quiera que pueda traducirse la expresión *entwickelnde Variation*.

Y es que Dios piensa en forma musical. Ese espacio que constituye el pensamiento de Dios es el espacio sonoro, y su luz, o su *lógos*, lo constituye –para Schönberg– la *ratio* de los doce tonos, y sobre todo el juego de relaciones (o de intervalos) que ese espacio lógico-musical hace posible, en el cual, por fin, puede tomarse una decisión, o promoverse una determinación: la que conduce del puro pensamiento del mundo a su creación, o de la fluctuante suspensión en el espacio de

la pura posibilidad a la activación de ésta a través de la *poiēsis*; o el tránsito de los mundos posibles a la «razón suficiente» que determina y decide la elección de un mundo singular.

Decisión y determinación en donde esa idea de Dios que es el espacio lógico-musical —en el cual se puede, y se debe, discurrir— puede hallar al fin la concreción de una forma, y con ella de un *Sinnbild*, o sensible símbolo, en el que dicha forma alcanza su pertinente configuración, o su figura propia y específica (*Bild*)\*.

Y eso requiere algo más que la pura y simple presuposición del espacio lógico-musical, que constituye el presupuesto gramatical, sintáctico, lógico. Ahora importa dar con una figura concreta y encarnada, capaz de desplegar configuraciones, *Abbildungen*, pero siempre desde y a partir de su «inspirada» invención.

Interesa sobre todo la invención. Incluso tanto o más que todo aquello que en ella se encierra como latencia y virtualidad: la posible disposición en el tiempo en la cual esa invención puede argumentarse. La *dispositio* exige, como en buena regla retórica, que haya ante y sobre todo *inventio*\*\* . Ha de producirse antes que nada el milagro, el verdadero milagro, el genuino Don de la Invención.

Para éste el espacio lógico-musical es, a la vez, anterior y posterior: *ante rem*, *post rem*, ya que sin él no hay invención

\* Una y otra vez evoco términos del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, texto al que intento recrear de forma crítica a través del proyecto radical de remontar hacia una *ratio* anterior y antecedente al pensar-decir, que es la expresión musical, y su contexto gramático y lógico: ese que Schönberg trata de clarificar a través de su aventura dodecafónica, y de las formas de composición, inventiva y expositiva, que ese nuevo cauce formal le permiten y posibilitan.

\*\* La retórica distinguía tres momentos de la formación de un discurso: la *inventio*, la *dispositio* y, finalmente, la *pronuntiatio*. La primera aludiría, en música, a la elección melódica; la segunda a su posible exposición desarrollada, argumentada, variada; la tercera a los modos a través de los cuales ese doble momento se escenifica (en el caso musical, serían los modos de instrumentación). Hay que decir que los tres son igualmente relevantes, como la música de Schönberg manifiesta (o en general toda gran obra musical).



que valga, o que convalide su sentido y valor; y sin la invención, y su surtido de posibilidades de exposición en el tiempo, no hay espacio alguno. Éste, en algún sentido, es sólo una abstracción, o una «segunda intención», en relación con el acto puro, concreto y vivo, materializado y encarnado en un instante-eternidad, de la invención (melódica, temática).

En algún sentido el espacio lógico-musical, en efecto, es posterior. O es él el que emerge tan sólo si esa figura, plenamente formalizada y configurada –una canción, un gesto melódico, una danza, un icono musical–, se ha concretado y plasmado.

En ella, en esa figura, todo el espacio lógico-musical se muestra (*sich zeigt*), según las premisas del *Tractatus* de Wittgenstein. Éste fue un auténtico anticipo, o adelanto, diez años antes, y en forma todavía logo-céntrica, de lo que Schönberg descubre.

Sólo que Schönberg retrocede, sin saberlo, de Parménides a Pitágoras, o de la ecuación ser-pensar-decir, a una ecuación más auroral, o más genuinamente pre-liminar: la del ser que se descubre en ese universo musical que anticipa y adelanta, a priori, en forma de lógica fronteriza, esa lógica musical que es previa y anterior a la lógica de la expresión verbal y hablada, y que, por tanto, exige un retroceso radical en relación con la ecuación ser-pensar-decir que Parménides, y tras él Aristóteles (hasta Wittgenstein y Heidegger), entronizan como base de sustentación de la lógica y la gramática onto-teo-lógica por la cual discurre el pensamiento occidental.

## La canción y su exposición

No basta con concebir lo invisible, o lo que no puede ser representado; o con pensar lo que es difícil de pensar; o con habitar esa temible Casa de Dios en la que todo está a la vez cerca y lejos, o en donde cumbres y abismos son la misma cosa. Todas las direcciones, Delante y Detrás, Arriba y Abajo, Este y Oeste, quedan allí relativizadas. Dice Schönberg en su artículo sobre el arte de los doce tonos:

La unidad del espacio musical exige una percepción absoluta y unitaria. En este espacio, al igual que en el cielo de Swedenborg (descrito en *Serafita* de Balzac), no hay ningún sitio inferior absoluto, ni derecha ni izquierda, ni hacia delante ni hacia atrás. Toda configuración musical, todo movimiento de los sonidos tiene que ser entendido como una relación mutua de éstos, o como sus vibraciones oscilantes, que aparecen en tiempos y en sitios diferentes<sup>13</sup>.

¿Y quién es responsable de esas oscilaciones, o de esos desplazamientos? Es tentadora la comparación inicial con las ruedas y las figuras tetramorfas de la visión profética de Ezequiel: es el espíritu, el viento huracanado, el que mueve, el responsable de ese movimiento, o de esa *Bewegung*, en la que Schönberg, en su *Harmonielehre* (*Tratado de armonía*), compendia su comprensión del evento musical.

El espíritu que sopla donde quiere; el mismo al que clamaba e invocaba Gustav Mahler al comienzo de su *Octava sinfonía*; el Espíritu Creador, sujeto de la *poiésis*, promotor de éros, inspirador de una misión, o de una tarea, que debe ser ineludiblemente proseguida (sin preguntar por qué o para qué; sin indagar en referencia a qué arcano o *mysterium magnum* se produce, como señala el arcángel Gabriel al comienzo de *La escala de Jacob*)<sup>14</sup>.

¿Y cómo se concreta esa tarea? ¿En qué consiste la materialización de ese encargo –*Auftrag*– al que Schönberg hace referencia en *Vier Stücke für gemischter Chor* (*Cuatro piezas para coro mixto*), *op. 27*?

Esa concreción exige, ante todo, atender y escuchar los dictados de la propia inspiración, en los cuales ésta puede adquirir perfil, carácter, *éthos* (a través de la forma melódica).

La idea exige, una vez expresada y expuesta, su traducción formal, su forma *cantabile* y ariosa: una melodía, una canción. Y allí es donde el monodrama *Moses und Aron* desvela su verdad dialéctica: el único *dramatis persona* de esa obra, que sin embargo se halla siempre puesto a prueba por la referencia coral (el futuro pueblo de Dios, o pueblo elegido), se halla desgarrado y desdoblado entre la voz del recitador (Moisés) y el tenor *cantabile* y arioso (Aarón), capaz

de entonar, como si de una ópera de Giacomo Puccini se tratase, la propia serie estructural que desencadena la totalidad de la partitura, y que constituye el presupuesto «gramatical» de esta ópera-oratorio.

Y es que sin canción no hay serie que valga, ni hay dodecafonismo, ni espacio lógico-musical. Resulta asombroso que una generación capaz de decretar, en plena infatuación parricida, que Schönberg había muerto (Pierre Boulez *dixit*), tomase como objeción y reproche su más acendrada virtud\*.

Nada es la serie, nada es Dios, ni el espacio lógico-musical en que Éste expresa y revela su *lógos*, su *ratio* inmanente, si no se concreta en un verdadero *canticum novum*. La grandeza de Schönberg no estriba en haber descubierto y teorizado ese espacio lógico-musical, sino en haberlo *mostrado* a partir y desde la gestación de conmovedoras melodías que quizás exijan todavía un siglo o más para que al fin, según el propio Schönberg deseara, puedan finalmente llegar a ser tarareadas y silbadas<sup>15</sup>.

Como sabía T. W. Adorno, la limitación del *Lied* estriba en ser pura inspiración sin exposición: sin variación; sin desarrollo<sup>16</sup>. En su inocencia anterior a la caída original (que es siempre caída en el tiempo) la canción no se pone a prueba: a la verdadera y dolorosa prueba que es la prueba del desgaste temporal, o del tiempo en su más obscena forma cronológica, la que se compadece bien con el icono de Crono devorando a sus propios hijos, como en el terrorífico cuadro de Goya.

Y el único modo de que ese terrible *krónos* sea sublimado en tiempo oportuno, o en *kairós*, estriba en tratar y argumentar ese Don de la Ebriedad que es siempre la canción ori-

\* En su obra *Points de repère*, Pierre Boulez modera esos puntos de vista extremadamente críticos con el giro «neoclásico» del Schönberg dodecafónico (bastante similares a los que ya anticipó críticamente Adorno en su célebre panfleto, antes citado, en el que bajo una supuesta defensa de Schönberg se esconde una crítica acerba de su giro serial y «neoclásico»). Véase al respecto el ensayo que consagro más adelante a Stravinski; reservo para entonces la discusión de ese texto de Adorno tan influyente.

ginaria (a través de la exposición que pueda darle forma y carácter en pleno abismo de la temporalidad más cruda y repelente).

Debe, pues, ser tratada y expuesta esa canción, de manera que se argumente a través del procedimiento más específico y adecuado. Y el mérito de Schönberg consiste en que no sólo dio cumplida realización musical a ese método, sino que poseyó la inteligencia analítica y la autoconciencia musicológica suficientes para *mostrar* ese procedimiento, y hasta asignarle el nombre que le es adecuado y característico. Lo llamó *entwickelnde Variation*, o Variación en perpetuo desarrollo, o simplemente variación-desarrollo.

«Ellos son el tema; yo soy la variación.» Así habla Der Auserwählte (el Elegido) en *La escala de Jacob*, una vez que ha sido convocado por Gabriel, de manera que en él resplandezca el aura de la gloria divina que ratifica su elección. Pero el Elegido, como Aarón, como el propio Schönberg (Arnold-Aaron Schönberg), se debe al pueblo. Y el pueblo sólo entiende la música a través de las canciones, o de danzas y canciones: esas canciones populares, o aires de danza, que en tan alta estima tuvo Schönberg toda su vida, desde que de joven debió ocuparse, para sobrevivir económicamente, de arreglos de música ligera para un *music hall*<sup>17</sup>. De ahí su versión del *Vals del emperador* y del vals *Rosas del sur* de Johann Strauss, hijo. O de la canción popular italiana, que ya había fascinado a Gustav Mahler y a Richard Strauss, «Funiculì, funiculá». Por no hablar de su no disimulada simpatía —y buena relación— con Franz Lehár, o en Estados Unidos con Gershwin. Admiraba también profundamente (aunque la admiración era mutua) a ese genio de la invención operística, siempre sospechoso en la estima de la música de calidad, que era su contemporáneo Giacomo Puccini.

En ocasiones la canción, o el tema que debe ser variado y desarrollado, es una canción popular, como «Änchen von Tharau», que es recreada en forma de serie dodecafónica en el «Tema y variaciones» de la *Suite, op. 29*. O ya en su primerizo *Cuarteto n.º 2*, la canción «Ach du liebes Augustin,

alles ist aus» (Querido Agustín, todo acabó), con la que expresó, en el trío del segundo movimiento, su trágico desencuentro con su primera esposa Matilde Zemlinsky, que sin embargo dio lugar a una ulterior reconciliación.

Una de las virtudes de este músico estriba en su caudal melódico, o en la capacidad de plasmar en canciones sus más importantes temas. ¿Qué es sino una canción elegíaca el tema que va siendo desarrollado a través de siete variaciones (y un *finale*) en una de sus cumbres sinfónicas, sus *Variaciones para orquesta, op. 31*? Un tema en forma de gran recitado expresivo, o de *largo cantabile*.

O bien el comienzo, tan pegadizo, tan susceptible de ser «silbado», con que se inicia, en un inolvidable ritmo de semicorcheas en *staccato*, con un acompañamiento del violonchelo a modo de languideciente suspiro, el *Cuarteto n.º 3*, ya en pleno dominio del procedimiento dodecafónico, interpretado al modo de Schönberg, como coartada y posibilidad para reencontrarse con las Grandes Formas de la «música absoluta», en plena prosecución de la música de Brahms<sup>18</sup>. Todo lo cual tuvo lugar una vez que quedó agotado, en puro gesto de paroxismo, o de grito que se consuma en su propia irresolución, el exacerbado giro expresionista –igualmente extraordinario– que tuvo en *Erwartung (La espera)* su más radicalizada manifestación.

Sin ese Nuevo Orden –que la redefinición del espacio lógico-musical a través de la gama cromática plenamente asumida hizo posible– hubiese sido inconcebible gestar y construir un edificio sonoro de la ambición monumental de *Moses und Aron*. ¡Una obra de 2.103 compases, de más de quinientas páginas de partitura! Y aun así, una obra inacabada. Pero al igual que la sinfonía *Inacabada* de Schubert terminaba donde debía, sin que fuese imaginable una continuación que no aminorase el logro, o que no disminuyera la intensidad dramática y musical alcanzada.

En esta ópera-oratorio el punto final sobrevenía en el estremecido grito de dolor de Moisés: «¡Oh palabra, palabra que me falta!». Es casi impensable que una pieza de tan extraordinario dramatismo, y con un final tan convincente, pudiera, o debiera, continuarse.

La Idea, o el *Gedanke*, se le concretaba a Schönberg, en su aspecto formal, ante y sobre todo en la modalidad de una canción, como las muchas que compuso y destruyó antes de inaugurarse como compositor con una verdadera obra maestra de inspiración melódica: su *Noche transfigurada*, verdadero prodigio de organización a través de un único movimiento sinfónico (según el modelo heredado de Schumann y de Liszt que tantas veces recreó y reinventó a través de toda su vida, desde la *Sinfonía de cámara*, op. 9 hasta el *Trío* compuesto pocos años antes de morir).

Ya desde sus primeras composiciones sinfónicas o de cámara se advierte ese procedimiento que denominó variación en desarrollo a través del cual proseguía la vía abierta por Brahms: la de una perpetua progresión desencadenada por una compleja trama de temas y de motivos en el que éstos son, a la vez, variados, contrastados en forma contrapuntística, metamorfoseados, o combinados de tal manera que de su conjunción se gestan y generan nuevos temas y motivos.

De este modo la variación se fecunda en el modo de tratar los materiales de la sección de «desarrollo» propia de la forma sonata, y éste se despliega en gran formato, en una perpetua progresión abocada al eje de las sucesiones, a través de una variación que nunca cesa, o que sólo concluye con el acorde final.

Aprendió de Brahms ese modo de proceder. Lo aprendió, por ejemplo, de su célebre *Cuarteto para piano*, op. 25, que Schönberg supo recrear en forma sinfónica (solía referirse a él como la «Quinta sinfonía» de Brahms).

El desarrollo se produce, en todas sus obras, ya desde el enunciado inicial del tema o del material melódico de base; que tiene, muchas veces, el carácter de una voz del coro, o del pueblo. Pues ellos (la comunidad) son el tema. Y yo (el compositor) soy la variación, según se expresa en *La escala de Jacob*.

La inspiración consiste en la interpretación de esa voz comunitaria que cristaliza en canciones, o en figuras de danza (el vals, el minué, el *Ländler*; también el *fox-trot* o el jazz, al menos a partir de los años veinte). Esa voz puede estilizarse de manera muy sofisticada, como sucede en la tradición del

*Lied*, la que funda Franz Schubert con su *Margarita en la rueca*, y que es llevada a su máxima perfección por Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Gustav Mahler y el propio Schönberg.

Éste es capaz de plasmar un verdadero encaje de sutilezas expresivas y de fastuosos paisajes del alma, de un alma transferida (a través del polisémico y esotérico modo simbolista de Stefan George) a los jardines colgantes de Babilonia, donde el sujeto del poema y su amada se aproximan, viven su ilícito amor y se separan para siempre.

Pero la canción por sí sola no basta para realizar la gran tarea o encargo que el compositor recibe de Lo Más Alto: el que le urge, como verdadero re-fundador de la gran música, o de la gran tradición —que de Bach y Beethoven llega hasta Brahms, Wagner y Mahler—, la cual tendría garantizada su hegemonía durante décadas en virtud de su reforma, o de su revolución (dodecafónica), según expresó el propio Schönberg en un sentido particularmente germanófilo<sup>19</sup>.

Para lo cual debe reformarse enteramente la onto-teología musical, pues el Dios solar del centro ha muerto: centro tonal, mayor/menor, octavas, repeticiones, resoluciones en la consonante. Todo ese juego propio del Antiguo Testamento armónico y melódico debe ser revocado.

Sólo a través de esa abolición puede ser posible, de nuevo, según designio muy «siglo xx», recrear todo el inventario formal de la gran tradición, desde Bach a Beethoven, y de éste a Brahms, Wagner y Mahler.

Gracias a ese espacio lógico-musical que el proceder serial, dodecafónico, despeja, puede proseguirse esa gran tradición, recreando todas sus formas, sólo que de un modo libre y desinhibido, sin recurso al lecho de Procusto de la armonía: gigas, *musettes*, *minuetti*, *Ländler*, valeses: todas las formas, las grandes y las chicas, la forma del *allegro de sonata*, o la forma rondó: todo puede ser recreado, siempre en una suerte de exaltación de la forma de todas las formas, que es el Principio de Variación (fecundado, ciertamente, por el Desarrollo, segunda sección del *allegro de sonata*).

La recreación se produce en virtud de ese proceder que expone y argumenta en el tiempo el tema o canción inicial

(que constituye la *inventio*). Esa síntesis de variación y desarrollo, que admite la posible reinstauración de esas viejas formas conocidas (*minuetto*, rondó, forma sonata, giga, *mussette* o vals), permite argumentar y exponer en el tiempo la composición; la *inventio* deja paso a todo el juego de transiciones y articulaciones temporales a través de las cuales se produce la *dispositio*, a la que Schönberg llama la exposición, la presentación (*Darstellung*).

Puede, entonces, recrearse todo el arsenal enciclopédico de la música, en un sentido «muy siglo xx», que sobre todo se acrecienta en el carácter «neoclásico» de la década de los años veinte, pasado el gran trauma de la Gran Guerra.

Pero no a través de la mimesis irónica, o paródica, según la cual, en verdadera emulación de Proteo, gran camaleón, se hace el músico con el disfraz historicista de todas las sonoridades, las del Barroco, las del manierismo, Pergolesi, Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, al modo del caricaturizado Modernsky al que Schönberg alude en una de sus *Tres sátiras*, op. 28 (el gran compositor ruso Stravinski), sino de un modo muy distinto: mediante una redefinición –a partir de la gama cromática– del espacio musical, o de una neutralización de la distinción entre consonancia y disonancia; y mediante el arte consumado de la composición a través de una síntesis de Variación y Desarrollo que garantiza el arte de las transiciones sin recurrir a modulaciones, o que sustituye la repetición por la variación, y el corsé armónico por la emancipación del contrapunto. De manera que en ocasiones parece rememorarse a Ockeghem y a los grandes contrapuntistas flamígeros holandeses, flamencos, borgoñones del estilo gótico tardío, o del primer Renacimiento.

Ante todo tiene que darse con el Don, que es la Canción. Y dar con ella es, paradójicamente, lo más difícil. Significa auscultar la voz coral de la comunidad, o arrancar del corazón del pueblo sus entonaciones más auténticas de dolor, de gozo, de angustia, de amor, de celos.

Lo que más le costó a Beethoven, según se sabe por su carnet de notas, fue dar con lo que más simple y sencillo pa-



rece dentro de ese gran monumento u oratorio que constituye el último movimiento de su *Novena sinfonía*: su célebre «Oda a la Alegría». Una vez que dio con su forma idónea ya todo le resultó sencillo: pudo desarrollar y variar todas las virtualidades latentes que en ese tema –falsamente candoroso– se encerraban.

En ese último movimiento de la *Novena sinfonía* tuvo lugar un verdadero adelanto de esa variación-desarrollo a la que una y otra vez alude Schönberg. De ahí que se haya prolongado una discusión inútil sobre si ese movimiento es una sinfonía en cuatro movimientos, si es un *allegro de sonata* en un único movimiento que, en forma cíclica, atraviesa los canónicos cuatro movimientos (verdadero presagio del esquema cíclico de Schumann, de Listz, o de la *Fantasia Wanderer* de Schubert), o bien un Tema y Variaciones en el que éstas van modificando los escenarios y los registros del tema himnico que las desencadena (en una insólita música turca, jenízara, que interviene como *scherzo*, o en un *adagio* a modo de «fósil gregoriano», o hasta en un *prestísimo* en forma de coda que tiene carácter claramente burlesco y paródico)\*.

No erraba Anton Webern al interpretar la variación-desarrollo de Schönberg en la línea abierta por Beethoven, desde la *Novena sinfonía* y las *Variaciones Diabelli*, hasta todo el juego sintético de desarrollo contrapuntístico, o del contraste temático, y de variación combinada, que se descubre sobre todo en los últimos cuartetos, especialmente en sus secciones lentas (*andantes* o *allegrettos*)<sup>20</sup>.

La canción, sin las variaciones y desarrollos, no tiene consistencia musical, pues no se hace cargo de las transiciones y los pasajes, o de esos engarces que algunos teóricos, como Schenker, consideran la clave misma de la composición musical. Pues lo importante en música –y esto Schönberg lo sabía a la perfección– es precisamente eso: la *composición* musical.

Por eso insistía en que él no hacía composiciones *dodecafónicas*, sino *composiciones* dodecafónicas<sup>21</sup>. Y aquí la señal de las bastardillas es importante y relevante, pues marca el

\* Véase el ensayo sobre Beethoven en este libro.

acento en donde debe estar. El subrayado no es adjetivo ni accesorio: es esencial. Y componer es, desde luego, la *inventio*, pero sobre todo es su exposición, o su *Darstellung*. Componer consiste, desde luego, en generar la disposición concreta en la cual la idea se encarna como idea en el tiempo, al modo de las transformaciones y metamorfosis del «fenómeno originario», o *Urbänomen*, de Goethe.

Una comparación que Anton Webern, siempre perspicaz en sus apreciaciones históricas, literarias y filosóficas, comprendió a la perfección. Remitió a Beethoven y a Goethe su teorización de esa magna síntesis de Variación y Desarrollo en la que Schönberg supo concretar el modo de exposición —en el tiempo— de su idea musical.

Una idea que presuponía el Orden Nuevo de un cambio de registro onto-teo-lógico en el cual todos los tonos, y sus respectivos intervalos, se hallaban igualmente cercanos con referencia al centro; centro que al fin estaba, como en Nietzsche, *überall*, en todas partes, a modo de círculo omniabarcante de todo el espacio sonoro musical, o de ese espacio lógico-musical plenamente redefinido.

Schönberg descubre, como se ha ido señalando, algo anterior al espacio lógico-lingüístico que interviene como *espejo del mundo* en el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Se eleva hasta un mar cristalino de transparencias como el que el personaje en éxtasis, en el poema de Stefan George al que pone música en su *Cuarteto n.º 2*, halla como límite de su ascensión (antes de disolverse en la Pura Luz, a modo de resplandor de su fogata, o murmullo de su palabra).

En esa obra se barrunta y presiente el «aire de otros planetas»: el espacio cristalino y transparente que se abre al saturarse la totalidad de la gama cromática, o al llevarse hasta el límite de todas sus posibilidades la vía abierta por el cromatismo tristanesco wagneriano, y por todos aquellos que contribuyeron a revocar las viejas tablas de la tonalidad.

Ahora, con las nuevas tablas, que Moisés no duda en destruir si se asumen de forma idolátrica y fetichista, puede promoverse al fin un *canticum novum*. Siempre que el enuncia-

do de la melodía sea el que *muestre*, a través de la analítica de su implícita estructura, el espacio lógico-musical en el cual resplandece (a modo de idea al fin configurada y formalizada). Y que halla su forma justamente en una canción; incluso en una canción ligera, un vals, una entonación popular; o una forma clásica del tipo de la giga, el *minuetto* o la chacona.

Pero siempre a través de ese supremo procedimiento mediante el cual Dios, el nuevo Dios de la música del siglo xx, se encarna en el tiempo, o se materializa en su manifestación revelada: a través de esa síntesis de Variación y Desarrollo en que el ser se expone, en su *lógos* musical, en forma de temporalidad (a partir de un material melódico en el cual ese ser adquiere forma y prestancia).

Ese espacio lógico-musical se abre y manifiesta en y desde el límite, ese límite que es censura, y también propiciación, o que restringe, espolea y reta. Ese límite circunscribe y determina ese espacio, mostrando la distinción entre lo posible y lo imposible: o entre lo que puede cantarse (y exponerse o argumentarse en el tiempo a través de formas como la variación-en-desarrollo) y lo que no permite entonación, ni expresión musical alguna.

Y ese límite exhibe, como el decálogo mosaico, un surtido trabado de prohibiciones (No Repetirás, No traspasarás a la Octava, No buscarás la resolución de las disonancias, No te sentirás atraído por los centros de gravedad de naturaleza armónica tonal).

Pero todas esas censuras pueden comprenderse también como prescripciones, al modo de la prohibición del incesto según Lévi-Strauss, que en afirmativo y positivo constituye la prescripción de la exogamia, o la búsqueda de comunicación entre grupos y sociedades.

Y entonces puede advertirse la fecundidad de ese límite –afirmativo y positivo– entre lo posible y lo imposible: ese *limes* (verdadera circunscripción habitable) permite sustituir la tediosa repetición por la fecunda variación; o revoca principios armónicos para emancipar infinitos juegos de contrapunto; o bien anula modulaciones con el fin de generar nuevas formas de engarce y de transición de naturaleza más sutil,

como las que el propio Schönberg y sus discípulos (especialmente Alban Berg, según lo testimonia Theodor W. Adorno en el libro que le consagra) realizaron de manera magistral<sup>22</sup>.

A través de todo lo cual es la melodía originaria, verdadero *Urphänomen* donde la idea musical se concreta, lo que va recreándose y metamorfoseándose, pero no a modo de la sustancia o del sujeto de la tradición aristotélica o kantiana, o hegeliana, sino como *persona* o máscara en la que resuena todo el espacio lógico-musical, de manera que de pronto en ella se singulariza su haz de relaciones, o de intervalos, que en la propia elección melódica «inspirada» resplandece.

Y en ella misma, de manera siamesa, a modo de gemelo pegado a sus espaldas, esa melodía se descubre como serie, la serie que se elige para generarse la composición; la que constituye, por ejemplo, el primer tema, con su acompañamiento de violonchelo, del arranque del *Cuarteto n.º 3, op. 30*, o en otros tantos ejemplos insignes (tan mal entendidos por los radicalismos sectarios de la inmediata –y segunda– postguerra, especialmente tras la muerte de Schönberg).

La Idea es real. No, como creía Schiller, conceptual. Es ontológica; no epistemológica. Goethe decía que si se tenían bien abiertos los ojos era posible ver su manifestación; no en vano el *Urphänomen* en que la Idea se encarna constituye eso: aparición, *phainómenon*.

La Idea se encarna hasta volverse perceptible a través de la mediación de la Forma. Pero a la vez, y en el mismo sentido, la Idea rebasa y trasciende todas sus manifestaciones, si bien se va materializando en las sucesivas variaciones, desarrollos y metamorfosis a través de los cuales se va exponiendo en el tiempo.

La Idea, por lo demás, no es sustancia, como en Platón, ni instancia regulativa que trasciende los límites de nuestro conocimiento, como en Kant; tampoco se agota y desgasta en esas manifestaciones, o a través de su racional conceptualización expuesta, como en Hegel. Mantiene un residuo o resto –místico, sagrado y santo– siempre incontaminado, a modo de sustrato matricial, o de *potentia potentiae*.

Alcanza su determinación a través de aquellos grandes meridianos, horizontales y verticales, que muestran su analítica objetiva en sus propias plasmaciones, y a partir del desvelamiento de aquello que en sus concreciones (temáticas, motivicas, melódicas) queda implícito: la inmensidad de ese espacio lógico-musical que, sin embargo, es más auroral que aquel que años atrás había desvelado Wittgenstein en su *Tractatus*.

Schönberg aventaja a éste en el mérito de retroceder del pensamiento-lenguaje (verbal), o del pensamiento que se agota en su expresión lingüística (verbal), por la vía de la enunciación, o de la proposición denotativa y apofántica, hacia un ámbito anterior, previo y fundante, que es pre-liminar respecto a él, y que goza de preeminencia ontológica (¡y teológica!).

Algo que presintió el gran mentor filosófico de Schönberg, Schopenhauer, que por cierto fue también uno de los acicates de inspiración de Wittgenstein, y de la formalización de su espacio lógico-lingüístico como espacio de la *representación*; o como *espejo del mundo*.

Sólo que Wittgenstein no supo advertir la inmensa intuición de Schopenhauer sobre la preeminencia onto-teológica de la música sobre el lenguaje hablado. Y no se pudo así desprender de esa ecuación (onto-lógica) de ser-pensar-decir que desde Parménides a Aristóteles, y de éste a Wittgenstein, o a Heidegger, o al llamado *giro lingüístico* (estructural, hermenéutico o des-constructivo), subsiste, en pleno siglo XXI, sin ser de una vez radicalmente cuestionada.

De manera que quedó en la latencia, o en el orden del reprimido inconsciente del pensamiento, y de la tradición filosófica, esa vía abierta por la legendaria secta pitagórica, transitada a través de su aventura filosófica por Platón, cuya evocación y recreación permitiría cuestionar el onto-logocentrismo característico de esa tradición inaugurada por Parménides, que determina también la *poiēsis* en la cual esa palabra y poema *del ser* se manifiesta.

Pero el ser, o Dios, admiten un estrato más radical de revelación, de manera que acaso sea la música, en su inmensidad espacial, o en la topología trascendental radical que posibilita, la que tras la zarza ardiente se revela, y la que exige

del vidente y del profeta un acercamiento estremecido y consternado; de manera que esa Casa de Dios y Puerta del Cielo pueda presentirse en su misma y necesaria elipsis, la que el arcángel Gabriel ordena. Y pueda, en efecto, descubrirse a través del espacio lógico-musical que torna relativos todos los valores cromáticos, o sus disposiciones espaciales: Adelante, Atrás, Norte, Sur, Este, Oeste.

El espíritu (del Elegido) es el que guía e inspira, destilando de la interpretación del coro comunitario su canción, en cuya sencilla concreción la Idea muestra el haz de nexos y relaciones que, en su característica forma serial, se inscribe.

No es la melodía la que deriva de la serie; ni ésta actúa ni interviene como lecho de Procusto (una expresión siempre presente, casi una obsesión, en Schönberg). No implica el serialismo la amputación de los pies de la melodía (dáctilo, trocaico, yámbico) que el lecho serial pudiera, según ciertas interpretaciones, ocasionar.

Más bien debe decirse que el espacio lógico-musical en el que se insertan las series, todas las series posibles, compone y constituye un ámbito que, sin embargo, posee en el *límite* su lugar crítico y de prueba, su criterio de valor y estimación, o su espacio de forja y de destilado (en relación con la creación, tanto a la invención melódica como a su disposición en el tiempo): el límite en el cual se reta al compositor al incitarle a un acrisolamiento y a una pertinente forja endurecida de la invención melódica; y de la disposición variacional o en desarrollo de la misma.

Se evita la repetición, provocando catarsis en la canción. Ya no será posible, ciertamente, según se dijo, como en el *Bello Danubio azul*, repetir impunemente, siete veces, la misma cantinela, de manera que la ondulación fluvial muestre su más onomatopéico carácter. Y no es que Schönberg, lo mismo que Johann Sebastian Bach, se impida esos mimetismos espontáneos que son el secreto de sumario de todo gran músico. Si en *Erwartung* se exclama: «¡Cielos!», o «¡Por los mismos cielos!» («*Um Gotteswillen!*», literalmente: «¡Por la voluntad de Dios!»), una progresión de corcheas ascendentes imita de manera casi mecánica el espontáneo grito de la mujer del espléndido monograma.

Pero lo cierto es que la ascesis que se somete en negativo queda compensada con lo que se admite como gran conquista de las composiciones dodecafónicas: la liberación del contrapunto, la fluidificación del problema de las transiciones. En el exacerbado expresionismo del período atonal éstas se hacían imposibles, o se volvían arbitrarias. De manera que ninguna argumentación resultaba plausible, quedando como únicos recursos las micro-composiciones concentradas en el puro gesto paroxístico, o bien la ayuda textual a través de un «recitativo infinito» (atonal, atemático y disonante). O mediante el *tour de force* de un «recitativo obligado» —así en la última de las *Cinco piezas para orquesta, op. 16*— que permitiese un despliegue virtuoso en contrapunto. Pero no una composición de «gran formato».

Y Schönberg (lo mismo que Robert Schumann en una coyuntura semejante) quería transitar de sus miniaturas fragmentarias, como sus piezas para piano *Opus 11* y *Opus 16*, o su mismo *Pierrot lunaire*, o todas sus espléndidas acuarelas sobre textos de Stefan George, especialmente las situadas en los jardines colgantes de Babilonia, hacia esas «grandes formas» con las cuales se inauguró como compositor: su sexteto *Noche transfigurada*, su inmenso oratorio profano *Gurrelieder*, o su impresionante *Sinfonía de cámara para quince instrumentos solistas, op. 9*, o antes el poema sinfónico *Pelléas et Mélisande*. Schönberg quería con toda legitimidad volver a todos esos géneros que tanto le motivaban: el cuarteto, la ópera-oratorio, el melodrama, el concierto (para piano, para violín), las piezas sinfónicas, y hasta la música para acompañar una posible película.

Para ello necesitaba descubrir lo que toda propuesta musical permitía mostrar, sin necesidad de otra analítica que la que recaba el carácter mismo del espacio lógico, de lógica musical, en el que esa frase (canción o tema), a modo de propuesta o proposición musical (*Satz*) se inscribe: un espacio saturado por la gama cromática, en la que la convención tonal se materializa, pero introduciendo en ella las inconsecuencias lingüísticas de las que derivó, por lo demás, su propia fertilidad expresiva durante el Clasicismo y el Romanticismo.

Pero al final, como en la célebre «Carta de Lord Chandos» de Hugo von Hofmannsthal, el *lógos* musical descubrió su radical agotamiento y su impotencia, de manera que nada pudo enunciarse, en forma musical, que fuese expresivo y significativo.

Lo decorativo y lo ornamental acabaron arruinando lo esencial. Las hidras y los hongos, o las plantas trepadoras, carcomieron la Casa de Dios, provocando, como en el cuento de Edgar Allan Poe al que Claude Debussy quiso poner música, el derrumbamiento de esa casa Usher de la música sobre la que el propio compositor francés había tenido ya premoniciones y presagios al escribir su ópera *Pelléas et Mélisande*, dos años antes de que también le pusiera música (sin palabras) Schönberg.

Era preciso, pues, conjurar y exorcizar ese tremendo caos y desorden, o ese anarquismo, que el propio Schönberg suscitó en uno de sus más fértiles momentos de explosiva creatividad, su momento expresionista y atonal.

El dodecafonismo no fue sino el desprendimiento de las inferencias o consecuencias que la «disonancia emancipada» exigía; el tránsito de la transgresión a la normalización, o de la desviación respecto a la norma a la revocación de ésta, y su relevo por una normativa nueva, que sin embargo no hacía sino radicalizar las consecuencias finales de la norma antecedente.

No se limitó Schönberg a liberar ese espacio lógico-musical, de natural sintáctico y gramatical. Dio además dos pasos gigantescos: pensó ese espacio como presuposición respecto a la propuesta propiamente musical (aquella en la cual la música halla su punto de partida en forma de canción, de danza, o de recitativo entonado). Pero con la canción concibió Schönberg algo más: el arte de componer en el tiempo, que puede acaso hallar su procedimiento paradigmático en la síntesis enunciada de Variación y Desarrollo. De forma que la música compuesta pudiese exponerse y argumentarse en forma temporal, salvando así la inevitable enajenación y corrupción cronológica a través de su transfiguración en un



despliegue de variaciones en desarrollo mediante las cuales el tema tratado es lanzado y catapultado en espiral, hacia un dinamismo vertiginoso en el cual va progresando, en una modalidad previamente anticipada por Beethoven, sobre todo por el último Beethoven, y por Brahms. Ese tema puede ser, entonces, recreado y metamorfoseado en sus múltiples y argumentadas variantes, en un sentido que Anton Webern supo vincular con las ideas de Goethe del *Urphänomen* (y de sus posibles metamorfosis).

En ese juego dinámico, y en el haz de relaciones que el espacio musical (redefinido y presupuesto) hacía posible, el tema lograba ser la localización singularizada, en versión Aarón, de lo que luego, a posteriori, pudiese descubrirse como el a priori espacial (de doce tonos, y de todas sus relaciones inmanentes). Ese espacio en el cual y desde el cual dicho tema podía concebirse también bajo el módulo serial.

No es que la canción fuese pasada por la criba, o por el lecho de Procusto, de la serie. Ésta podía mostrar todas las calidades melódicas y expositivas de un tema o de un motivo que de este modo endurecía y forjaba a hierro candente su belleza, aun cuando fuese a través de la más despiadada esencialización. Y es que Schönberg fue ante y sobre todo músico, compositor (mucho más, o mucho más radicalmente, que teórico y pedagogo).

Pero quizá sea necesario esperar un siglo o más para que esas canciones que compuso puedan ser silbadas, según él mismo deseaba; o para que esa música suscite algo más que respeto, o sentimientos de atrición; para que pueda provocar auténtica emoción amorosa y pasional. De manera que se pueda cumplir el más profundo anhelo de este compositor tan *sui generis*: llegar a ser quizás un músico algo superior, en la reputación general, que Chaikovski; que, dicho sea de paso, fue un extraordinario compositor. Algo superior, muy poco (apostillaba).

Y es que para gozar esa música de verdad no basta oírla en estado de somnolencia, o como música ambiental; exige concentración; exige estudio. Lo mejor, en esta vida, tiene siempre este carácter: requiere atención, esfuerzo y concentración para que desprenda toda su belleza y verdad.

---

XV

Béla Bartók

Noche eterna

---

## Castillos lóbregos con aspecto humano

Llama la atención la naturaleza reflexiva (podría llamarse metalingüística) del relato en que se basa la única ópera de Béla Bartók, *El castillo de Barba Azul*<sup>1</sup>. La obra teatral de Béla Balázs\*, la que le proporciona el libreto, sugiere que la narración se construye desde el principio sobre la base del célebre cuento que circula en boca de todos. Interviene en el argumento de la ópera con el carácter de un funesto presagio. A él se refiere en varias ocasiones Judit, la protagonista de la ópera (junto con el duque Barba Azul).

Ese relato anterior es el célebre cuento de Perrault, que desde fines del xvii extiende su popularidad por toda Europa. Existe incluso una versión húngara (que sirve de incentivo al texto de Béla Balázs). La pieza teatral y el libreto de la ópera constituyen un comentario crítico, o una particular interpretación (y hasta corrección) de esa versión primera –y primitiva– de la leyenda de Barba Azul, con su carácter feroz y su sanguinaria revelación final.

La exacerbada curiosidad de la esposa es, justamente, lo que le salva la vida. Consigue obtener la llave de la puerta, cerrada a cal y canto, que da acceso a la espeluznante escena del final del cuento. Al abrir esa puerta prohibida puede percibir su destino por anticipado: lo que le aguarda como aciaga fatalidad. En un escenario de sangre esparcida por los muros de una cámara de horrores se descubren las cabezas decapitadas, acaso disecadas, de todas las esposas anteriores de Barba Azul. En el último instante, como concesión al auditorio infantil, el consabido *deus ex machina* libra a la mu-

\* Amigo de juventud del filósofo Geogy Lucáks, también húngaro; terminó siendo un importante teórico del cine.

jer y da muerte al cruel asesino dueño del castillo. Los hermanos de la esposa le salvan *in extremis*.

Maurice Maeterlinck propició ya una versión diferente del mismo cuento de terror, cruzando de forma extraña (y algo absurda) dos mitologías relativas a la ferocidad –bestial– de un monstruo de identidad masculina, surgido de una doble fuente mitológica: la de Barba Azul, en la vieja versión de Perrault, y la relativa al Minotauro.

Esta segunda leyenda hace referencia al laberinto construido por Dédalo, y al célebre hilo que Ariadna da a Teseo para poder llegar al centro del jardín. Allí tiene lugar el combate del héroe con el monstruo. Después de darle muerte puede salir del enrevesado jardín merced al hilo que Ariadna le ha entregado; y puede liberar de su cautiverio a las doncellas que anualmente se le ofrecían como tributo a ese ser espurio con cuerpo humano y cabeza de toro, hijo bastardo de Parsífae –la reina de Creta, esposa de Minos– y un toro.

En la curiosa versión de Maeterlinck, *Ariadna y Barba Azul*, es Ariadna en persona la que aparece como esposa «emancipada» del Minotauro, que por su parte se funde con la figura del duque Barba Azul\*. La joven esposa no ingresa en el laberinto sino en el lóbrego castillo, dispuesta a forzar cerrojos para que entre la luz del sol y el aire puro de los espacios exteriores. Estos aspectos escenográficos son los únicos que la versión de Béla Balázs retiene del mediocre relato del dramaturgo belga, tan célebre y popular en ese cambio de siglo como olvidado hoy.

En pleno vendaval de las corrientes feministas de la época, al estilo de *Casa de muñecas* de Ibsen, Ariadna termina forzando la última de las siete puertas, en la que aparecen las esposas todavía vivas, librándolas de un destino mortal asegurado, o de un secuestro perpetuado. Ariadna en persona, por tanto, ejerce el papel que en la leyenda griega se asigna a Teseo.

La obra teatral, y la ópera de Béla Bartók, adoptan algunos puntos concretos de esta versión, pero propician una in-

\* Sobre esas bases literarias existe una ópera de Paul Dukas, *Ariadna y Barba Azul*, que tuvo bastante aceptación en el cambio de siglo. Alban Berg la ensalza con vehemencia.

terpretación radicalmente distinta del conjunto de la narración (de una hondura mayor, y de una probada dificultad para descifrar su sentido).

Como se ha comentado con frecuencia, no existen dos interpretaciones críticas coincidentes en referencia al sentido último de la obra, o que den respuesta a la pregunta: «Pero ¿de qué trata esta ópera? ¿Qué es lo que se nos está contando? ¿Qué significado tiene su enigmático final?». El propio Béla Bartók introdujo correcciones tardías –años después de la composición de la obra– sobre su extraño final (para muchos incomprensible).

La versión del músico húngaro se aproxima mucho más al mundo de obras anteriores de Maurice Maeterlinck que a ese híbrido de *Barba Azul*, *Ariadna* y el laberinto cretense. Maeterlinck, célebre por el fatalismo de las situaciones que presentaba en sus obras, hizo llamar marionetas a sus protagonistas, como si en ellos se cerniera un destino de antemano establecido, del que sin embargo sólo se les descubría su reverso (como en cierto momento recuerda Arkel, el viejo y sentencioso monarca de *Pelléas et Mélisande*). Pero modificó su filosofía de la vida y del destino justo cuando inició la creación de *Ariadna* y *Barba Azul*.

La atmósfera fatalista que domina en toda la ópera de Béla Bartók, y en la pieza teatral de Béla Balázs, se acerca, más bien, a obras como la más celebrada del dramaturgo belga, y que dio lugar a la única ópera de Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande* (así como a poemas sinfónicos de Gabriel Fauré, Sibelius y Arnold Schönberg).

Judit, en la ópera de Bartók, pronuncia desde el comienzo la misma queja que Mélisande (misteriosa ondina de lagos encantados perdida entre los bosques). Mélisande, recogida y desposada por Golaud (o Golo, en las versiones alemanas), vive medio secuestrada en el sombrío e ilocalizable castillo en donde reina Arkel, del que son hijos Golaud y Pelléas (aunque de distinta madre).

Mélisande lamenta que en ese castillo no haya luz. El propio Arkel está ciego. El castillo constituye una estancia sin aperturas ni ventanas, como una fantasía monadológica de Leibniz, sólo que en versión siniestra. Igualmente Judit cons-

tata que los gruesos y opacos muros del castillo impiden que se filtre la luz. Carecen de ventanas. Y se hallan flanqueados por siete puertas herméticamente cerradas.

El castillo de la ópera de Debussy, y el de la pieza teatral de Maeterlinck, se contamina en sus estancias de los sombríos rasgos de una humanidad sufriente: aguas estancadas, muertas, esparcidas por los sótanos próximos al embarcadero: un ambiente de aire enrarecido e irrespirable en donde languidece y, finalmente, muere Mélisande.

Claude Debussy prolongó su reflexión sobre mansiones contagiadas de sufrimiento y desolación humana, o sobre grandes caserones con vida vegetativa y animal corroyendo muros y cimientos, o con rasgos marcadamente antropomorfos, en aquella obra de Edgar Allan Poe que tenía la intención de convertir en su segunda ópera: *La caída de la casa Usher*.

En esa narración la casa Usher es el personaje principal del relato; tanto como sus dos torturados protagonistas: Roderick Usher, el propietario de la mansión, y Lady Madeline, su hermana. Ambos habitan la estancia con verdadera fobia a la luz, con las ventanas perpetuamente cerradas, absorbidos por el destino que sobre ellos se cierne, y que tiene por escenario fatal la vieja y carcomida mansión que se refleja en un estanque de aguas mansas.

En un charco contiguo a la mansión, descubierto por el narrador al acercarse a la casa de su amigo, se recoge la imagen de la inquietante mansión en ese mortecino lodazal. Constituye un inexorable augurio que vaticina, de manera muda, un derrumbamiento que no puede ser aplazado (a modo de *Doppelgänger* plasmado, como siniestro reflejo, en la superficie torva de esas aguas estancadas).

La mansión, cuyas ventanas semejan ojos vacíos, prueba la existencia de eslabones perdidos entre lo mineral y lo vegetal, y hasta entre vida y conciencia. Se halla toda ella inseminada por hongos que trepan por las paredes, cual enredaderas invisibles, o por los intersticios de las vigas y los cimientos. Organismos vegetales refractarios a la luz: criptógamas que corrompen el armazón y la estructura del edificio.

La casa Usher, como le sucederá al castillo de Barba Azul, posee carácter de ser vivo que sufre. Se angustia y se pierde

en los laberintos de su dolor acumulado. Sólo le está vedado, al igual que a los muros del castillo de la ópera de Bartók, el goce y la alegría que la viva luz solar, y los espacios exteriores, pudieran proporcionarle.

Todo sugiere un encierro hermético, una soledad sin tregua, una desolación abismal. En el relato de Edgar Allan Poe la corrupción de la mansión afecta a sus habitantes. ¿O son los amores incestuosos entre los hermanos lo que propicia y favorece la asfixia endogámica de una estancia que sólo vive en espera de su derrumbamiento?

Esos castillos lóbregos, contagiados del humano mal, se hallan a mitad de camino entre la espera silenciosa, todavía épica, imbuida de doctrina orientalizante, con la que Wotan aguarda la sentencia final, o la «purificación por fuego» de su Walhalla, al final de la *Gotterdammerung* de Richard Wagner, y el siniestro castillo de infinidad de pasadizos laberínticos, tantos como la celeste burocracia de un estado en el que el engranaje mecanizado se corresponde con la infinita indolencia de sus ejecutantes, al modo de las percepciones y relatos de Franz Kafka.

Esos castillos encantados de imaginación finisecular, en donde lo siniestro se realiza y encarna en lo fantástico, hallan en las impresionantes óperas de Claude Debussy y de Béla Bartók, en parte gracias a la mediación de Maurice Maeterlinck y Edgar Allan Poe, una suerte de símbolo anticipado de los horrores bélicos y políticos que desolarán y devastarán Europa tras el inicio de la Gran Guerra de 1914.

Todo ese mundo de la *belle époque*, o de los últimos fasros finiseculares –y de las incipientes vanguardias– es arrollado en el torbellino de un *Maelström* bélico que dará fin a la vieja Europa de los imperios multinacionales desgastados, y a todo un siglo de dominio político, cultural y económico de la burguesía como única clase indiscutible.

La casa Usher, como el castillo de Barba Azul, tiene carácter de ser vivo contagiado de humanidad. Lo atestigua el misterioso hundimiento, que arrastra a sus habitantes, que son dos: la hermana de Roderick, Lady Madeline, enferma de catalepsia, que ha sido dada por muerta y encerrada en un ataúd, y su hermano, el taciturno dueño de la casa, que siem-

pre quiere tener cerca de sí a su hermana muerta: convive día y noche con su tétrico catafalco.

Lady Madeline ha sido enterrada viva. Pero logra abrir la puerta del ataúd, provocar una aparición terrorífica sobre su hermano, y abalanzarse sobre él hasta matarlo, como puede atestiguarlo el narrador, que presencia espantado la escena.

También el castillo de Barba Azul, en la versión de Béla Balázs, y en la ópera de Béla Bartók, tiene carácter de tumba para todos sus habitantes. Tumba futura del propio Barba Azul, perdido en la oscuridad ya irremediable y eterna del castillo. Y tumba viviente de las esposas, que viven secuestradas en una estancia en la cual ejercen de lo que son: la memoria viva, antaño esplendorosa, de su condición de esposas de Barba Azul. La misma tumba espléndida que constituirá el destino futuro, eterno, de la propia Judit.

En una primera intención, y hasta en un programa primerizo de la ópera, el castillo mismo aparecía como tercero de los protagonistas principales. O el sexto si se contabilizan también las presencias mudas, pero vivas y gesticulantes, de las tres esposas anteriores de Barba Azul, que aparecen al abrirse la séptima puerta.

El castillo posee rasgos humanos. Judit comprueba al comienzo de la ópera que sus paredes están húmedas. Pero no es agua lo que a través de ellas se filtra sino sudor. Esas paredes sudan, evidenciando el cansancio de los muros, las vigas, las paredes maestras. Ese castillo posee aspecto vegetal y animal. También humano. Judit atribuye esa humedad a las lágrimas: lágrimas que exudan esos muros. A través de ellos se perpetúan sufrimientos que han presenciado. O que han terminado por contagiar y contaminar a los materiales, al armazón y a la estructura de la vieja mansión. Son lágrimas que se deslizan por las paredes del castillo. Paredes que parecen llorar. Al abrirse la primera puerta del castillo, y al advertirse con horror que esa estancia es la cámara de las torturas, también se comprueba que esas paredes dejan filtrar regueros de sangre. O que sangran por sus grietas, o a través de sus estrías.

El castillo de Barba Azul, lo mismo que la casa Usher de Edgar Allan Poe, semeja un ser viviente de inclinación siniestra, siempre sufriente, todo él transido de dolor. Símbolo cre-



puscular quizá de una vida en su agonía, revela desde el principio una evidencia de muros infranqueables y glaciales. Todo en su interior es oscuridad, tiniebla.

### La séptima puerta

Judit sabe que al adentrarse en el castillo de Barba Azul, de terrible y funesto presagio, ha arriesgado sus mejores augurios: ha dejado atrás padres, hermanos, incluso una vida próspera con su anterior prometido. Todo ha sido abandonado para habitar el castillo. Quizá para obtener, a través del mutuo amor que se profesan ella y el duque, y del que dan ambos testimonio a través de toda la ópera, un destino mejor, más incitante, más glorioso.

La ópera constituye una reflexión crítica sobre el cuento de Perrault, y sobre las versiones populares que circulan por doquier. El cuento se presenta ante Judit bajo la forma de un negro presagio que a lo largo de la ópera le persigue: el que se expandió como rumor, o secreto a voces, en torno a la feroz leyenda del castillo de Barba Azul.

La obra de Béla Balázs se sustenta en un ingenioso dispositivo: a través de la evolución de Judit (con quien el espectador puede sentirse fácilmente identificado), se facilita un giro de ciento ochenta grados en el desenlace del drama. Un final que desmiente, y hasta invierte, la conclusión del cuento infantil de terror.

De hecho lo ahonda de manera extraordinaria, provocando un efecto de sorpresa de gran calado. Pocas veces se tiene ocasión de asistir a un desmentido tan sorprendente de todas las expectativas. Éstas –cristalizadas en el cuento de Perrault– pueden considerarse entonces, una vez proseguido el argumento de la obra teatral de Béla Balázs, y de la ópera de Béla Bartók, como el más primitivo escalón en el entendimiento de una compleja leyenda. En la versión del cuento infantil ésta aparece situada en un plano de comprensión muy inferior en relación al relato de la obra teatral y de la ópera.

El desenlace contradice al cuento de Perrault, que de pronto se descubre en su verdadera identidad. Constituye únicamen-

te una versión primitiva y primaria de un relato más hondo y complejo. Y no sólo eso. Judit asume el cuento como presagio funesto. De su fondo de horror ha quedado prendida y prendada. Pero al final de la ópera el cuento queda desmentido. O es conducido a un nivel de significación mucho más rico (e inexorable), como si la versión del cuento de Perrault, con su final ensangrentado, con las cabezas decapitadas de las esposas (que parece evocar un escenario histórico como el de las sucesivas mujeres de Enrique VIII de Inglaterra, y su destino aciago), subsistiese al fin como la expresión primera, y la más elemental, de los peores temores, o de los más oscuros presentimientos (y deseos) de una joven esposa en referencia a su inquietante marido, y a su aún más inquietante mansión.

El desenlace de la obra es un completo desmentido a todos los pronósticos que había albergado Judit a través de su firme voluntad por abrir los cerrojos de todas las puertas, una tras otra hasta la última, la séptima. Ante la cual, sin embargo, por vez primera en toda la pieza –teatral y operística–, titubea. Todo lo que temía, o todo lo que no quería hallar con el fin de confirmar sus más acendrados temores, o sus más oscuros e inconfesables deseos, todo eso se halla en contradicción con lo que presiente que va a encontrarse. Intuye que lo que descubrirá tras la séptima puerta es algo mucho más serio. Más inquietante. Pero así mismo más real. O tan real y verdadero como puede serlo la vida. La vida de un sujeto que ha vivido y amado en toda la radicalidad que el amor y la vida posibilitan.

Esperaba hallar la clave de la omnipresencia de la sangre, que bañaba de horror los escenarios de poder militar, riqueza, belleza y dominio territorial correspondientes a las cinco primeras estancias (cuyas puertas había conseguido abrir).

En consonancia con el rumor expresado en la leyenda, o en el cuento infantil de terror, creía que iba a tropezar con las cabezas colgadas y disecadas de las anteriores esposas. Y esperaba en ese final espeluznante dar con la razón de las infinitas lágrimas derramadas por las desventuradas esposas que sufrieron los desaires y las atrocidades de un personaje masculino asesino y sádico. De modo que al fin fuese evi-

dente un fondo oscuro de tiniebla como última estancia y morada del castillo, o del alma de su esposo: prueba final y definitiva del espanto que éste producía, y que de manera fatal precipitaba el propio destino hacia un final de pesadilla.

Quizá por esa razón éste se quería acelerar, con la esperanza de un milagro que posibilitase la liberación *in extremis* (o la aparición de un *deus ex machina* salvador, como en el cuento).

Pero lo que Judit se encuentra es algo muy distinto: algo insólito e inesperado. Lo que menos podía imaginarse o sospecharse. Algo que confiere un sentido de gran calado a un cuento del que sólo habían circulado versiones obvias o banales, pura expresión de temores de una joven esposa aterrada ante su nuevo y desconocido marido.

Por no hablar de la versión, todavía más vulgar, o algo bastarda, relativa a un cruce de mitologías: la de Ariadna y el Minotauro con el cuento de Perrault (más las influencias finiseculares del feminismo emergente, como en la pieza de teatro de Maeterlinck).

«*Élnek, élnek, itten élnek!*» («Viven, respiran: ¡están vivas!»), «*Sie leben, leben, alle leben*», exclama Judit. Éste es el momento más asombroso de la pieza dramática. No, no esperaba Judit encontrarse de pronto con tres mujeres que avanzan hacia ella –¡vivas!– con gesto altivo, con paso firme y orgulloso, según se puede leer en la partitura.

Esperan que Barba Azul les presente a la nueva esposa, que habrá de compartir con ellas, para siempre jamás, su estancia y destino en ese harén encantado que se descubre tras la séptima y última puerta, o al forzar con la llave la cerradura de esa puerta definitiva.

Están vivas, y no dan testimonio alguno de nada de lo que parecía presagiarse a través de los negros augurios del cuento de terror: no hay manchas de sangre, ni cabezas colgadas, ni un escenario de espanto manifiesto según se esperaba (y acaso, secretamente, se deseaba como confirmación de la más aciaga de las sospechas).

Ni las manchas de sangre que se esparcían por las cinco primeras escenas, correspondientes a las cinco primeras puertas, ni el lago de lágrimas del más desolado de todos esos es-

cenarios, el que corresponde a la sexta –y penúltima– puerta, ninguno de esos indicios deja presentir esta escena final. No hay huellas doloridas de sangre y lágrimas en esa última estancia inesperada, sorprendente.

Allí están las mujeres de la vida de Barba Azul. Tres mujeres, tantas como las tres fases, mañana, mediodía, atardecer, de una vida computable como un único día. Un día que es, para cada existencia viviente, el Día mayor de los Días.

### La Reina de la Noche

Las tres esposas se corresponden con tres dominios y divisiones del día. Como evocándose el fundacional tríptico sinfónico de Joseph Haydn, también comparece aquí la mañana, en su rosado despunte auroral, el mediodía –con su esplendor solar, canicular– y el atardecer (con su juego cromático de claroscuros rojizos, y de madurez otoñal).

A la división de la vida entera del sujeto (Barba Azul), según el simbolismo semanal, los siete días, tantos como puertas que se fuerzan con las correspondientes llaves, y las estancias que permiten visitar, y que es también el simbolismo estampado en la escala diatónica, se superpone la división del día en esa trilogía final que, sin embargo, aguarda su cuarta circunscripción para culminarse. La que en cierto modo aúna y sintetiza todas las demás al contemplarlas, como los destinos humanos desde el ojo de Varuna, a través de la excelsa, soberana, eterna Noche de los poemas de Novalis. O de la «consagración de la noche» de *Tristán e Isolda*.

Pero sobre todo como anticipo o adelanto de la innumerable prosapia y linaje de *músicas nocturnas* que este gran compositor húngaro llevará a cabo a lo largo de toda su trayectoria de creador, desde *Al aire libre*, suite para piano (en inglés *Out of doors*), hasta los últimos *adagios religiosos* de sus tardíos *Concierto n.º 3 para piano y orquesta* y su *Concierto* (póstumo) *para viola y orquesta*.

Judit será investida por el duque Barba Azul como la Reina de la Noche, en evocación de todas estas referencias pasadas, o en presentimiento de la propia trayectoria musical

de Béla Bartók, o incluso en versión pacífica y mística, o como *adagio religioso*, de la inquietante y feroz figura femenina, eterna madre y madrastra, que es el personaje de *La flauta mágica* de Mozart.

Están las tres mujeres encerradas, secuestradas, quizás enterradas vivas. Pero viven su esplendor de reinas o de princesas en su dominio específico. Una tumba quizá, pero organizada como estancia espléndida. Un secuestro dorado. Viven según su condición, con las joyas, adornos, coronas y mantos que corresponden a su carácter y destino. Componen un harén vivo que, sin embargo, no ofrece signos de deterioro o declive.

Quizá vivan ya más allá de la vida y de la muerte, en el reino de Mnemosyne, reino mítico, legendario, fronterizo, en donde existen acaso para siempre. En ese *limes* alcanzan el destino final que les corresponde, el propio y específico del séptimo día de la semana: el eterno descanso y gozo en una vida apaciguada, más allá de los dolores y sufrimientos de la vida anterior, la que ha discurrido a través del cerco de cuanto aparece. Allí, en ese recinto de grandísima ambigüedad limítrofe (simbólica, fronteriza), ya no hay manchas de sangre ni hay lágrimas infinitas estancadas en un lago desolado.

Pero una de ellas impera sobre las demás, ya que sobrevuela todas las ilusiones del día, o los espejismos que promueve o propaga el *mundo como representación*. Más allá del día y sus diferentes parcelas y episodios reina por doquier la eterna, regia, esplendorosa Noche. Las tres esposas deben finalmente rendirse ante el esplendor y belleza de esa cuarta esposa, Judit, que es la más bella de todas, según lo declara al final de la ópera Barba Azul.

Barba Azul abre de nuevo la tercera estancia, en donde se hallan todas las riquezas, y saca de ella la corona, el manto real, las joyas y los adornos que investirán para siempre a la Reina de la Noche. Judit se resiste al principio, se queja del peso de la corona sobre su cabeza, pero termina aceptando la investidura, que es la unción misma del destino. ¿Lo acepta con resignación, con gozo, con horror, con tristeza, con alegría? Es difícil deducirlo del ambiguo final de la ópera.

El duque Barba Azul, siempre sobrio en sus requiebros, se permite una expansión exultante en su parlamento final: «¡Be-

lla, bella, radiante! / Tú eres la más bella de entre todas las mujeres!». Se refiere a las tres mujeres que él amó con anterioridad.

La obra termina con la más ambigua de las expresiones: «Desde ahora todo será, eternamente, noche» (en alemán, «*Nacht bleibt es nun ewig, / ewig, ewig*»; en húngaro «*Es mindég is ejjel lesz már... / Éjjel... éjjel...*»; en las traducciones al inglés, la palabra que se repite al final suele ser *darkness*).

Judit, transfigurada en Reina de la Noche, vivirá siempre, eternamente, en una noche sin fin plagada de infinitas estrellas, las que se esparcen a través de su simbólico manto.

Judit, antes de abrirse la séptima puerta, pronuncia su anuncio triunfal y terrible de lo que va a suceder: ahora se descubrirá por fin el escenario de horror al que inducen todos los signos acumulados, los regueros de sangre que se deslizan por las paredes, o que embadurnan las armas de guerra, o que se descubren en las raíces de las rosas, o que ribetean de sombríos presentimientos los rojos atardeceres, ensangrentando nubes y crepúsculos. Ahora al fin se podrá saber de dónde proceden tantas lágrimas desparramadas por el estanque mórbido y silencioso, de una quietud que estremece el alma de dolor. El horrible presagio (afirma Judit con seguridad y precipitación) era verdadero. Ahora vamos a verlo.

Pero justo en ese instante, cuando a punto está de abrir la séptima puerta, sobreviene en ella la duda, la inseguridad, la inquietud. ¿Y si el presagio fuese incierto? ¿Y si el cuento no fuese más que una versión vulgar, superficial, de algo quizá más hondo, más esplendoroso, acaso también más tremendo? ¿Y si a la postre no hubiera escenario de pesadilla, con cabezas cortadas y manchas de sangre impregnando la estancia, sino algo diferente? ¿Y si al final resultase que esas mujeres, lejos de estar muertas, seguían vivas? ¿O que estaban vivas, siempre vivas, vivas para siempre jamás?

Y en ese caso, ¿cómo podría Judit soportar esa situación? ¿Acaso son ellas más hermosas que Judit? ¿Se hallan quizá más hondamente clavadas en el corazón amoroso de Barba Azul que la propia Judit?

Judit, de repente, comienza a dudar de sí, y a sentir celos: celos retrospectivos sobre los anteriores amores de Barba Azul. Sigue interrogando, para desesperación de Barba Azul,

que por momentos parece entonces evocar a Lohengrin\*: «Ámame, abrázame, bésame, pero no me interrogues más».

De pronto Judit adivina que su presagio no era cierto. Se apodera de ella una inseguridad que hasta ese momento no había manifestado. Su entera resolución al abrir la puerta con la llave que Barba Azul le ha entregado, al igual que en las seis puertas anteriores, cede al titubeo y a la indecisión.

Y en esa inseguridad que le embarga se alumbra el demonio de los celos: «¿Amaste a otras mujeres, las amaste más que a mí, eran más bellas, más elegantes, más grandes? ¿Eran mejores que yo?».

Una cascada de interrogantes que la sume y sumerge en la auto-anulación, o en el descubrimiento de la propia insignificancia. A medida que la triple revelación se produce, ese sentimiento se intensifica. Cada una de ellas despierta en Judit la comparación: «¡Qué hermosa mujer (la Aurora, el Mediodía, el Crepúsculo), y yo, en cambio, tan humilde e insignificante en comparación con ella!».

### Música nocturna

Esas tres mujeres han sido verdaderamente amadas. Por eso están vivas. Y han sido amadas con todo lo que el amor lleva consigo, y según se desprende de su esencia y naturaleza: es la expresión máxima de la vida y de todos sus claroscuros.

La sangre que se descubre en todos los recintos y estancias es sangre culpable, sangre que está en la base de todo poder de dominación. Pero es también sangre supurada por esa eterna sangría que es el amor, en el que hay siempre, como en las seis primeras estancias de la ópera, tortura y auto-tortura, lance bélico, guerra a muerte, reclusión en el *hortus conclusus* del más dulce de todos los idilios. Y hay posesión

\* En el ensayo «“Bluebeard” as theater: the influence of Maeterlinck and Hebbel on Balázs’s Bluebeard Drama», en Peter Laki, *Bartók and his World*, Princeton, 1995, Carl Leafsted insinúa esa relación de Judit con la Elsa de Lohengrin, y en general con otras heroínas de las óperas de Wagner.

entera de vida interna y externa, desparramada por prados, valles, montañas y collados, a lo largo y ancho del día, con todas sus vicisitudes de amanecer, mediodía, atardecer. Y hay también dolor y desolación, estanques que guardan depósitos de infinitas lágrimas, melancolía sin reposo y sin descanso de noches que se suceden sin remisión.

*La destrucción o el amor*, llamó Vicente Aleixandre a uno de sus mejores libros de poesía. «Amor, amor, catástrofe», exclama Pedro Salinas en un célebre poema. Y es que en esa máxima afirmación de la vida que es el amor siempre está presente, bañándolo de claroscuro y de irisación tornasolada, eso que Freud llamó principio de muerte.

Somos mortales, nuestro destino es la muerte, acaso una noche eterna sin remisión y sin perdón. Somos quizás un instante entre dos eternidades de silencio y desolación. Un instante apenas («y nadie lo advirtió», como se dice en un espléndido pasaje de la película *Vértigo* de Hitchcock).

¿O es esa noche sin fin un dulce apagarse de nuestras vidas hacia un *nirvana* de extinción en el que la huella de nuestras culpas se va aminorando y apaciguando, y con ellas nuestras agresiones, o nuestras tendencias hacia la auto-destrucción, o nuestras más desoladas melancolías, o los sufrimientos propios y ajenos que llenan a rebosar el estanque de las lágrimas?

¿O es una vida nueva y póstuma la que nos aguarda, quizás entre las estrellas, acaso en la constelación de Orión, o en medio de las Pléyades, o en la dirección de Andrómeda o de Casiopea, o entre medio de tantos signos del zodiaco que van dando curso rimado y ritmado al recorrido de las almas a través de ese *planetarium* que cada noche nos sobrecoge a modo de bóveda celestial?

«¿Qué es lo que dice la sagrada noche?», se preguntaba Nietzsche en un hermoso poema al que supo dar música Gustav Mahler. ¿Qué es lo que dice la noche al alma solitaria que se recoge en oración profana y secular, en presentimiento de la eternidad que parece embestirla y cercarla, o cubrirla con su manto espléndido?

Acaso se trate también de la noche oscura y mística de nuestro Juan de la Cruz, o de esa «pequeña muerte» que an-



ticipa, cada noche, el escenario letal, final, que sugiere como ninguno la expresión eternidad.

Estamos refiriéndonos, quizás, a una noche musical, o a una música nocturna. A un lugar de recogimiento en el cual Música y Noche parecen reconocerse y hermanarse en idéntica sustancia y propósito. Una noche llena de vibraciones misteriosas, plagada de sonidos animales, vegetales o minerales: estremecimientos y ecos de hojas que se frotan en la agitación de los vientos; insectos que revolotean, grillos que cantan, riachuelos que en la lejanía esparcen su acompañada cantinela.

Se descubren arpeggios, *glissandi*, usos percutivos de las cuerdas, *col legno* como figura dominante en el violín, obsesivos e hipnóticos *ostinatos* del xilofón o de un piano devuelto a su primigenia verdad de clavicémbalo; o hasta deslizamientos sinuosos producidos por frotamiento de los timbales, o escalas de casa de muñecas encerradas en la mágica celesta.

Todos esos sonidos se esparcen de pronto a partir de la pieza que parece invocarlos y conjurarlos, o que compone y constituye el Tema originario del cual pueden contabilizarse múltiples, innumerables versiones; variantes de la misma *música de noche*.

Todo parece tener su inicio en la célebre suite, ya citada, *Al aire libre*, en la que ese reino de la noche, y de sus murmullos sonoros, es por vez primera convocado. Desde esta pieza de la suite, hasta los últimos *adagios religiosos*, recorreremos esa Via Appia, o camino compostelano constelado de estrellas que conduce al alma hacia el corazón de la noche en *adagios*, generalmente centrales, en tantas piezas instrumentales de Béla Bartók.

Respiramos el esplendoroso polvo radiante de estrellas esparcido por el aire. Nos deslizamos por el tobogán de la Vía Láctea del universo musical, sonoro. O vamos columpiándonos en espiral hacia el infinito. O en repliegue al misterioso centro oscuro, nocturno, de todas las innumerables galaxias. Como si ese centro fuese, a la vez, el agujero en donde todas ellas son depuestas, y también la fuente de fuerza y de energía que las impulsa, o que desencadena el vertiginoso trazado de la espiral.

Ese centro oscuro, verdadero corazón de las tinieblas, es también el huevo cósmico y la fuente de toda vitalidad, raíz matricial de todo ser y existir, principio de toda vida. A ese centro se encaminan múltiples composiciones instrumentales de Béla Bartók, que parecen rodear, cercar y hasta proteger ese cerco hermético plagado de enigma y de misterio. Se trata siempre de una música nocturna, en *adagio*, que entona un recitativo en forma de lamento ondulado, apenas detectable en su melopea difuminada, llena de primitivismos, o del recurso a los intervalos de segunda, o a evocaciones de la escala pentatónica, o a formas de monodias próximas al gregoriano. Una suerte de fantasía coral recurrente que va variando, o promoviendo desplazamientos de sentido, en referencia a ese enunciado en *recitativo secco* que en ocasiones pronuncia el violonchelo, o la cuerda, anticipada quizá por un obsesivo *ostinato* de piano percusivo.

En su mágico *Cuarteto n.º 4* el gusto por las simetrías que es característico de este compositor se ejerce en la protección, y a la vez en el subrayado, de lo que da sentido a toda la pieza: el místico lamento del violonchelo con que se inicia la música de noche del *adagio* central, protegido por dos *scherzos* que, a modo de alfiles, son anunciados y rematados por dos impecables versiones de la sempiterna forma sonata, que en Bartók asiste a una resurrección póstuma: dos *allegros* enrocados en su posición extrema, a modo de prólogo y epílogo.

Ese *adagio* central constituye una variante más, como la que descubrimos de nuevo en el segundo movimiento del *Cuarteto n.º 5*, o en tantas otras composiciones, de la música de noche de la pieza antes citada, que posee el significativo título de *Al aire libre*.

Pero cabe preguntar si ésta es la primera y más arcaica de las versiones de ese Tema insondable, de naturaleza nocturna, que atraviesa como una ráfaga de reposo, misticismo y belleza nocturna, y de transparencia oscura, toda la obra de Bartók, de principio a fin.

¿Tuvo ya quizá, por anticipado, antes incluso que en esa suite pianística, ese presentimiento de la música nocturna, que tan decisiva sería en la biografía musical de Béla Bartók, que conduce al corazón del *Cuarteto n.º 4*, y que vuelve a encon-

trarse en los movimientos lentos de tantas composiciones, culminando quizás en los sublimes primero y tercer movimientos de *Música para cuerdas, percusión y celesta*?

¿Hubo ya esa premonición en las páginas finales de la partitura del *Castillo de Barba Azul*, cuando éste inviste a Judit con la corona y el manto de Reina de la Noche, a lo que inicialmente se resiste, pero que acaba aceptando como su mejor o más insigne destino? El propio de la más hermosa de todas las mujeres que tuvieron su lugar en el corazón del duque Barba Azul.

### Una historia de amor

En cierto modo la obra evoca el riguroso recorrido del ritual amoroso. Se asiste a una progresión de requiebros, solicitudes, pruebas recíprocas. Tanto Judit como Barba Azul ponen una y otra a vez a prueba el amor de su pareja amorosa. Y eso da a la obra una dimensión de hondura y dramatismo extraordinarios. Es una obra taciturna y terrible; también radiante. Es trágica; también gozosa. No hay sólo dolor y desolación en esta partitura hechicera, cuyo final no es unívoco. Es una historia de amor, y a lo largo de la obra se van dando claras señales del amor que se profesan los dos personajes del dúo amoroso.

La progresión de las pruebas, y de las estancias que a partir de ellas se abren, indica las resistencias que se vencen, los peligros que se conjuran, o los presentimientos sobre peligros mayores que se avecinan, o que pueden terminar por destruir la pareja y su voluntad de unión.

Al principio sorprende la resolución de Judit, que desea que el castillo se airee y se ilumine, o que pierda ese carácter desolado y glacial que sus tenebrosos muros delatan. Y Barba Azul, al abrirse las tres primeras puertas, experimenta el vértigo de una posible pérdida de identidad, como si toda su consistencia fuese zarandeada, y el recinto se volviese una morada insegura, en la que puede sobrevenir una quiebra de los cimientos. Siente que todo se tambalea a su alrededor, y experimenta el peligro de que el castillo pudiera derrumbarse.

Al principio es Barba Azul el que teme por él mismo y por Judit, por ambos y por su mutuo amor, ante la empecinada y resuelta, y acaso temeraria, decisión de la joven esposa de abrir los cerrojos de todas las puertas.

Se resiste y cede por amor, de manera que al fin se abren las dos primeras. Y es amor, por supuesto, lo que conduce a Judit a solicitar las llaves de esas cerraduras, con el fin de que el castillo cobre vida al iluminarse y airearse. Y sobre todo al descubrirse en él sus sótanos, mazmorras y bajos fondos, de manera que todos esos descubrimientos puedan ser elaborados en la memoria. La obra es paralela y contemporánea a la institución del psicoanálisis de Freud: una referencia que no debe perderse de vista.

Pero a partir de la apertura de la segunda puerta sobreviene una inversión. Ahora es Barba Azul el que se halla resuelto, empeñado en que se abran las tres puertas siguientes. Quizá porque adivina que sus estancias son más esplendorosas que las dos primeras. O que éstas son el peaje de horror y de violencia (tortura y guerra) sin el cual no se consigue el botín de la riqueza, el goce de los jardines del amor y de la belleza, y finalmente todos los esplendores de la posesión principesca, o ducal.

Barba Azul se ha contagiado de la ceguera y oscuridad de su recinto. De manera que, al igual que el paciente antes de sobrevenir la situación psicoanalítica, ignora lo que encierra dentro de sí, o lo que puede encontrarse cuando se accionen las llaves hermenéuticas del inconsciente.

Por esa razón Barba Azul pregunta a Judit, después de que ésta abra cada una de las puertas: «¿Qué es lo que ves? ¿Qué es lo que has encontrado?».

Lo que todavía no puede ver, sin embargo, puede ya escucharse, ya que la página musical anticipa lo que se da a la visión, a través de una música que de manera fiel se va adaptando a la revelación de cada una de las estancias, y al carácter de lo que en cada una de ellas comparece: desde la percepción de los horrores de la cámara de torturas, que la música comenta con desgarradores y chirriantes *ostinatos*, hasta los remedos de música militar, con predominio de trompetas y cornetas, que anuncian el arsenal de armas bélicas, o las bri-

llantes refulgencias que anticipan, según convenciones aceptadas, la sala de los tesoros, o los hermosos arpeggios de violín que adornan una música oriental evocadora de los jardines interiores al castillo, rincón de amor y de culto a la belleza.

O finalmente el enfático y poderoso do mayor, con todo su simbolismo solar, dominando la página central de la partitura, y el momento culminante en el cual la historia amorosa —que en la ópera se abrevia en forma de relato simbólico y algebraico— alcanza su verdadero cenit.

Entonces sobreviene la cesura: eso que Hölderlin llamaba cesura en las tragedias antiguas. Tiene lugar un cambio de dirección y ritmo. Se va transitando del sombrío, oscuro fa sostenido del comienzo, con predominio del ominoso fa sostenido menor, el que utilizaba Haydn en sus composiciones más sombrías, en dirección al soleado y triunfal do mayor del centro, correspondiente a la quinta puerta, a partir de la cual sobreviene el declive, o el retorno de nuevo a tonalidades sombrías, y a un final que recrea el comienzo, de nuevo en fa sostenido, según el principio de simetría que es canónico en Béla Bartók.

Aquí la simetría se produce según una curva que es primero ascendente y luego menguante. Una doble inclinación, creciente y decreciente, que da cortejo al do mayor de la estancia central, y a una música afirmativa y triunfal, como la que pronuncia la creación de la luz en el célebre *tutti* orquestal del oratorio de Haydn *La Creación*.

Lo inverso sucederá, según el mismo principio simétrico, en la estructura ya citada del *Cuarteto n.º 4*, que encierra en el centro, como corazón diamantino oscuro de galaxia, la hermosa música nocturna del *adagio*, jalonada por dos *scherzos*, que prolongan y anticipan dos *allegros de sonata*.

En la ópera de Bartók se asiste a lo contrario: dos músicas sombrías, anticipo de las futuras músicas nocturnas, en el comienzo y en el fin. De manera que puede decirse, con T. S. Eliot, que el fin es el principio, pero sin que sea la repetición de lo igual. Ya que la oscuridad del castillo, y de la tonalidad de fa sostenido del inicio, da paso a las ambiguas tinieblas esplendorosas y radiantes de la noche estrellada final, o a un oficio de tinieblas que es también noche transfigurada.

El hombre viejo muere, petrificado, en la soledad de su recinto, donde reina la tiniebla para siempre. Allí es enterrado y sepultado el Barba Azul de la leyenda y del mito, o del cuento terrible y feroz. Pero su palabra amorosa permanece siempre viva: su declaración de amor final, en la que inviste a Judit, convertida en Reina de la Noche, con su corona y sus joyas, y su manto estampado de infinitas constelaciones estelares, con el requiebro de la más radiante de las expresiones amorosas: «La más bella de todas las mujeres, la más radiante; tú eres mi más hermosa mujer».

### Antígona y Edipo

Judit es el órgano de percepción visual de Barba Azul, que sólo explica y comenta lo que Judit le dice que ve, y que ya la música anticipa como descripción de lo que cada estancia contiene.

Judit es como el lazareto de un ciego: ciego que no ve porque vive y convive, igual que Roderick y Lady Madeline, en la casa Usher, en un medio oscuro, o en una mónada encastillada sin aperturas ni ventanas, como en la concepción de Leibniz. Una mónada expresiva de la desolación de ese sujeto finisecular, abierto a los misterios de todos los sótanos y mazmorras del inconsciente. El mismo que por esas fechas un médico vienés descubre, y que en cierto modo puede comprenderse como símbolo épico y trágico de una Europa encastillada, a punto de sobrevenirle su *Götterdämmerung*.

Judit hace, pues, de faro que proporciona iluminación al sombrío inconsciente del sujeto. Es, pues, como Antígona con el Edipo vagabundo de *Edipo en Colono*, los ojos de que éste carece.

Y sin embargo algo del carácter de *Edipo Rey* se ha contagiado a esta mujer: su empeño, su obcecación tenaz, su empecinada voluntad y resolución por conocer toda la verdad: una voluntad de verdad como la que Nietzsche recordaba en aquellos jóvenes egipcios que arrancaban los velos de la diosa hasta encontrarse ésta en su más estricta desnudez.

Como Edipo, quiere saber la verdad subyacente al deseo del sujeto, y abrir en consecuencia todas las puertas. Barba Azul no sólo accede, sino que él mismo alienta la decisión de abrir las puertas tercera, cuarta y quinta. Pero de pronto se produce la inflexión. Barba Azul, igual que Yocasta en la obra de Sófocles, previene con consternación y horror sobre los malos augurios que la *bybris* de Judit puede ocasionar en el destino amoroso entre ella y Barba Azul.

Le pide Barba Azul que goce y disfrute de su amor, sin que porfíe por abrir todas las puertas. La invita a disfrutar de riquezas, bellezas, jardines y posesiones. O que sus caricias y besos frenen su inquieta y obstinada voluntad de interrogar, preguntar, saber. O mitiguen esa malhadada curiosidad espiritual que puede arruinar para siempre la felicidad de los esposos.

La terquedad de Judit es comparable a la de Edipo, y a pesar del siniestro presagio, que en un caso es el Oráculo de Delfos, y en el otro el feroz cuento convertido en oráculo popular, ella porfía por abrir las dos puertas siguientes: la sexta y la séptima.

La primera de ellas, la sexta puerta, conduce al momento más emocionante de la ópera, quizás a la página más conmovedora de toda la música de Béla Bartók. Una página transfigurada en la que una figura musical domina de manera obsesiva páginas y más páginas de la partitura: una ascensión y descenso de siete notas, que sintetiza la obsesión por la simetría de Bartók, en alternancia de semicorcheas y fusas, a través de las maderas y de los instrumentos predilectos de este compositor: el arpa, la celesta, los timbales.

La sonoridad que se consigue es memorable. Y todo ello constituyendo un *ostinato* que evoca lamentos acuáticos, a modo de ensimismada figura que insiste una y otra vez, mientras la voz de Judit, con su acento apremiante, pronuncia la monodia acentuada siempre en la sílaba húngara primera: «¿Qué es eso que veo? ¿Qué es este estanque de aguas quietas, mortecinas, fúnebres, inmóviles, de color blanco?».

Y como respuesta, en una tonalidad mórbida y helada, la voz de Barba Azul, que repite la misma palabra hasta nueve veces: «*Könnyek, Judit, könnyek, könnyek*» («Son lágrimas, lágrimas, Judit, son lágrimas»).

Nueve son, por anticipado, los golpes de gong que anuncian la progresión de las siete puertas. O de esa «danza de los siete velos», en registro torcido y torvo, en donde la belleza comparece siempre ensangrentada, o ribeteada por lo *Unheimlich*: las rosas poseen gotas de sangre en sus raíces, y hasta en las nubes del crepúsculo se advierte el rojo sanguinario que al atardecer se apelmaza en grumos de espesa niebla anaranjada y mate. Sangre por doquier, en la sala de armas, en la cámara de torturas, o hasta en el carmesí de las diademas de amatista y de coral en la estantería de las riquezas.

Pero en este valle de lágrimas convertido en estanque de la desolación ya no hay sangre. Ésta al fin ha dejado de manar. En este repliegue hacia el comienzo llama la atención esa sustitución: en vez de la sangre, las lágrimas. Ya no habrá más sangre viva. Del amanecer y el mediodía se ha llegado al declive y al crepúsculo. La curva de la vida se traza de manera enérgica, despiadada, irreversible.

Esta ópera es un símbolo viviente de las Edades de la Vida, y de sus ciclos de estaciones, o de los momentos de ese Día en que nuestra vida se despliega, en presentimiento de la desolación y el esplendor de la gloriosa, inmortal, eterna y radiante noche pagada de constelaciones estrelladas.

En el ciclo ascendiente hay vitalidad. Y hay sangre derramada. Y puja y porfía por alcanzar poder y por dominar, ganar, vencer. En el ciclo descendente ya no hay sangre, ni poder de dominación, ni siquiera guerra (o tortura). Pero la vida se apaga y se agosta en un estanque de infinitas lágrimas.

Al terminar la revelación de esta sexta estancia Barba Azul pide a Judit que detenga su furia por saber o conocer, y sepa gozar de un amor curtido por el dolor, tras la revelación de ese lago de las lágrimas. Todavía están a tiempo para seguir amándose. En lugar de progresar en esa *bybris* por la vía del conocimiento, o de la voluntad de verdad, Barba Azul pide a Judit que deje de querer saber lo que acaso, debiendo permanecer oculto, no debe descubrirse.

Pero Judit, de nuevo, pone por última vez a prueba a Barba Azul. Y en el curso de esa prueba será ella la que, de pronto, quede atrapada y capturada. Siente que titubea y duda. Adivina que llega al escenario donde viven los amores de la



vieja memoria, y que al abrirse ese baúl escondido, o ese *mundo* (como se le suele llamar), descubrirá quizá que Mnemosyne sigue viva. O que constituye la mejor metáfora simbólica de ese *cercos encerrado en sí* que Freud, por esos tiempos, acertó en llamar inconsciente.

Allí vive la vieja, y siempre recreada, memoria de los amores, que siguen vivos, o cuya viva llama no se extingue, o de la que subsisten brasas que en cualquier instante se pueden inflamar. Allí vive el primer amor, auroral, juvenil. O el amor de la primera madurez, estival, canicular. Y finalmente el amor del otoño viril, con su hermosura declinante.

Pero por encima de todos ellos vive y sobrevive el amor eterno, el que se entona y canta a través de las músicas nocturnas: el amor hacia la más hermosa de todas las mujeres de su corazón, según pronuncia Barba Azul al finalizar la ópera.

### Música nocturna y *allegro barbaro*

En Béla Bartók la noche es el recinto del máximo goce que nos puede ser entregado aquí en la tierra. Es el espacio de todos los estremecimientos misteriosos: percusiones hipnóticas, *glissandi* que evocan la mítica arpa eólica, agitada por el libre movimiento del viento, o del espíritu. O de todos esos nuevos modos de entregarse el sonido a una instrumentación muy siglo xx, propios de este compositor. Donde hasta el piano y el violín rivalizan con el xilofón, con la celesta, con el arpa. Y con los timbales, tambores, triángulos y demás familia de la percusión.

La noche se entrega en un registro de fantasía coral, en forma de recitativo, o de declamación murmurada, según el temperamento de la noche, siempre en forma de *adagio* desmayado y pausado, flanqueado y ribeteado de voces orgánicas o inorgánicas que parecen emitir un alfabeto anterior a cualquier voluntad descifradora del sentido.

La noche apunta hacia los *adagios religiosos* de la obra final, y halla quizá sus formas más impresionantes en los movimientos lentos de los *Cuartetos n.º 4* y *n.º 5*, o en la fuga en *adagio* inicial, desplegada en abanico, basculando por todas

las tonalidades, con la que se inicia el glorioso *Música para orquesta de cuerda, percusión y celesta*. Y que culmina en el tercer movimiento de este mismo concierto, el más hermoso quizá de todos estos *adagios nocturnos*, con sus *tremolandos* enigmáticos que no sabemos si proceden del cielo o del infierno, del paraíso o del más siniestro escenario laberíntico de una fantasía de Dédalo, con sus *glissandi* de timbales, su música de celesta, o su percusión en *ostinato* al comienzo: todo eso que constituye la firma lírica de este grandísimo creador de belleza (de una belleza inquietante, sombría, llena de sangre y lágrimas, como corresponde a la gestación de la belleza en la música –y en el arte– del siglo xx).

Un compositor que tuvo sobre todo dos grandes temas, contrapuestos en su salvaje diferencia y distancia, como si la lógica de la soledad, y del carácter retraído y tímido de su carácter los exigiera. Como si esa mística unción temperamental proclive a los misterios nocturnos pidiera una compensación desbordada en el más rudo y violento de los escenarios de danza.

Ambos se hallan, además, sujetos a infinitas variaciones: el *allegro barbaro* en el cual inicia su uso –en percusión– del piano, y su inmersión en la música popular, más allá de los falsos folclores románticos, de *czardas*, de *verbunkos*, o de música *zigana*.

Y, en segundo lugar, la música de noche que se inicia en *Al aire libre, Suite para piano*, y que quizá fue anticipada por el magnífico y ambiguo final de su única ópera. Y que es misteriosamente comentada en los compases iniciales de una de sus obras testamentarias, quizás una de las más desconsideradas e incomprensibles: su popular *Concierto para orquesta*. En él insiste y recurre, en la lenta introducción del primer movimiento, todo el drama condensado de esa única ópera de su autor, que en esos compases del comienzo parece sintetizada: esa ópera de un único acto que es, quizás, una de las partituras vocales más emocionantes y hermosas, y de mayor calado dramático, del siglo xx.

---

XVI

Ígor Stravinski  
El Gran Sacrificio

---

## *Petrushka* y T. W. Adorno

Dice Taruskin –en un escrito posterior a su monumental obra *Stravinsky and the Russian traditions*– que bajo el nombre Stravinski se esconde una multitud. O que debe enunciarse en plural<sup>1</sup>. Es conocida la naturaleza proteica de este músico. Hizo buena la definición del hombre de Pico della Mirandola: «semejante a un camaleón», debido a su capacidad de mimesis de todas las realidades, altas y bajas, excelsas y abominables, «los antiguos misterios lo comparaban a Proteo» (personaje mítico griego capaz de modificar continuamente su propia identidad a través de una sucesión nunca interrumpida de máscaras).

Se le ha asociado muchas veces a Pablo Picasso. Como éste, parece atravesar los movimientos estéticos y los ismos de las vanguardias sin permanecer en ninguno de forma duradera, a pesar de mantener una identidad inconfundible, de manera que se le puede reconocer en todas sus grandes transformaciones. Incluso en la última de todas, la más llamativa y sorprendente, la que le condujo desde su profesión de fe estética llamada neoclasicismo hasta los principios más opuestos y alejados: el serialismo que su gran enemigo y rival, Arnold Schönberg, había impulsado en los primeros años de la década de los veinte, y que Stravinski asumió al final de su larga vida, especialmente en composiciones de música religiosa<sup>2</sup>.

Un giro en su poética que desconcertó a seguidores y a enemigos. Fue preciso que el adversario musical muriese, y que el propio Stravinski se hallase en una de las más difíciles crisis creativas de su fecunda trayectoria: la que expresó, sollozando, ante la consternación de su querido amigo Robert Craft, cuando se gestaba la parte central de su *Cantata*: el se-

gundo *ricercare* que recorre, a través de un texto inglés antiguo y popular, la vida de Jesucristo<sup>3</sup>.

Para asombro de su máximo fiscal e inquisidor, el filósofo T. W. Adorno, que le había contrapuesto a Schönberg en un escrito célebre, *Filosofía de la nueva música*, Stravinski –el neoclásico, el reaccionario, el seguidor de la estética neo-tomista de Jacques Maritain en su *Poética musical*<sup>4</sup>, el enemigo jurado de todo *bolchevismo* político y artístico– se había convertido de pronto a la estética musical de la Segunda Escuela de Viena, especialmente en la versión Anton Webern<sup>5</sup>. Un músico que en esos años era venerado por una juventud musical airada, con deseo y afán de quemar todas las tradiciones museísticas de la música clásica occidental. Una juventud empeñada en abrazar los postulados del serialismo de este autor de micro-composiciones –concentradas– que parecen anular, en instantáneas musicales, el discurrir mismo del tiempo.

El citado texto de Adorno tenía como propósito y objetivo acabar con el neoclasicismo musical dominante durante más de dos décadas, desde finales de la Gran Guerra. Pretendía dar el golpe de gracia a su inventor, Stravinski, que a los ojos de Adorno encarnaba el principio musical de la restauración. Sólo que tampoco la modalidad dodecafónica de neoclasicismo se libraba de críticas.

El libro constaba de dos ensayos que, en plena lógica maniquea, verdadero anticipo de *La destrucción de la razón* de Lukács, se titulaban «Schönberg y el progreso» y «Stravinski y la restauración». De esos polvos vino todo el lodo de falsos progresismos que invadieron, en metástasis, todas las artes, y muy en particular las musicales, desde después de la Segunda Guerra Mundial, y en especial en los sesenta y los setenta, hasta degenerar en la reacción, o la diástole, bajo la forma del «todo vale» postmoderno.

Adorno consiguió su objetivo: el neoclasicismo nostálgico de viejas formas, tan propio del Schönberg dodecafónico como del Stravinski posterior a su *Octeto para instrumentos de viento*, fue sentenciado a muerte; y sustituido por ese serialismo integral atribuido a Anton Webern, que tanta adhe-

sión produjo en la primera generación de la postguerra (a través de los festivales de Darmstadt y de Donaueschingen).

Quienes vieron este docto panfleto como una encendida defensa de Schönberg contra Stravinski se equivocaron<sup>6</sup>. Más perceptivo que su pretendido abogado, Schönberg advirtió el carácter de «regalo envenenado» que se le entregaba, y no cejó en hablar en forma crítica de un escrito que en modo alguno le ensalzaba.

Salvaba Adorno su período expresionista, pues en él Schönberg daba cauce y curso al *Weltschmerz*, esa herida de Amfortas ontológica, metafísica, que fue siempre para Adorno lo único (siempre *negativo*) que enaltece y honra al arte. El siempre festivo (y hasta alegre y rumboso en ocasiones) Stravinski, tan poco inclinado a «expresar» a través de su música ningún tipo de «emoción», tuvo que recibir, por tanto, el más descomunal varapalo.

De hecho Adorno apenas habló en ese texto de la música de Stravinski, o lo hizo, por usar un anacronismo, con el «mando a distancia». Pero el abuso de categorías sociológicas marxistas y de tipologías nosográficas propias del psicoanálisis, al que Adorno es siempre propenso, condujo a la música de Stravinski a un juicio inapelable: una música, la suya, enferma de esquizofrenia y hebefrenia (al decir de Adorno), identificada con el agresor, a la vez preburguesa (por rusa) y falsamente «modernista» (por apologizar la barbarie); música regresiva que parecía conducirnos de nuevo al «corazón de la tiniebla», como en la novela de Joseph Conrad; y hasta a los sacrificios humanos de la Edad de Piedra (así en *La consagración de la primavera*); o a un mundo salvaje, primitivo, semejante al evocado por sir James George Frazer a finales del siglo XIX en su célebre *La rama dorada*.

Un mundo acorde a las tendencias «neoafricanas» de *Les Femmes d'Alger* de Picasso, propio de una época ahíta de cultura y civilización, que en esos años celebraba el culto a la barbarie y a la violencia (como en el famoso panfleto de George Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, verdadero augurio primaveral de violencias fascistas y totalitarias).

La música de Stravinski evocaba en Adorno todos sus peores fantasmas: desde el «inconsciente colectivo» de C. G. Jung

y sus seguidores, hasta todo el encanallamiento de la música popular de consumo masivo propio de esa época de entreguerras (en la que se pone de moda la música de cabaret, y los ritmos del tango y del *ragtime*). Época en la cual se comienza a hablar de «sociedad de masas».

¡Una música que hasta tramaba complicidades con el jazz, suma de todas las abominaciones para ese aristócrata del espíritu germano-céntrico que era Adorno! En opinión de este filósofo la música sólo tenía una línea de voz: la que trazaban Bach, Beethoven, Brahms, Mahler y los vieneses.

Igual que el judío cosmopolita Schönberg, que creyó de pronto asegurar la hegemonía musical alemana con su invención dodecafónica, también Adorno –y a despecho de los horrores del nacionalsocialismo, que le condujeron al exilio, y que no se cansó en denunciar– sólo concibió la música en esa avenida de dirección única alemana que no admitía intromisiones (francesas, italianas, rusas, húngaras o finlandesas).

Es difícil encontrar un texto, procedente de un talento desacostumbrado, escrito con tanta mala fe y mala voluntad como este ensayo de Adorno sobre Stravinski. Adorno: uno de los escasos filósofos que han sabido hablar con rigor y precisión sobre música, y que nos ha dejado páginas excelentes sobre la *Sexta sinfonía* de Mahler, sobre los últimos cuartetos de Beethoven, o sobre el arte de las transiciones infinitésimas de su maestro musical Alban Berg, a quien dedicó, igual que a Mahler, una extraordinaria monografía. Pero que se ensañó de forma desquiciada con un gigante musical como Stravinski en un escrito movido por eso que Spinoza llamaba las «pasiones tristes» (como también se cebó con compositores como Sibelius, Hindemith, Richard Strauss, y hasta en ocasiones con Béla Bartók).

¿Cuál fue la reacción de Stravinski ante un disparo tan peligroso, dirigido hacia su corazón musical? ¿Dio Adorno en la diana? Por mucho que busquemos y rebusquemos en los ingentes escritos en forma de «memorias y comentarios» a través de conversaciones con su amigo y discípulo amado Robert Craft, jamás encontraremos una sola alusión o referencia a este escrito<sup>7</sup>. Stravinski calló ante un texto tan infa-

me e infamante; escrito para difamar; en el que se reduce a un solo párrafo el principal logro de este extraordinario músico, sobre todo en el período ruso: la innovación rítmica; y únicamente para mostrar lo poco relevante que fue, a juicio de Adorno, para el porvenir de la música.

La reacción de Stravinski fue sencillamente genial. Ignoro si este vocablo, genio, puede seguir usándose. Pero no dispongo de mejor palabra para expresar el estupendo e inesperado gesto con el cual este gran compositor consiguió tapar la boca al filósofo alemán. Stravinski, para desesperación de sus seguidores «reaccionarios», se puso a escribir música serial en las últimas décadas de su vida, demostrando una vitalidad en la invención que antes que él sólo había poseído el también longevo Joseph Haydn. Se permitió incluso escribir una pieza puramente instrumental, toda ella compuesta según principios seriales: los *Movimientos para piano y orquesta* (además de múltiples composiciones religiosas, y hasta un melodrama y un ballet).

Pero lo más extraordinario del caso es que esas obras seriales ¡sonaban a música de Stravinski! O podían oírse mucho más próximas a sus producciones más cabalmente «neoclásicas» que las piezas seriales de otros compositores. De manera que este músico, que Pierre Boulez llamó «museístico» por su capacidad de imitación de los más variados estilos del pasado (desde Pergolesi hasta los clásicos vieneses, desde el *Così fan tutte* de Mozart hasta *La bella durmiente del bosque* de Chaikovski, o desde Carlo Gesualdo hasta Johann Sebastian Bach), logró al final también introducir la hipervanguardista música serial en su peculiar museo imaginario<sup>8</sup>.

Al igual que *Petrushka* al final del magnífico ballet, cuando su espectro resucita, y desde arriba de la barraca de polichinelas, dirigida por el Mago o Charlatán (que había concedido un soplo de vida humana a sus muñecos, la Bailarina, el Moro y el propio *Petrushka*), también Stravinski se despidió de la representación con ademanes y gestos de burla. Sus enemigos recibieron un solemne palmo de narices; especialmente ese filósofo dogmático y sin sentido del humor: Adorno.



## Ideología y falsa conciencia

Stravinski culminaba su sinuosa travesía estética a través de ese giro inesperado hacia el serialismo. Quiso saciar, según confesión propia, su deseo y voluntad de orden y de disciplina, una vez agotados los recursos de su poética musical de sesgo «neoclásico».

Suele dividirse y clasificarse la evolución de este proteico y camaleónico músico según un patrón recurrente que se le ajusta de forma demasiado masiva y fácil. Se habla de tres períodos: el ruso, el neoclásico y el serial, una vez traspasados los «años de aprendizaje», jalonados por obras en las que todavía no se reconoce con nitidez la identidad perfilada y personalísima de este compositor; los años en que, bajo la tutela de su patriarcal maestro Rimski-Kórsakov, escribe su *Sinfonía, op. 1*, su suite vocal *El fauno y la pastorcilla*, o sus brillantes piezas orquestales *Scherzo fantástico* y *Fuegos artificiales*<sup>9</sup>.

Sobreviene entonces el decisivo encuentro con el empresario de ballets rusos Diaghilev, que sella su destino musical y su gloria a través de tres ballets escalonados: *El pájaro de fuego*, todavía bajo el manto protector armónico y melódico de su maestro Rimski-Kórsakov; *Petrushka*, en donde descubre sus grandes dotes de ironía y capacidad mimética; y por encima de las citadas el inmenso manantial de invención musical, melódica y rítmica que constituye *La consagración de la primavera* (para muchos algo así como su sinfonía *Heroica*). Y ya después del cese de las hostilidades bélicas, *Las bodas y Renard (El zorro)*, que completan ese período ruso.

Sigue un larguísimo período de tres décadas al que suele llamarse período neoclásico: desde el *Octeto para instrumentos de viento*, o incluso desde el sainete en un solo acto *Mavra*, o quizá desde el ballet *Pulcinella*, hasta su ópera *La carrera del libertino*<sup>10</sup>. Y por último el tercer período, el serial, con obras insignes como el *Canticum sacrum* para la basílica de San Marcos de Venecia, o el coro *a capella* titulado *Antifona*, sobre el fragmento de «La paloma» del último de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot.

Esa división por períodos es confusa, y no sólo no facilita la comprensión de la música de Stravinski sino que, más

bien, introduce barreras y cortapisas. Bajo el epíteto de neoclasicismo, por ejemplo, se escamotean interesantes giros y requiebros, cambios de estilo y de escritura, experimentos y pruebas de diverso orden, y sobre todo influencias sesgadas imprevisibles. Todo lo cual es muy característico de este músico inquieto y nervioso, siempre alerta con respecto a su propio público, al que gozaba provocando, de forma que una y otra vez le obsequiaba con desplantes, o con cambios inesperados de estrategia estética y musical.

Se precisa un trabajo de criba para disolver esos bloques tan masivos y compactos. Sin llegar a la pedante meticulosidad que introducen en la obra de Mozart los clásicos T. de Wyzewa y G. de Saint-Foix, que en la corta pero intensa vida creadora de este gran músico llegan a contabilizar treinta y cuatro períodos diferentes, lo cierto es que resulta imprescindible un nuevo y más afinado discernimiento cronológico que hiciese inteligible la compleja evolución de este músico (que a diferencia de la *vita brevis* del salzburgués prolongó su vida hasta los ochenta y ocho)<sup>11</sup>. Debería descomponerse (o «desconstruirse», como suele hoy decirse) ese aparato crítico y hermenéutico tan falto de *esprit de finesse*, capaz de integrar más de treinta años de creación bajo un único epíteto (neoclasicismo).

Una dificultad mayúscula se interpone siempre para cualquier comprensión cabal de la trayectoria y de la música de Stravinski. Y la responsabilidad de ese obstáculo, que bien utilizado y comprendido puede ser también una importante ayuda, es del propio Stravinski. O para decirlo con más precisión: del anciano Stravinski, que culmina su aventura de creación a través de la más incontinente hemorragia verbal que jamás un músico haya suscitado en torno a su propia obra. De manera que ese legado casi testamentario, vehiculado por el infatigable colaborador Robert Craft, se interpone entre la música y nosotros, a veces para orientarnos, muchas veces para despistarnos, y con demasiada frecuencia para engañarnos y mentirnos; y siempre para sorprendernos con su agudísimo modo de penetrar en los arcanos de la creación musical, y sobre todo en los específicos de la suya propia.

Una imponente y monumental masa de papel –de escritos de «memorias y comentarios», siempre auto-referenciales, bajo forma de diálogos con Robert Craft– se interpone entre esa música y nosotros. Nunca un músico ha sido tan generoso en la reflexión sobre su propia obra y evolución, o ha levantado tamaño edificio ideológico (para decirlo en terminología prestada del materialismo histórico) sobre la base (musical) que lo determina.

Es preciso asumir este esquema crítico –marxista– como antídoto y triaca del veneno que esa edificación ideológica desprende; sólo que en este caso la base que determina esa descomunal construcción discursiva no lo constituye el modo de producción (socioeconómico), sino más bien la estricta notación y forma musical promovida por este compositor tan expansivo. Su música es, pues, la determinación de última instancia que debe servir de criterio crítico para discernir cuanto haya de falsa conciencia en ese inmenso *constructo* (siempre dialogado con Robert Craft; o en anteriores ocasiones teorizado, con ayuda ajena, a través de sus célebres conferencias de Harvard, publicadas con el título de *Poética musical*; o ya hacia mediados de los años treinta, las *Crónicas de mi vida*)<sup>12</sup>.

Esa crítica de las ideologías, repensada y recreada en el ámbito específico de la música, en el sentido metodológico que ya destacué en el libro *Teoría de las ideologías*, permitiría trazar una ajustada división por períodos de la aventura creadora de este gran músico<sup>13</sup>.

No abogo, de este modo, por una «destrucción» al estilo Jacques Derrida, que no hace sino modular el materialismo histórico y la crítica de las ideologías del terreno de la base socioeconómica al de la textualidad (acorde a la hegemonía de la «filosofía del lenguaje» y del «giro lingüístico» propios de las tradiciones filosóficas del siglo xx). Se trataría, más bien, de insertar la música de este compositor en sus ajustados contextos, desfondándose la hinchazón discursiva de las reflexiones del propio Stravinski con el fin de que comparezca, a través de una documentada investigación, el paisaje propio en que esa música halla su mundo de vida. De este modo pueden encajarse sus modos y procedimientos musicales en las tradiciones que le son congénitas, resaltándose

los eventos históricos que hacen comprensibles los principales giros de este proteico compositor.

Eso es lo que de una forma insigne realiza Taruskin en su monumental investigación, que ha conseguido contextualizar en su ecosistema musical ruso las composiciones de Stravinski: desde sus comienzos, todavía bajo la masiva influencia de Rimski-Kórsakov o de Glazunov, hasta *Mavra*, pequeña ópera *buffa* en la cual consume un viraje inmanente al contexto ruso, girando hacia una suerte de «neoclasicismo chikovskiano» que es anterior a su forma posterior, de expresa voluntad cosmopolita pretendidamente abstracta; y de omisión y elipsis de toda raíz autóctona<sup>14</sup>.

En ese recorrido Taruskin descubre insólitas conexiones que emparentan la primera producción de Stravinski con las tradiciones musicales rusas más sorprendentes. Sugiere, por ejemplo, el influjo de Aleksandr Skriabin sobre una composición coral de Stravinski, que dejó perplejo a Debussy, basada en un poema de Konstantin Balmont, titulada *Zvezdolikiy* («El rey de las estrellas», o «El rostro de las estrellas», según sus posibles traducciones). Ambos –Skriabin y Balmont– de reconocida orientación gnóstica (esotérica y teosófica).

Así mismo halla la posible fuente antifonal, procedente de una misa de *Réquiem* ruso-ortodoxa, del impresionante coral que recorre una de sus obras más reconocidas y más hermosas: la pieza titulada *Sinfonías para instrumentos de viento*, escrita como epitafio tras la muerte de su amigo Claude Debussy.

Y descubre, así mismo, el tejido de melodías de origen lituano que invaden *La consagración de la primavera*, en claro desmentido de una confesión mendaz de su autor, según la cual se inspiró tan sólo en una única canción lituana (la bellísima melodía con la cual se inaugura el ballet).

Una criba crítica como la que realiza Taruskin es, justamente, la que puede airear e iluminar el peculiar encastillamiento textual y hermenéutico de Stravinski en sus tardíos diálogos de «memorias y comentarios». Esa crítica de tamaño edificio ideológico puede recontextualizar lo que esa

montaña de discursos dialogados tiende a mistificar y tergiversar, ocultando fuentes, borrando raíces, desplazando sentido y significación, y enfatizando aspectos «abstractos» y «formalistas» allí donde pueden descubrirse focos poderosos de influencia que lejos de aminorar el valor de las obras, lo realzan.

De manera que puede emerger de pronto el hermoso, insólito y a la vez extraño paisaje mental de esta música, con sus cambios aristados y espasmódicos: una evolución creadora en zigzag y llena de meandros que en muchos casos parece remedar los más salientes y atractivos caracteres de algunas de sus piezas más deslumbrantes, como *La consagración de la primavera*.

El giro hacia el neoclasicismo cosmopolita, que borra raíces rusas y expresa una decidida voluntad de abstracción, se halla de hecho antecedido por un curioso viraje hacia un neoclasicismo autóctono. A través de él Stravinski se distancia definitivamente de la línea de continuidad, no del todo interrumpida, que le hizo renovar las tradiciones nacionalistas propias del Grupo de los Cinco, de inclinación eslavófila y «turania» (por emplear la expresión de Taruskin).

Se trata del neoclasicismo propio de Chaikovski en su ópera *La reina de espadas*, segundo acto, o en su suite *Mozartiana*. Un compositor al que Stravinski visita, e imita, en un momento de su creación, en *Mavra* y en el extenso ballet *El beso del hada*, tras llevar a cabo para Diaghilev la adaptación de *La bella durmiente del bosque* del compositor ruso postromántico.

Antes de orientarse hacia el peculiar neoclasicismo cosmopolita de los años siguientes parece ensayarlo a partir de incitaciones autóctonas (chaikovskianas). Posteriormente procurará borrar las huellas de sus raíces rusas, o ejercerá una decidida voluntad por anularlas. Y promoverá, con ese fin, una recreación «museística» de las grandes tradiciones barrocas y clásicas (de Pergolesi y Bach hasta Haydn y Mozart). Pronunciará, en consecuencia, su manifiesto estético en favor de la música absoluta, o de un formalismo *à la*

Hanslick que yugule definitivamente las tradiciones románticas especialmente germánicas, o el legado que procede de Beethoven, Wagner, Brahms (y que llega hasta Mahler y Schönberg). Y que según su criterio contamina también la tradición rusa «eslavófila», desautorizando así sus pretensiones de autoctonía e independencia respecto al eje franco-germánico-italiano, o de la música específica del mundo occidental europeo.

Lástima grande que esa obra ingente de Taruskin concluya, tras una inmensa travesía de 1.757 páginas, en *Mavra*, y en ese peculiar neoclasicismo de inspiración chaikovskiana, justo en los tiempos en que Stravinski comprueba con consternación y horror que la deriva de los acontecimientos de la Rusia bolchevique le estaba convirtiendo en lo que definitivamente fue: un eterno exiliado.

Hizo de la necesidad virtud al trocar esa expatriación en un cosmopolitismo sin raíces, acorde con una música con voluntad de abstracción (sobre todo de abstracción respecto a toda huella patria o nacional); pero también de abstracción formal, en el sentido propio y específico de una estética formalista: la que le hizo abjurar definitivamente de todo vínculo con las tradiciones decimonónicas románticas germanas, y de toda exaltación de la subjetividad, como la que de manera exacerbada promovía el expresionismo atonal propio de la Segunda Escuela de Viena, al menos hasta el final de la Gran Guerra.

Esa música con voluntad objetivista, que pretende que toda música es impotente para generar emociones, o que nunca tiene nada que expresar, se erige así –por decirlo al orteguiano modo– como una música «nada moderna y muy siglo xx»; una música que, desde el *Octeto para instrumentos de viento*, revela una clara voluntad anti-romántica; o que se distancia del encumbramiento de la subjetividad y de sus capacidades expresivas, orientándose hacia un cuestionamiento de ese sujeto –de tradición kantiana o beethoveniana– que el expresionismo atonal había revitalizado.

Del sujeto al objeto, de la expresión a la forma, de la emoción inducida a la belleza distante, o promovida a través de efectos distanciadores (como los que Bertolt Brecht teoriza-

ría para el teatro). Se trata de una versión fría, *cool*, de *l'art pour l'art*, o de un arte para goce y consumo de artistas; un arte de tendencia deshumanizada, libre de patetismo y empatía cordial, helado en sus lacónicos modos de expresar los sentimientos, como el que por entonces teorizaba Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*.

Al contextualizarse la música de Stravinski se descubre, más allá de sus racionalizaciones teóricas, un paisaje que va cambiando según mudanzas de naturaleza extra-musical, produciéndose un radical mentís al carácter formalista, o de música absoluta, que en sus escritos atribuye a sus composiciones, y a los contextos en que se van insertando.

Stravinski no era un temperamento inclinado a grandes compromisos ideológicos y políticos, pero sabía a la perfección lo que podía beneficiar o perjudicar la recepción de su obra. Y está claro que el curso de la Revolución rusa, que saludó calurosamente en el episodio menchevique de los comienzos, le hizo temer los peores augurios, cumplidos hasta el despropósito y el absurdo, a partir del vuelco del torbellino provocado por los bolcheviques de Lenin.

Pueden recorrerse, en todo caso, diversos períodos, en los que la evolución musical se entreteje y enreda con acontecimientos políticos y personales (Gran Guerra, doble Revolución rusa, exilio forzado, nacionalidad primero francesa, luego americana, reingreso en la religión cristiana ortodoxa, etcétera).

En síntesis pueden trazarse, *grosso modo*, los períodos siguientes: 1) Los años de aprendizaje ya aludidos. 2) El período de los tres grandes ballets en el que Stravinski descubre su propio estilo. 3) La culminación de este período ruso a través de la recreación de rituales (*Las bodas*) o de músicas ambulantes de cómicos de la legua (*Historia de un soldado*, *Renard*). 4) Sigue el primer giro neoclásico, todavía contextualizado en las propias tradiciones rusas, mediante una exaltada identificación con el previo neoclasicismo de Chaikovski (*Mavra*, *El beso del hada*). 5) Viene a continuación el neoclasicismo cosmopolita que se consolida a mediados de los

años veinte, una vez certificada la ruptura con el contexto vivencial propiamente ruso. Stravinski asume su condición exiliada. Busca cobijo en la Iglesia ortodoxa y expresa sus sentimientos de destierro a través de los salmos. Se inicia un estilo hierático, solemne y frío, pero de extraordinaria belleza formal, que cristaliza en *Edipo Rey* y en *Sinfonía de los salmos* (en la que esa condición expatriada se expresa con desolación a través de las oraciones del salterio bíblico).

6) Se despliega, más adelante, una polifonía de muchas voces, o de múltiples experimentos, que exigen recorrer una doble o triple fuga de líneas vocales, o una doble o triple variación entrelazada, para perseguir a este proteico compositor: experimentos con orquestas de viento y percusión, o con los conjuntos de cuerda más apagados (a través de la pálida estética que preside ballets y melodramas: desde *Apolo Musageta* hasta *Orfeo*, pasando por *Perséfone*). Esta época culmina con su magnífica ópera *La carrera del libertino*, que suele considerarse el último acto del período neoclásico de este compositor.

7) Sigue un expresionismo abstracto acorde con el nuevo escenario estético tras los inicios de la segunda contienda mundial, en el que el acontecimiento incide en la música, de nuevo expresiva y hasta existencial, así en la magnífica *Sinfonía en tres movimientos*. Todo ello en transición hacia el último período: 8) La etapa del serialismo integral, constituida por obras preferentemente religiosas, más algún importante melodrama (como *El diluvio*), y multitud de epitafios a escritores amigos muertos (Dylan Thomas, Aldous Huxley, T. S. Eliot).

En *La consagración de la primavera*, Stravinski había llevado a cabo un encuentro, entre etnológico y mítico, con las más ancestrales formas de lo sagrado en costumbres ceremoniales de la Rusia precristiana, o decididamente neolítica, con sacrificios humanos incluidos. En *Las bodas* se mitiga ese radical primitivismo a través de un ritmo menos desquiciante, pero igualmente enardecido: se avanza de la Edad de Piedra a rituales matrimoniales cristianizados; se sustituye el asesinato de la adolescente elegida, exhausta tras su danza en



frenética rotación –que no admite pausa ni demora–, por el sustituto vicarial, simbólico, a modo de ecuación de éros y *thánatos*: la trenza que se deshace y extiende antes de la consumación del sacramento matrimonial.

El tema sigue siendo el mismo: la renovación y recreación de la vida a través de la gran crisis sacrificial. O la celebración de los fastos primaverales mediante el *nefas* terrible y trágico de la inmolación (en plena orgía sexual de encuentro del sol con la tierra). Ahora no se promueve un desposorio letal por la vía del crimen ritualizado, a modo de rúbrica de la frenética danza (la impresionante «Danza del sacrificio» con la que se clausura *La consagración de la primavera*). En *Las bodas* se suple el sacrificio humano por el sustituto simbólico del consorcio de sexo y ofrenda a través del sacramento matrimonial, que asume y acepta la trenza femenina como modalidad vicarial. Se expande ésta por todo el cuerpo y se subliman los trenos que lamentan la virginidad perdida en el nuevo estatuto de fecundidad que promueve el rito matrimonial.

### Arqueología musical

Desde la primera década del novecientos se produce una doble respuesta a la gran crisis del arte musical romántico.

Se trata de una doble dirección, que en su contraste y divergencia muestra las vías de máxima fecundidad de la música del siglo xx. En el caso vienés, que tiene en Schönberg su impulsor, se propende a una exaltación exasperada –hasta la deformación grotesca– de una subjetividad romántica, al borde del desmoronamiento.

Esa superación por exceso del emocionalismo romántico convierte el puro gesto expresivo de dolor en materia y objeto de la composición musical, así en *La espera*, o en *La mano feliz*, ambas de Schönberg. El sujeto (una mujer) constituye el centro de la representación escénica, o del melodrama. Pero la mujer es sorprendida en la *selva selvaggia* que la conduce hasta el reconocimiento del crimen, hundida en la áspera frondosidad de las tinieblas mentales, al límite que bordea

y cerca la locura. O bien el sujeto es acometido por un coro obsesivo de voces que lo someten a un «tercer grado» torturante (sin remisión a la vía ritualizada de la transferencia psicoanalítica).

Esas formas lívidas, entre las que se pasea Pierrot en un paisaje de noche desolada (que tuerce y retuerce los sentimientos que años atrás podían todavía exaltarse en una *noche transfigurada*), muestran muecas terroríficas en medio de la noche eterna que carece de redención, o que no admite normalidad ni acomodo: todo está fuera de sí, en puro desquiciamiento lindante con lo irracional.

Frente a ese sujeto rescatado a través de la enfermedad y del crimen, o de una *commedia dell'arte* que convierte muñecos y fantoches en muecas petrificadas, *La consagración de la primavera* constituye el más acusado contraste. No interesa perforar la sintaxis musical sino su ritmo; no el espacio, y la distribución vertical, sino el movimiento en el tiempo, y las formas en que los bloques sonoros se suceden a través de la más despiadada y radical supresión de todos los grandes dogmas de la música romántica: el arte de las transiciones, cuya naturaleza infinitésima (que lleva de Wagner hasta Alban Berg) es sustituida por la más violenta y bárbara de las interrupciones, o a través de una estética del paro cardíaco que anticipa en bastantes lustros la teoría de Walter Benjamin sobre el *shock*.

Se cuestiona la modulación, y el concepto de desarrollo que había sido ya acerbamente rechazado por el Señor Corchea (Claude Debussy). Se abjura de la forma sonata y del sinfonismo de origen beethoveniano. En vez de movimientos sinfónicos se presentan *sketches* que se entrelazan unos con otros de manera milagrosamente unitaria, a pesar de no ser «orgánicos» en el sentido decimonónico.

No son simples suites de danzas, ni es rapsódica esa peculiar sucesión de piezas breves. Se trata de escenas, siempre fragmentarias, que se vinculan unas con otras a través de un melodismo renovado, de una figuración rítmica que hace las veces del tema y del motivo, y de una combinación de insólito sentido del humor de alta comedia, o tragicomedia, así en *Petrushka*, o de evocación de los ancestros primeros de la

música, a partir de la más genial de las recreaciones arqueológicas, en *La consagración de la primavera*.

No se pretende conducir a su máxima coherencia el desviacionismo tristanesco de Wagner, liberando la disonancia, sino promover una radicalización inusitada de formas rítmicas que se hallaban ya insinuadas en las elaboraciones cultas en las grandes danzas populares de los compositores decimonónicos rusos (Rimski-Kórsakov, Borodín; y sobre todo Chai-kovski). Todo este arsenal de formas bailables es, de pronto, ensayado en forma casi operística, todavía bajo la tutela «eslavófila» del maestro Rimski-Kórsakov, en el primero de los ballets encargados de Diaghilev: *El pájaro de fuego*.

Sigue entonces ese milagro de belleza irónica que es *Petrushka*, que nos descubre una verbena popular en tiempos de carnaval en la Plaza del Almirantazgo de San Petersburgo, hacia 1830. La tonadilla del vendedor ambulante permite una escenificación musical de la multitud que se entrega a cortejos, persecuciones, danzas, y que descubre la barraca de feria en la que el Mago o Charlatán dotará de vida humanizada a sus muñecos, a modo de una tríada de polichinelas que evocan la vida de la autómatas Olimpia de E. T. A. Hoffmann, pero en versión circense y canallesca, y con un toque de sarcasmo que recorre la pieza de principio a fin<sup>15</sup>.

Se escucha un cómico y deformado vals del más antiguo de los compositores de esta forma que entronizará la dinastía Strauss, Joseph Lanner. Ya al principio de la escena primera se había oído, antes del hilarante baile de las piernas de madera de los polichinelas (en ruso se les llama *petrushkas*), una cancioncilla de moda en la época de composición de la obra titulada «Elle avait une jambe en bois» (Ella tenía una pata de palo), dedicada a la gran actriz Sarah Bernhardt, que padecía esa minusvalía.

En *Petrushka* halla Stravinski su espíritu escénico en versión de alta comedia, en recreación de los principales personajes de la *commedia dell'arte*: Colombina, Polichinela, y un Arlequín en versión grotesca, en forma de moro negro con turbante y sable<sup>16</sup>.

Pero el Stravinski que producirá consternación hace su aparición en el tercero de los ballets, el más grande de todos: *La consagración de la primavera*, una obra que jamás su autor logrará superar. Y que por esa razón terminó siendo una especie de *golem* de su vida creadora, que se vio una y otra vez en la necesidad de rectificar o de expiar, modulando el mismo tema de la recreación sacrificial de la vida –a través del crimen de la doncella elegida–, con sus augurios y rondas, o *jorovods*, primaverales, en otros registros: en el modo más contrastado posible, mediante una salutación a la primavera a través del esmalte de una primorosa recreación de poemas japoneses, o bien sublimando ese gran tema en la presentación de la ceremonia sacramental del matrimonio, en *Las bodas*; o, finalmente, a través de una poderosa transformación de esa mitología arcaica en la más elaborada de las construcciones mitológicas, la griega, con sus figuras sacrificiales, siempre aptas para la resurrección, de Orfeo, de Perséfone (y de su esposo primaveral Dionisos Yaco); o recurriendo a la apoteosis apolínea (en *Apolo Musageta*).

Ése es el tema mayor y más insistente que este músico escenifica en sus composiciones: el advenimiento primaveral, la renovación de vida y existencia, y el sacrificio (invernal, del hombre viejo) que conlleva, cuya prenda de sacrificio se desplaza del trágico horror de lo sagrado, y su primordial violencia, hacia el sustituto simbólico (la trenza), o la sublimación mitológica (Orfeo, Dionisos, Perséfone, Apolo Musageta).

Ese gran tema aparece en *La consagración* en forma salvaje y bárbara, a través de unas «Escenas de la Rusia pagana» (subtítulo de la obra) que –según rigurosa investigación etnológica del colaborador de Stravinski, Nikolái Roerich– sella en anillo simbólico, ratificado por el beso ritual de la tierra, la cópula del Dios Sol con la Diosa Tierra, cuya ofrenda se produce a través de la inmolación de la doncella elegida<sup>17</sup>.

Ésta escenifica, en el cuadro final, la frenética danza a la que Stravinski alude en el supuesto sueño o visión que desencadenó la composición de la obra. La doncella no para de danzar, en un *perpetuum mobile* que no admite quietud ni

descanso, y que sigue y sigue hasta que se rebasa el límite de todas sus posibilidades. El puñal sacerdotal impide su caída extenuada sobre la tierra, y en evitación de su desmayado desplome se la entrega al Dios solar, elevándola en volandas, en brazos alzados de todo el cortejo, atravesada por el punzante falo asesino. Un Dios llamado Yarilo, el Sol, que trama consorcio matrimonial con la tierra, y que es, según las convicciones primitivas bárbaras de la Rusia pagana, principio de renovación de vida y de existencia, animador de todas las cosas, fuente de energía, vigor y fecundidad.

Nunca una escenificación musical ha sabido remontar de forma tan persuasiva y brillante milenios de civilización y cultura. Esa obra que evoca mundos bárbaros, paganos, está construida a golpe de descargas eléctricas, verdaderos latigazos que atraviesan y rasgan el espacio sonoro convencional.

No huye de la más abrupta y angulosa brusquedad en ritmos que modelan de forma metálica los cuerpos, que en este ballet son sometidos a movimientos espasmódicos, en acerbo contraste con los amaneramientos aburguesados de los ballets postrománticos. Toda esa suavidad contrastada de conjuntos gráciles en forma procesional, o como declamación corporal en *recitativo* o *arioso* es, de pronto, sustituida por la erupción volcánica de una creatividad melódica y rítmica que no parece tener contención ni freno. Los fragmentos melódicos germinan unos sobre otros, agolpándose y presionándose en su voluntad de nacimiento, o en su frenético deseo de comparecencia.

No hay transiciones lógicas. La línea de voz se quiebra en cada cambio de escenario. El arte de las transiciones, tan congénito con la forma wagneriana (y con el análisis schenkeriano), es sustituido por el benjaminiano *shock*. El principio de variación es yugulado por la abrupta, obscena y cardíaca repetición. Ésta rompe todos los tabúes y prohibiciones que posteriormente entronizará la forma dodecafónica o serial. Por anticipado parece propinarse burla y escarnio a esas nuevas normas gramaticales, o de sintaxis musical.

En vez de la repetición controlada por la variación-en-desarrollo se escucha el *ostinato* en su manifestación más descarnada y obsesiva: ritmos que insisten una y otra vez, creando cierta automoción maquina que produce un encantamiento hipnótico y obsesivo, sin posibilidad de parada, o sólo cortado a través de la más drástica de las *fermatas*.

El *Wiederholunszwang* (compulsión a la repetición) que Freud asociará al principio de muerte, más allá del principio de placer, celebra sus esponsales con la general renovación fecunda de la vida natural: todo vuelve, todo retorna, eterna es la rueda de Ixión. La obsesión mahleriana de una danza sin fin, una suerte de danza de Shiva que no tiene origen ni culminación, hace su aparición en esos *crescendos* que movilizan toda la orquesta, desde sus registros más graves hasta los más agudos, y que cubren toda la materia estereofónica en la que el metal, la percusión, la madera y la cuerda se entrelazan, rivalizando entre sí, al modo del juego bélico entre tribus o ciudades.

En un único compás, el primero de la «Danza de la tierra», se transita del *pianissimo* al *fortissimo*, movilizándose, en instantáneo *crescendo*, todo el acopio de percusión, timbales, tambores, bombos. Se interrumpe una frenética danza en *ostinato* que no parece admitir término a través del más abrupto gesto de cierre argumental. Y todo ello combinado con rondas primaverales a ritmo procesional de *jorovod* ruso que, sin embargo, en su lento y apaciguado paso de danza produce una general sensación de amenaza creciente, primero latente, enseguida evidente. A través de ello va tomando cuerpo la noción, fascinante y terrible, de lo sagrado.

Al igual que *Les Démoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, esta obra inaugura la modernidad en el arte musical. Y lo hace en una dirección muy característica de esos años anteriores a la Gran Guerra en los que se intentaba en todas partes promover una radical catarsis de la avejentada y podrida cultura y civilización de la época.

Se buscaba la salvación en Barbaria: a través del *allegro barbaro* que inspiró, desde la más rigurosa documentación

de etnografía musical, a Béla Bartók. O mediante esta arqueología de la Rusia anterior al zarismo y al cristianismo, que este tercer ballet de Stravinski evoca de forma magistral.

Théophile Gautier ya había lanzado un insensato grito de combate (que la Gran Guerra concretó de modo torvo y torcido): «Plutôt la barbarie que l'ennui». Un excelente ensayo de Rudolf Steiner, «En el castillo de Barba Azul», lo recuerda.

El mejor arte, en lugar de tomar esa orientación por la vía obscena que conduce a apologizar la violencia, así George Sorel, o a proclamar las virtudes de los «jóvenes bárbaros» (enardecidos por la demagogia de Alejandro Lerroux, antes de la Semana trágica barcelonesa), propendió a una grandiosa recreación simbólica de Barbaria, o de la Turania primigenia: de ahí el remonte a esas escenas de la Rusia pagana que en esta genial obra son evocadas.

El avance que propugna Stravinski, el paso al frente en dirección a la modernidad, es de hecho un retroceso y un regreso en las agitadas aguas de Mnemosyne. Se trata de un retorno a los orígenes, no de una *regresión* en sentido psicoanalítico (como cree Adorno, de manera equivocada y superficial, en su texto ya comentado). El marco es épico, no psicológico. Se trata de la evocación de un escenario anterior, perdido, que merece ser recordado y ritualmente repetido mediante el mejor conjuro, que es el musical, y sobre todo a través de esa forma de inmediatez tan congenial con el cuerpo y sus movimientos que es la danza, en la cual la música halla su vocación terrenal. Pues la danza constituye, junto con la canción, la verdadera esencia en la que se sustenta toda música.

### De la arqueología a la mitología

Son varias las razones por las que Stravinski intenta, una y otra vez, tomar distancias con su obra más extraordinaria, *La consagración de la primavera*. Una de ellas radica en el descubrimiento de un espacio sonoro propio que requiere una concepción distinta de la orquesta, en ruptura con la tradición decimonónica. Stravinski escucha *Pierrot lunaire* de

Schönberg y descubre algo muy novedoso: una pequeña conjunción de instrumentos en la que cada uno de ellos es solista. Lo más sorprendente de la magnífica *Sinfonía de cámara*, op. 9 es el subtítulo de esta obra de Schönberg: «Sinfonía de cámara para quince instrumentos solistas». ¡Una orquesta en la que todos los instrumentos que la componen son tratados como solistas!

La capacidad de metamorfosis de la «orquesta de orquestas» de Mahler halla, en esa obra, y posteriormente en *Pierrot lunaire*, su forma quintaesenciada. Los instrumentos, lejos de quedar absorbidos en la mezcla uniformada de la orquesta sinfónica, a honra y gloria de un director convertido, desde Berlioz hasta Wagner, en la *prima donna* de la música clásica, adquieren ahora rango de solistas, como sucedía ya en las sinfonías de Mahler, en las que de pronto una orquesta gigantesca y megalómana se transformaba en conjunto de cámara, o hasta en rumor de fondo de un instrumento solista.

Stravinski cuestiona el principio de «gran orquesta» que inspira sus tres ballets. Se encamina hacia el pequeño conjunto de instrumentos solistas que después de la Gran Guerra vuelve a dominar, tras su experimento con las canciones japonesas, en *Historia de un soldado*, *Las bodas* y *Renard*.

Comienza a experimentar lo que ya había ensayado en *La consagración*, donde en la frase del comienzo de la «Introducción» el fagot enuncia la melodía al límite de sus posibilidades, en su máxima altura, de manera que, a no ser por la grave densidad que desprende el instrumento, podría parecer un oboe.

Se trata de someter a la prueba del límite a todos los instrumentos, de manera que se pueda arrancar de ellos aptitudes insospechadas, o un *éthos* en radical divergencia con sus usos convencionales (románticos y postrománticos): así por ejemplo el uso rasgado, de percusión y disonante del violín, metáfora carnal del alma del soldado apetecida por el diablo en la *Historia de un soldado*.

Hacia mitad de la década de los años veinte, Stravinski comienza a conjugar su identidad en plural, como señala Ta-



ruskin. Son muchas y muy contrastadas las líneas de fuerza que se reclaman de su nombre. A la serie de períodos y etapas en su evolución sigue, ahora, una suerte de simultaneidad polifónica en la misma sincronía temporal: diferentes voces que conducen, en su recorrido, a aventuras musicales peculiares, a la vez que perfectamente contrapuestas.

El tema hierático y sagrado halla en *Oedipus Rex* (*Edipo Rey*) y en la *Sinfonía de los salmos* su forma perfecta, que insiste posteriormente en la *Misa* de fines de los años treinta a modo de anticipo de la gran música religiosa de su etapa final, serial (*Canticum sacrum, Requiem Canticles*)<sup>18</sup>.

Puede seguirse la experimentación instrumental del viento y de la percusión en recreaciones de los *Conciertos de Brandemburgo* de J. S. Bach, o la evocación del estilo clásico vienés, haydniano, en la hermosa *Sinfonía en do*.

O puede también recorrerse una insólita, inesperada incursión en la orquesta de cuerdas, en un tono apagado y pálido que parece desmentir la brusquedad violenta que suele asociarse a sus primeros ballets: un estilo estático, casi susurrante, como el que se inicia, de hermoso modo, con el relato del nacimiento de Apolo, hijo de Letona, en el ballet *Apolo Musageta*, anterior al *pas à deux* con las musas más destacadas en relación con el arte stravinskiano: la musa de la Danza, de la Poesía y del Mimo.

O en su recreación posterior del mismo conjunto de cuerdas en la evocación del mito musical por excelencia, en su ballet *Orfeo*, con el más emocionante y bello inicio que imaginarse pueda: un escalonamiento descendente de sonidos del arpa que evocan el descenso a los infiernos de Orfeo, y su parlamento musical con Hades y con la Muerte, a quienes encandila con el exorcismo mágico propio de la taumaturgia musical que desprende su instrumento. Y es que la música posee ese poder de recreación, o de resurrección, que el mito de Orfeo testimonia.

Un apacible y pálido ballet que, sin embargo, muestra su rostro violento y salvaje, en controlada evocación de los Grandes Sacrificios juveniles, con la escenificación del asesinato y despedazamiento de Orfeo por parte de las furiosas ménades. No en vano el orfismo lo asociaba a Dionisos, tam-

bién descuartizado y devorado (en su caso por los titanes, que lo seducen cuando es todavía infante mediante regalos de espejuelos y otras baratijas).

Esta incursión en las mitologías griegas de la música gira la estrategia argumental de este compositor. No indaga ya, como en *La consagración*, los escenarios arcaicos, bárbaros, sino más bien, en consonancia con su vuelco conscientemente apolíneo, la más elaborada y culta de todas las mitologías: la griega. Ésta puede incluso evocar resonancias cristianas, como sucede en *Perséfone*, en la que repara y expía sus juveniles cultos a Barbaria –a partir del mismo tema de la Muerte y la Resurrección– a través del mito de Perséfone y su doble desposorio con Hades y con Dionisos Yaco, o de su doble vida invernal y primaveral.

Una obra sobre texto de André Gide que parece responder –desde la más culta de todas las mitologías– a la incursión juvenil en el rastreo de los orígenes. A la Rusia pagana de la Edad de Piedra, con sus sacrificios humanos, se da la réplica con la elaborada mitología de Perséfone, hija de la Madre Tierra (Deméter, Core). Recorre el círculo estacional a través de su doble desposorio, resucitando de su enterramiento invernal en el Hades en brazos del Dionisos renaciente, en quien la primavera halla su consagración.

Esa mitología griega aparece ahora tamizada de sintonías cristianas, según lo destaca el texto de André Gide. El sentimiento de misericordia conduce a Perséfone a cohabitar con Hades a fin de redimir las almas justas de quienes se hallan sometidos al maleficio de la muerte (al modo del Cristo descendiendo a los infiernos después del escenario del Calvario, tras su crucifixión, y antes de producirse la resurrección).

## El Gran Sacrificio

La obra de Stravinski admite varias estrategias: ante todo, el remonte a los primeros principios de una cultura, la rusa, posteriormente romanizada y cristianizada, si bien de forma harto precaria. O bien la estilización ritualizada y hierática de la celebración festiva, especialmente en *Las bodas*. O una tercera: la elaboración «neoclásica» de los grandes mitos

griegos sobre los orígenes de la música (Orfeo, Apolo Musagetes, Dionisos Yaco, Perséfone). Todas ellas confluyen en una misma intención y propósito arqueológico.

Se trata de remontar, más acá o más allá del *lógos*, de ese *lógos* musical occidental cuya última *ratio* se halla en los principios armónicos que fueron convenientemente revisados, en la década de los años veinte, a través de una *lógica* como la que Schönberg, el Schönberg dodecafónico, fue capaz de descubrir y desvelar.

Pero a ese *lógos* sintáctico y gramatical subyace el grito de dolor que halla su enunciación melódica en la canción. O el nexo de amor y muerte que el frenesí de la danza certifica. Danza y canción siempre, eternamente, se adelantan a toda gramática y lógica, o a todo principio de armonía, o a toda sintaxis musical. Danza y canción son los verdaderos *dramatis personae* de la música. La canción expresa el grito (de júbilo, de sufrimiento, de alabanza). La danza da forma a la inmediatez, en perpetuo movimiento entrelazado, de los cuerpos en su relación más directa y primigenia.

El expresionismo desencajó el grito —y la emoción que le inviste— de la conjugación de temas y de motivos melódicos que dotan de existencia a la canción. Stravinski puso entre paréntesis esa subjetividad emotiva, y la correspondiente expresión, con el fin de liberar el juego de violencia y sexualidad en que la danza se expande.

A la liberación de la atonalidad, que permite el conjuro del puro gesto subyacente a toda canción, corresponde esa emancipación rítmica del movimiento, y del tiempo como su medida y número, a través de la forma abrupta, angulosa y esquinada de una danza enraizada en los misterios de la vida y de la muerte: del entierro invernal y de la resurrección primaveral. Y de las formas simbólicas que, a modo de prendas de sacrificio —la doncella elegida, la trenza, el desposorio de Perséfone—, hacen posible el insistente y siempre recurrente recrearse y variarse de lo mismo.

Se detiene el cuerpo, en enervante hieratismo, con el fin de que en ese tenso reposo emerja, con el grito, la emoción primordial, y su expresión a través del cántico, o de su esquema abstracto: en la zona intermedia entre declamación,

recitativo y entonación (así en la *Sprechstimme*, la «voz hablada» de Schönberg).

O bien se libera el cuerpo en su frenético movimiento en rotación, girando sobre sí mismo cual peonza, o devolviendo al organismo a su mecánica motilidad, a través del obsesivo *ostinato* que puja y porfía sin demora.

Una canción lituana, entonada por el fagot puesto al límite de su agudeza, a punto de reventar, anuncia *La consagración*<sup>19</sup>. Pronto esa canción deja paso a una transición deslumbrante. Brota una germinación melódica de una belleza turbadora. Todavía esa canción primera se deja oír en lontananza, a manera de despedida. Resuena su eco al alzarse el telón al compás de acordes que son fogonazos: una fanfarria de brascas conmociones idénticas y repetitivas que anuncian los *augurios primaverales*, y que preparan la extensión de un nuevo fragmento de canción melódica. Danza y canción hallan aquí su más extraordinario consorcio.

Sigue una música de caza, al estilo de las *caccias* medievales y renacentistas, pero en un registro de una violencia sin par: la que corresponde a la ceremonia del rapto. Una vez agotado este manifiesto de agresividad que carece de antecedentes, se apacigua la música en un rito procesional a modo de característico *jorovod* ruso: una ronda que prepara las enigmáticas pruebas circulares en las que más tarde quedará atrapada la doncella elegida para el letal maridaje con el Sol.

La ronda primaveral sirve de intermedio *andante* entre dos piezas de inusitada brutalidad, la ceremonia del rapto y el juego de guerra entre tribus, o entre aldeas o ciudades. La procesión de los más sabios dejará paso, después del instante de recogimiento que escenifica el beso de la tierra, a la frenética danza con que concluye la primera parte, augurio y presagio de la extraordinaria coda final de la obra en forma de rondó, que eleva el paroxismo del material musical hasta la consumación de la ofrenda humana mediante la «Danza del sacrificio».

Y antes de que ese brillante final tenga lugar irrumpe la pieza musical más agresiva: la «Danza de la elegida». El momento culminante de este drama musical lo constituye esa

elección de la doncella que debe ser sacrificada, una vez consumada su danza letal, definitiva. Y la expansión rítmica de esa certidumbre promueve la más salvaje de las danzas: una repetición obsesiva, de hasta veinte veces, de la misma figura rítmica, que es de hecho un muñón temático deforme, una mueca musical exasperante, cuya personalidad inconfundible viene certificada por la síncopa que convierte su metro en un imposible.

*La consagración* constituye un ballet ritual, ceremonial, una pieza escénica sagrada, para decirlo al wagneriano modo, pero situada en las antípodas mismas de la geografía espiritual de Bayreuth: escenificación sagrada devuelta a su forma más primitiva y elemental. Allí donde tierra y sol celebran mágicas nupcias. Los encantos del Viernes Santo –y de la resurrección pascual– acogen su más prístina verdad rítmica, oponiendo a la melodía infinita wagneriana la estética, la retórica y la poética del *ostinato* y del *shock*.

La vida ha sido recreada y renovada. Ha irrumpido la primavera; el sacrificio, y el crimen ritual que implica, se ha consumado. Y a través de todo ello se ha expuesto la esencia que toda música encarna. A través del rito de consagración primaveral se ha desplegado su verdad arqueológica.

En la danza –y en la canción– la música descubre su condición pre-liminar, o fronteriza, que permite el tránsito de la naturaleza al arte, o del sustrato salvaje al culto que propician Orfeo, Perséfone, Dionisos y Apolo Musageta.

Pero esa mutación sólo puede volverse significativa y eficaz, en sus capacidades fertilizantes o fecundas, si es acoplada por el anillo simbólico, sellándose el matrimonio de la tierra con el sol a través de la cópula del sacrificio. En su origen era un juego de vida y muerte. Posteriormente deja paso a figuras vicarias, como la trenza ofrendada. O a elaboraciones mitológicas que descubren, en forma sofisticada, la verdad arqueológica de la música, y su encarnación y sustento en la canción y en la danza.

La grandeza de la música de Stravinski radica en la capacidad que tiene de poner de manifiesto esa verdad –inheren-

te a la naturaleza y condición de toda música— a través de tantas estrategias como modos cambiantes de estilo mediante los cuales fue enhebrando el hilo de Ariadna de su grandioso laberinto de vida, arte y composición musical.

Primero mostró ese origen liminar y simbólico de la música a través del rito sacrificial en su versión neolítica. Posteriormente en su elaboración popular, de una Rusia cristianizada. Y finalmente sublimó ese mismo escenario a través de la recreación mitológica, acudiendo a la versión griega en la que Apolo y Dionisos, junto a Orfeo y Perséfone, evocan la naturaleza y condición misma del discurso musical.

---

XVII

Anton Webern  
El umbral verdadero

---

## Épica, lírica y drama

«Cada porción de la materia (y hasta la menor que pueda pensarse) puede ser concebida como un jardín lleno de plantas, y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores, es también un jardín o un estanque similar.» La reflexión es de Leibniz, a quien cupo el destino de pensar, de forma radical, lo que ya el Platón del *Parménides* había sospechado: que de todas las cosas hay idea y *entelequia*, incluso de las más humildes y desatendidas: una brizna de tela, una mota de polvo, un granito de arena.

La filosofía y la ciencia, desde Leibniz hasta Max Planck, o hasta Niels Bohr, han estado orientadas hacia lo «infinitamente pequeño». Y lo han concebido como un micromundo que, en cierto modo, reproducía a su ínfima escala el infinito alternativo, o lo infinitamente grande y extenso. Como si la partícula, o el más nimio organismo bacterial, fuese la reproducción del Gran Animal que el Universo es en su conjunto. O como si en éste se alojaran, igual que en aquellas vertiginosas minucias, constelaciones de astros, satélites y galaxias: auténticos universos o mundos.

Era necesario dar la versión musical de esta verdad, de medieval raigambre franciscana, minimalista. Nada puede ser rechazado, todo debe ser atendido y salvado, pues todo, el Todo, y todas y cada una de las cosas –independientemente de su tamaño y aparente valor y significación– se hallan atravesadas por vendavales de espiritualidad, o por un viento poderoso a través del cual Dios mismo se expresa y se comunica. Y es que Dios no está separado de las criaturas, como muy bien comprendió Goethe, y tras él Schelling. Dios no es una cosa; pero las cosas sólo lo son enraizadas en esa fuerza vivificadora y matricial que es Dios.



Le cupo a Anton Webern el destino de dar a esa idea filosófica, teológica y poética su versión musical. Fue capaz de animar de vida musical el mundo de lo infinitamente pequeño. Y tomó conciencia de su proeza en sus últimas obras, en las que, de todos modos, logró sobrepasar ese destino, iniciando un recorrido extraordinario por las formas mayores de la música, sólo que repensadas y replanteadas a partir de sus presupuestos «microfísicos»: el concierto, la sinfonía, el cuarteto para cuerdas, las variaciones para piano, y, sobre todo, las cantatas. Y hasta una *missa brevis*, que eso era, a su modo de ver, la *Segunda cantata*, *op. 31*, la última obra que escribió, basada en un texto de su poeta particular, Hildegard Jone.

En esas cantatas elevó a reflexión su programa musical y existencial. Ante todo comparece, en la *Primera cantata*, *op. 29*, un grano alado de arce que vuela agitado por el viento, y cuyo destino es pudrirse bajo tierra, de manera que tras la siembra, y en virtud de ese descenso al infierno, pueda brotar, surgir y florecer un árbol esplendoroso (como se dice en la parábola evangélica).

Y en la *Segunda cantata*, en la segunda de sus seis partes, se destaca una abeja: una abeja singular, individualizada. Una sola. En su humilde insignificancia, y en su integración sumisa a la labor de la colmena, constituye una partícula del mundo recién creado, un átomo surgido de los efluvios de los primeros minutos de la creación del universo.

Y es que, como dice Leibniz, «todos los cuerpos están en flujo perpetuo, como los ríos, y sus partes entran y salen continuamente de ellos». Cada mónada es, en su condición de infinitésimo físico y metafísico, un espejo del universo. Cada una de ellas difiere de las demás en la posesión de una fuerza propia, y de una capacidad de percepción —y representación— que le es específica y singular. Desde ella advierte la ciudad, o la república, que el universo en su conjunto constituye: lo que podríamos llamar Gran Mundo. Como si lo advirtiera y atacara desde un ángulo determinado, o desde una perspectiva única y exclusiva.

Esa abeja es, en este sentido, ella misma un universo, un mundo, sin el cual el Gran Mundo no podría subsistir. Como tampoco sin la existencia de ese grano alado de arce que ape-

ece hundirse bajo tierra y pudrirse en su necesaria sepultura para resucitar en la forma del árbol que da flores y frutos.

El panteísmo de Anton Webern, acorde con sus convicciones cercanas a Goethe, se caracteriza por esa piedad respecto a lo infinitamente minúsculo. Y en sus cantatas, a través de los textos de Hildegard Jone, eleva a reflexión ese principio que fue guiando su práctica como compositor.

Pues nunca se había alcanzado tal proeza: la floración de un complejo continente, una Atlántida liliputiense, poblada de micromundos; piezas que culminan en el *tour de force* de las *Bagatelas, op. 9*: la primera posee diez compases, la segunda y la cuarta ocho, la tercera y la sexta nueve, y la quinta trece. En sus habituales interpretaciones basculan entre veintidós segundos (la tercera) y un minuto catorce (la más larga de todas, la quinta)<sup>1</sup>. Arnold Schönberg, en el breve y sustancioso texto en el cual las presenta, habla de «novelas de un solo gesto».

Más que de novelas hubiera debido hablarse de poemas. Poemas de uno, dos, tres versos. Anton Webern fue, en todo caso, el gran lírico de la trilogía o de la trinidad vienesa. Toda su música se comprende desde la idea poética que le impulsa (y que tiene, desde luego, resonancias filosóficas y teológicas). Se trata de la idea –franciscana, panteísta– de que todo es susceptible de destacarse y de singularizarse, siempre que se posean aptitudes visionarias para lograrlo. Y en Anton Webern esas cualidades existen.

Sólo que, en su caso, se descubren cuando los ojos se cierran, o cuando llega la noche: un universo que no requiere la luz solar que ilumina con toda la paleta del arco iris los objetos. En Webern la naturaleza visionaria de lo que advierte no se aloja en los ojos sino en el oído. El árbol que se eleva ante nuestra percepción «se hace templo en el oído», como en *Los sonetos a Orfeo* de R. M. Rilke.

«El mundo, mientras brilla el sol, está lleno de colores, incluso cuando calla», se lee en el texto de Hildegard Jone de su *Segunda cantata*, pero de noche se eleva el canto «y una corriente de luz invade el oído».

Anton Webern no es un músico con ideas musicales aforísticas. Ése es uno de los muchos tópicos que en torno a este compositor se repiten en cadena, sin que nadie detenga la ronda de los comentarios triviales o convencionales. El aforismo puede ser de muchos modos, pero con frecuencia es una reflexión ingeniosa que posee más *esprit* (en sentido francés) que *Geist*, en su significación alemana.

Se trata de un comentario lateral y oblicuo, generalmente de incidencia moralizante (al estilo de Chamfort o de La Rochefoucauld). Es cierto que Pascal, Lichtenberg o Nietzsche elevaron el listón de este género algo menor. Pero subsiste la duda de si son propiamente aforismos lo que esos pensadores nos dejaron\*.

Anton Webern no cultiva un pensamiento aforístico, como se dice y se repite con incansable frecuencia (y torpeza). No posee un modo aforístico de pensar las ideas musicales. Como tampoco lo poseía Robert Schumann, a quien también se le atribuye esa peculiaridad, especialmente en sus composiciones pianísticas.

Ni uno ni otro concebían esos micromundos que exploraban como «fragmentos» (en el sentido postmoderno de la expresión, bendecido por Roland Barthes, gran admirador de Schumann). Y menos que nadie Anton Webern, para quien esos universos infinitesimales eran esencia en estado químicamente puro. Lo que desde luego hermana a Schumann y Webern es otra cosa. Algo mucho más relevante. Son quizá dos de los más grandes poetas líricos de la música occidental.

Se suele asociar a Anton Webern, de manera espontánea, con Alban Berg y con Arnold Schönberg. Por supuesto que

\* Andrés Sánchez Pascual, en su introducción a la excelente antología de textos de Friedrich Nietzsche (Barcelona, 1994), recuerda la luminosa etimología de aforismo: pensamiento puesto en el límite mismo (*horismos*) entre la forma lógica de la escritura (y la consiguiente «creencia» en la gramática a la que el propio Nietzsche alude) y un contenido que desborda y trasciende todo límite (de lenguaje, escritura y mundo). *Aforismo*: pensar, decir y escribir en la paradoja y el misterio del límite de lenguaje y mundo.

Está claro que si se entiende *aforismo* en este augusto sentido sería perfectamente válido considerar la música de Webern como música aforística.

convivió con ellos, congenió y fue cómplice de la misma aventura musical. Compartió con Alban Berg el mismo magisterio (de Schönberg) y participó en la misma evolución en su estética y en su técnica musical.

Todos ellos surgieron del último Romanticismo crepuscular del cambio de siglo: de idéntico epigonismo respecto a Wagner, a Brahms, al primer Richard Strauss, hasta lograr la emancipación de la disonancia y del timbre, en el período atonal de sus composiciones, y finalmente la conquista de un nuevo código sintáctico que les permitió una liberación igualmente asombrosa: la de la polifonía contrapuntística, secuestrada desde el Barroco en el sustento armónico vertical que la soportaba, el *basso continuo*, y en el último tramo de la música barroca, el sistema del temperamento igual.

Anton Webern es de una estirpe distinta de la de sus compañeros vieneses. De ahí la dificultad que tantas veces suscita cuando se lo intenta comprender. Alban Berg es, sobre todo, un gran dramaturgo (incluso en sus obras instrumentales). Arnold Schönberg es un gran narrador, un novelista. Su asunción de la brevedad, en sus *Cinco piezas para orquesta*, op. 18, lo demuestra: son cinco capítulos de una misma novela, organizada en forma nada convencional (con su epílogo correspondiente, a modo de *recitativo obligado*). Cuando en su nota a las *Bagatelas*, op. 9 habla de «novelas en un solo gesto», habla más de sí mismo que del propio A. Webern.

En todas sus obras expone siempre el argumento de una narración breve o larga (algo que lo distingue *toto coelo* de Anton Webern). *Gurrelieder*, *Noche transfigurada* y *Pelléas et Mélisande* son, sobre todo, poemas novelísticos de gran temperatura épica y aliento dramático, o trágico. Pero el mismo hálito novelesco se descubre en la *Sinfonía de cámara*, op. 9, en todos sus cuartetos, en *La espera* y en *La mano feliz* (y mucho más todavía en la transición hacia su etapa dodecafónica, desde *La escala de Jacob* hasta *Moses und Aron*).

Frente a la prestidigitación escénica de dramaturgo genial propia de Alban Berg, o a las grandes dotes épicas y novelísticas de Arnold Schönberg, ¿qué era Anton Webern? ¿Qué aptitudes poseía? ¿Qué aportaba, qué proponía? ¿Cuál era

su propuesta musical? ¿Cuál era su verdadera identidad, su vocación, su oficio?

Este músico humilde, modesto, que siempre quiere pasar desapercibido, o que reduce a mínimos sus propias obras, por falta de auto-compasión (Schönberg *dixit*), o por voluntad franciscana de despojamiento y desnudo radical, parece fundirse en su diminuta estatura física (en tremendo contraste con la *bonhomía* que desprende el porte gigantesco de su fiel amigo Alban Berg). Igual que sus obras, él también semeja un micromundo.

Anton Webern era un gran poeta lírico: un lírico de la música. Era, junto al dramaturgo y al novelista, el poeta del grupo. Era la voz lírica de la trinidad de esa Segunda Escuela de Viena. Ésa fue su identidad. Toda su obra se esclarece desde esa apreciación. No procedía de estirpe homérica. Tampoco de la raza de Esquilo (como Richard Wagner o Alban Berg). Era tataranieto tardío y póstumo de la familia pindárica, o sáfica.

No era, pues, un músico que sobresaliera de sus dos compañeros por el carácter avanzado y vanguardista de sus composiciones, como pretendió la generación de postguerra (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen). No se diferenciaba de ellos por la naturaleza «progresista» de sus postulados estéticos. O por mirar siempre hacia delante (*Vorwärts*) en su técnica musical. O por no sucumbir a la tentación de mezclar el vino nuevo serial con los odres viejos de las formas tradicionales, como según esos autores del serialismo integral hicieron sus compañeros Arnold Schönberg y Alban Berg. Si eso sucedía, era por alguna razón de fondo que el mundo musical de Darmstadt y de Donaueschingen, durante la última postguerra, no supo apreciar en su verdadera dimensión.

Esos autores de la generación postbélica fueron algo triviales en su doctrinarismo fanático, y no preguntaron siquiera por las razones de fondo que indujeron a unos (Schönberg, Berg) a acoger las viejas formas musicales. Y a Webern a retener tan sólo, de ellas, el *pensamiento canónico* y la idea de *variación* (o quizá, con bastante amplitud de miras, y tan sólo en contadas ocasiones, cierto pálido remedo de la forma sonata).

Los tres se vieron obligados a asumir el paradigma dodecafónico para poder componer «formas mayores». Necesitaban insuflar a sus obras de una *vis* dramática capaz de exponerse extensamente: un vigor y aliento que pudiera desarrollarse en forma de ópera, de gran composición instrumental, o de obra de amplio formato. Para los tres era necesario ese tránsito.

En el caso de Webern todo es relativo: sus obras seriales, sobre todo instrumentales, nos parecen descomunales en comparación con los micromundos anteriores (pese a que no rebasan, la mayoría de las veces, el tamaño de pequeños movimientos, como sucede en su *Sinfonía*, en sus *Variaciones para orquesta y para piano*, en su *Concierto*, en su *Trío* o en sus dos cuartetos).

A los tres la técnica serial les aseguraba la sintaxis, la gramática. O el código, si quiere decirse así. Pero necesitaban recursos, modos: formas que les permitieran alcanzar los objetivos que querían plasmar y expresar a través de argumentos musicales. Y éstos eran, en Alban Berg y en Schönberg, de naturaleza épica. De una épica de antihéroes, expuesta en forma operística, en el caso de Alban Berg. Y de una épica narrativa de contenido auto-referencial, sublimado en formas míticas (así en *La escala de Jacob* y en *Moses und Aron* en Arnold Schönberg). O en figuras alucinadas, en el Schönberg expresionista, a través del dramatismo latente de *Pierrot lunaire*, o del vertiginoso alarido trágico de *Erwartung*.

Pero faltaba el verdadero poeta lírico. Y eso es lo que fue Anton Webern a lo largo de toda su trayectoria de creación. Alban Berg se encontraba en natural connivencia con Georg Büchner o con Wedekind, o en general con los grandes dramaturgos de la época (y no demasiado lejos de Bertolt Brecht y de Kurt Weill). Arnold Schönberg hallaba dispositivos de narración y novela en los propios poetas líricos (Richard Dehmel, Stefan George). Y si no encontraba el escritor adecuado, acudía a su propia inspiración (así en *La mano feliz*, o en *La escala de Jacob*, o en *Moses und Aron*). Anton Webern trababa consorcio natural y espontáneo con personajes propios del mundo de la lírica: justo aquellos que figuran como autores de los textos de sus canciones.

Pudo compartir con Schönberg el recurso a los textos preciosistas de Stefan George, pero en Schönberg se acentuaba siempre el vigor dramático (latente en *El libro de los jardines colgantes*, patente hasta el paroxismo en «Entrückung», el impresionante transporte y éxtasis con el que se culmina su *Cuarteto n.º 2*). Pudo también compartir otros poetas de la época, como Richard Dehmel, que en manos de Schönberg intensificaban siempre su fiebre dramática (así en *Noche transfigurada*).

En Webern esos poetas adquieren su específico lirismo: Stefan George descubre el trasfondo panteísta que impregna todo su concepto de la naturaleza. Lo mismo Richard Dehmel. Pero pronto el lirismo radical de Webern se orienta, cual girasol, a su verdadero norte y oriente: primero R. M. Rilke. Y enseguida el gran poeta gemelo, hermanado para siempre a este lírico de la música: Georg Trakl.

A él consagra siete de sus mejores cánciones: la inconmensurable «Ein Winterabend» (Una tarde de invierno), a la que más tarde dedicó Heidegger un célebre comentario. Y el ciclo *Opus 14*, escrito en plena guerra europea, basado en el poema «Die Sonne» (El sol), en las tres partes del poema «Abendland» (Occidente; literalmente, «País de la tarde», o «del ocaso»), y en los poemas titulados «Noche» y «Canción de un mirlo cautivo».

Más adelante abandona esos grandes poetas líricos. Se apoya más bien en textos religiosos, algunos procedentes de *Das Knaben Wunderhorn* (*La trompa maravillosa del muchacho*). Éstos le permiten profundizar en un pensamiento musical que recupera la polifonía, y que renuncia, por lo tanto, a la concentración expresiva en una figura o gesto musical, impreso en la partitura como célula diamantina.

Ya no necesita el apoyo y el pretexto de esos poetas visionarios, con los que sentía proximidad y hasta hermandad. Y en la última época, en sus dos cantatas, antecedidas por las últimas canciones y por *Das Augenlicht* (*La luz de los ojos*), trasciende el poema lírico en la reflexión sobre la idea poética que le subyace.

Pasa, pues, de la poesía a la poética. O de lenguaje a meta-lenguaje. Eso explica la relación de transferencia (en sentido

psicoanalítico) que mantiene con el álgter ego que descubre, verdadero buen *daímōn* que desde entonces le inspira y le escucha, o se constituye en su auténtico interlocutor: la pintora y poeta Hildegard Jone.

Ésta le desvela, paso a paso, el núcleo reflexivo, ideal, en el que se condensa el conjunto de fulguraciones líricas visionarias que le habían hermanado, durante un período, a Georg Trakl (o antes a Stefan George, o a Rilke). En los ingenuos, y bastante discretos, poemas de esta mujer parecía, finalmente, condensarse el destilado aromático de esa gran generación de simbolistas alemanes, hijos de Mallarmé (así Stefan George), o de Hölderlin y Rimbaud (así Georg Trakl), o de todos ellos (así R. M. Rilke).

No es que tuviese que hallar un Goethe sustitutivo en esa poetisa algo mediocre, como insinúa Pierre Boulez en un ensayo consagrado a Anton Webern<sup>2</sup>. De hecho, la conjunción de Webern con Goethe pertenece a la poética y a la filosofía de la naturaleza de este gran poeta, novelista y sabio. Más, mucho más que a poemas específicos suyos, o a cristalizaciones concretas y singulares de su vena lírica.

Hay excesiva premeditación en la elección de los pocos poemas de Goethe a los que pone música Webern. Son demasiado ingenuos. Destacan en exceso por su humildad, por su nimiedad, por su naturaleza insignificante en apariencia. Así por ejemplo la historia de la congenialidad de una flor recién brotada y una abeja que se acerca a libarla. O el resplandor de la hierba del campo tras el recorrido del ganado. U otras expresiones que lo son, siempre, de un dios menor de la poesía. O de un dios de las pequeñas cosas.

La idea de Goethe que arraiga de forma firme en la estética, en la poética y en la concepción del mundo de Anton Webern se halla en su *Urphänomen*, o profenómeno. Y en el complemento del mismo, o su desarrollo y variación: la idea de metamorfosis.

Esas ideas dan aval teórico y reflexivo a ese principio de variación que adquiere en Webern un carácter distintivo respecto a todos sus precedentes (Beethoven, Brahms, Schönberg). En sus manos es un principio en el que todo es tema (serial o nómico, el que Webern descubre en las anotaciones



de Hölderlin sobre la tragedia griega), y todo es así mismo –a la vez, y en el mismo sentido– variación.

Este gran lírico, que acertó a expresar en pocos versos (o en una breve conjunción de compases) sus visiones, o sus iluminaciones, lo mismo que Arthur Rimbaud o que Georg Trakl, de manera que desprendió en pequeñas figuras alucinadas (de seis, ocho, diez compases) sus percepciones líricas, tuvo necesidad de pronto de engranar las bolas de su rosario, de manera que esas visiones tan singularizadas pudiesen argumentarse en exposiciones de mayor aliento poético.

Primero fue necesario emancipar los sonidos, creando constelaciones melódicas y hasta acordes con los timbres. También se logró que los instrumentos, desmenuzados analíticamente, formaran gestos individuales, configuraciones del sonido, en un puntillismo combinado con la liberación del timbre que constituye lo más característico de ese primer Webern ultraexpresivo y lírico: el creador de micromundos musicales, en emulación de la monadología leibniziana.

De pronto resalta, en esa constelación poética, un solo de violín que solloza, o que suspira una única vez, o una viola que se desmaya en un hermoso gesto en *legato*, o un enunciado del oboe y del clarinete al que la cuerda responde en *pizzicato*. Y por todas partes, aquí y allá, los célebres silencios omnipresentes, silencios de corchea, de negra, calderones: parecen cumplir el papel de los puntos suspensivos en los versos.

Es notable que todas las veces que el poema presenta puntos suspensivos éste es acompañado de un silencio «weberniano». Esos silencios, ciertamente, poseen un espesor expresivo propio, y forman conjunción con las voces instrumentales a las que en ocasiones apoyan o acompañan. Pero sobre todo –igual que sucedía ya en Bruckner– sirven para clarificar. Y es que Webern decía, en una carta, que el arte es un pensamiento clarificado: un poco en el mismo sentido en que Hölderlin afirmaba que no bastaba el «fuego del cielo» para que hubiese poesía. Se necesitaba, además de inspiración, «claridad de exposición».

El silencio sirve para que se resalte y destaque la voz. La voz lírica. La voz que da expresión a una idea poética. No el sonido sin más, como a veces se dice con escaso criterio y pocas luces. Y mucho menos un sonido liberado, pero devuelto a su estatuto natural, o confundido con el ruido.

Nada tiene que ver Anton Webern con todo el experimentalismo neovanguardista posterior al año mismo de su trágica y absurda muerte. Menos todavía con una «deshumanización» del sonido devuelto a su estatuto natural en razón de convicciones budistas o taoístas (al estilo y modo de John Cage). Webern no presagia el serialismo integral; ni desde luego participa del culto a lo aleatorio, ni de la poética y patética del silencio (y demás gesticulaciones estéticas, místicas o neo-dadaístas de la última postguerra).

Pocos músicos han sido objeto de tantas tergiversaciones como Anton Webern. Nada más monstruoso que lo que Pierre Boulez dice que debe hacerse con él: desmenuzarlo. No conozco mayor incumplimiento de lo que podría llamarse el juramento hermenéutico.

La música de Anton Webern, quizá, pudo beneficiarse de haberse convertido en un poste semejante a aquel con que se topaba el *Wanderer* en el *Winterreise* de Schubert: una señal indicadora del tránsito hacia una época musical de vanguardismo radical. Se habla siempre de «música post-weberniana». Poste o semáforo: él era para los cronistas de la música de esa época el emblema de todo progresismo frente a Schönberg y Berg (que siempre miraban hacia atrás, con añoranza y sin ira).

Había una razón de que éstos no quisieran quemar las naves de la tradición: precisaban recursos que el solo pensamiento serial no les proporcionaba: recursos dramáticos, narrativos, novelescos. La serie les daba acceso a formas mayores: óperas, conciertos, sinfonías, cuartetos, tríos, oratorios, melodramas. Pero no les ofrecía suficientes dispositivos dramáticos. Schönberg y Berg tuvieron que recurrir a formas tradicionales: la forma sonata, el rondó, o las formas del Barroco (la giga, la *musette*, la zarabanda, el *minuetto*, la *allemande*).

Anton Webern pudo instalarse mejor, o de forma más acomodada, en el pensamiento serial. Pero no porque fuese más «avanzado», o más progresista y vanguardista que sus dos compañeros vieneses. Su objetivo y propósito era distinto. Perseguía un argumento musical de naturaleza lírica. Quería poner a prueba su temperamento, su *éthos*. Éste era de carácter lírico: próximo a la poesía lírica que tanto le motivaba e inspiraba.

Aunque le tentó la ópera no escribió ninguna. Y todas sus composiciones, incluso las más abstractas y canónicas, o más próximas a J. S. Bach o a los polifonistas flamenco-borgoñones, están siempre atravesadas por una idea lírica. El lirismo las suspende en su propio juego de simetrías y de espejos, sin necesidad de vendavales característicos de la gesticulación novelesca, o de la escenificación dramática propia del mundo de la ópera.

### La pasión del incesto

La poesía lírica siempre está abocada al hermetismo. Lo estuvo desde sus orígenes griegos o italianos: desde Petrarca a John Donne, o a Góngora y Quevedo. Siguió estándolo en la gran renovación simbolista francesa: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, y, sobre todo, Mallarmé. Y desde luego en los grandes pioneros líricos del Novecientos, como en Alemania Stefan George, R. M. Rilke y Georg Trakl. O lo seguirá estando en el período de entreguerras, con T. S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Guillén, el Federico García Lorca surrealista, Ungaretti, Montale, Josep Carner o Carles Riba.

El hermetismo de Anton Webern proviene de su vena lírica. Su proverbial dificultad de comprensión y goce se desvanece cuando entendemos esa gran clave hermenéutica. No es mayor que la que ofrece, la primera vez que alguien se encuentra con ella, la poesía de Georg Trakl. Y es que toda forma lírica tiende a crearse un universo propio de carácter auto-referencial. De ahí la recurrencia de obsesiones visionarias que suelen asaltar el poema lírico, a la manera de fulgurantes versos que expresan imágenes de tremenda intensidad y de poderosa fuerza icónica.

De un modo semejante deben verse las constelaciones de acordes tímbricos, las figuras celulares ribeteadas por expresivos silencios, las configuraciones puntillistas de conexiones instrumentales de las que derivan gestos de gran expresividad, pero de una contención radiante. O esas minúsculas señales musicales indicadas por expresiones bien notables: *kaum hörbar*, *verschwindend*, «apenas audible», «desapareciendo», *morendo*.

O el *decrescendo* del *piano* al *pianissimo* (*p*, *pp*, *ppp*) de una constelación de obras que únicamente en una ocasión, y para guardar duelo de la madre muerta, usa la gran orquesta, y conduce el argumento a través de los más extremados contrastes de intensidad, culminando con los *fortísimos* de una impresionante marcha fúnebre (así en el *Opus 6*).

Esa obra es, de todos modos, la que inicia el universo expresivo de los micromundos que luego se suceden (al menos hasta el *Opus 13*). Esa obra extraordinaria es, en el mundo de Webern, la que define el perfil de su personalidad musical. Es su *Heroica*. Cumple un papel similar –de «ruptura epistemológica»– al que desempeña esa sinfonía en Beethoven, o el *Concierto n.º 1 para piano y orquesta* en Brahms, o la *Sinfonía de cámara*, *op. 9*, en Arnold Schönberg<sup>3</sup>.

Pero en un momento de su trayectoria musical Anton Webern precisó un formato mayor, igual que sus compañeros vieneses. Y no con el fin de escribir óperas, oratorios o sinfonías en sentido convencional, o conciertos para piano o violín y orquesta, o cuartetos de amplio aliento, sino para poder componer poemas líricos más extensos (pero igualmente concisos y concentrados en su forma de expresión).

Eso fueron también sus obras instrumentales, las que pudo escribir después de las decisivas canciones de transición, las dedicadas a poemas de Georg Trakl, y tras ellas las *Cinco canciones espirituales*, *op. 15*, los *Cinco cánones*, *op. 16*, y otras composiciones de naturaleza predominantemente religiosa.

También Georg Trakl tuvo necesidad, lo mismo que su admirado Hölderlin, de abrirse a un formato más grande, propio

de Grandes Elegías o de Grandes Himnos. Y eso pudo hacerlo cuando había ya establecido todo su vocabulario lírico.

Lo mismo le sucedió a Webern: sus gestos expresivos, contruidos de forma puntillista a través de un contrapunto de timbres, o mediante todos los recursos posibles que le permitía la recién liberada disonancia, le confirieron el alfabeto de iconos musicales que, de pronto, necesitaban engarce y coordinación con el fin de asumir argumentos más ambiciosos: formas mayores.

Los poemas a los que ponía música, en ese tiempo de transición, ya lo exigían: los de Georg Trakl, especialmente. Y esos mismos le proporcionaban el espacio sonoro que le permitía nuevas aventuras instrumentales. En ellas debía transitarse del juego liberador del entramado de timbres a un nuevo modo de enfocar, en virtud de un cambio de paradigma, la relación –punto contra punto– de las diferentes voces. Y no sólo a partir del parámetro del timbre, sino también a través de un polifonismo emancipado de la sujeción tonal, o armónica.

Un contrapunto que pudiese quizás evocar el que habían urdido los polifonistas del Renacimiento o del Gótico flamígero, que Webern había estudiado, antes de que el Barroco hubiese introducido orden, razón y ley armónica a esa multiplicidad de voces conjugadas. De este modo podía sobresalir como principio ordenador del conjunto un pensamiento serial, fecundado por el principio de variación, que hiciese posible esa nueva edificación polifónica.

Hasta entonces había conseguido, lo mismo que Georg Trakl, iconos, gestos, figuras expresivas llenas de intensidad, que tramaban y trababan un alfabeto lírico de naturaleza musical: esas *Gestalten* que resaltaban en las partituras, y que en ocasiones, sobre todo en las *Seis Bagatelas, op. 9*, eran aisladas en su modalidad químicamente pura, y hacían las veces –en el universo de la música– de los iconos recurrentes que sobresalen en el mundo auto-referencial de algún poeta simbolista (por ejemplo, Georg Trakl).

Ocupan un lugar semejante a esos personajes que se confunden con las obsesiones del yo poético, y que se imponen en el poema, generalmente invocados (antecedidos por el con-

sabido «Oh»). Así el loco, el viajero, el animal salvaje, el bosque lóbrego, los árboles de diferente especie, el mirlo, la hermana. Sobre todo la hermana. Y también la gama cromática expresionista, el amarillo, el rojo, y en especial el azul.

Fue necesario para Anton Webern individualizar las líneas de voz, de manera que se pudiesen emancipar de las distinciones postbarrocas entre lo vertical y lo horizontal, o entre el recitativo y su acompañamiento. El nuevo principio serial permitía esa liberación. Trazaba grandes avenidas de posible transición, a modo de cruce del *cardus* y del *decumanus*, como en la fundación de las ciudades: una ruta mostraba la relación simétrica que la ciudad ofrecía. Otra reproducía la primera vista en espejo.

De este modo la serie, en su doble propiedad de reflejo especular o de relación de simetría, asumía el carácter de una célula originaria, que adquiriría el estatuto del profenómeno goethiano. Así por ejemplo en la serie inicial de las *Variaciones*, op. 30, en la que en los cuatro primeros compases se descubre la serie, la que dará lugar a las perpetuas y progresivas variaciones: un enunciado en cuatro notas del violonchelo, que al calderón es respondido por el oboe, acompañado de la viola, y finalmente por la trompeta en sordina. Hasta ese tema es desglosado, de manera que la primera célula, del violonchelo, se desarrolla (ya) en las figuras intermedia y conclusiva (del oboe y de la trompeta). *Todo es tema; todo es variación*. La serie desencadena las transformaciones perpetuas<sup>4</sup>.

Una serie puede ser, como en el *Cuarteto* op. 28, el nombre Bach, B A C H, o la serie inicial formada por el si bemol (B), el la (A), el do (C) y el si mayor (H), y que luego es adoptada en espejo, o en forma simétrica, según la doble dirección de inversión o retrogradación (o de la inversión de la forma retrógrada).

Fórmula hiper-racionalista para algunos. «Cuadro mágico» quizá, como el célebre «cuadro pompeyano», al que luego se hará referencia. Con esa secreta connivencia que siempre existe entre misticismo hermético ligado a propiedades pitagóricas de los números, y un racionalismo universal que

se esparce por el universo entero: música de las esferas, números que atestan el libro abierto de la naturaleza. Todo es número como principio, *arché*, *lógos*. Todo surge de un profenómeno que es *lógos* matematizable y calculable.

Pero ;todo esto debe entenderse en el sentido poético de F. Hölderlin, que descubre la congenialidad del *nómos* griego, al que Platón hace referencia, y el «modo» musical que proporciona el *mēlos*, la melodía! Eso concede objetividad y «claridad de exposición» al pensamiento lírico.

Un pensamiento que en el colmo de su expresión lírica exige eso que Hölderlin, y siguiendo sus pasos Webern, llaman ley, objetividad, *nómos*; de este modo se contrarrestan las urgencias, apremios e insolaciones del *Himmelsfeuer*: fuego del cielo que amenaza con abrasar al sujeto en sus excesivos fulgores.

Georg Trakl habla de la necesidad de que el poema sea «impersonal». De ahí el carácter distante y neutro de un «yo poético» que va invocando objetos, cosas, personas a través del indeterminado *jemand*, *jemandes* (alguien o algunos). O de espectrales personajes que se imponen con su virulencia al primer plano visionario (el extranjero, el apátrida, la hermana).

Anton Webern, en esa misma poética de la objetividad, quiere proporcionar a sus obras un trasfondo constructivista legible en partitura con el fin de que los iconos expresivos asalten al auditor en toda su clarificada forma y esencia, o en su más adecuada y atinada figuración expresiva. Del mismo modo como gesticulan ante el lector o el oyente los iconos poéticos de Hölderlin o de Trakl, sus referencias al pan y al vino, sus recursos míticos a un trasfondo cristiano visionario. O esas imágenes traklianas siempre recurrentes: el bosque, el mirlo, la idealizada figura del adolescente Elis; o la forma andrógina que resulta de la unión del hermano y de la hermana. La hermana. Siempre la hermana.

La hermana: un punto en el cual las biografías de Georg Trakl y de Anton Webern se vuelven congeniales; consanguíneas; casi fraternales. En ambos podría decirse que pesa mucho el relato romántico de *Manfred*, con los personajes fe-

meninos de Astarté, su amada, y de la figura infernal de Ahriman, en el que Lord Byron expresó sus propias experiencias amorosas, y al que puso música Robert Schumann en su conocido melodrama. Pesa, quizá, de modo inconsciente. Como también, seguramente, el arranque de *La walkiria*, en medio de la tormenta, con el inocente encuentro entre Él y Ella, los hermanos gemelos separados, Siegmund y Sieglinde, ambos hijos de la estirpe del lobo (*Wolf*). Hijos también del dios Wotan.

En algunos poemas de Georg Trakl se habla de una raza maldita (que es el modo en que Hunting, en *La walkiria*, habla de la estirpe del lobo, en referencia a la raza a la que pertenecen ambos hermanos). Se hace referencia en el poema «Passion» a los lobos que se aparean, o que mezclan su sangre: «*Mischten zwei Wölfe ihr Blut*». En esos poemas la presencia de la hermana, en medio del bosque, es continua, obsesiva, constante. Se habla de un «amor oscuro», de un «*wilden Geschlechts*» (raza indómita y salvaje).

El incesto provoca irresistible anhelo y trágico temor de Dios. Deben recordarse aquí los esclarecedores análisis de Sigmund Freud en *Tótem y tabú*; y sobre todo de Claude Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco*. Anhelo apasionado hacia un origen abandonado que se siente siempre como jardín del Edén, o como paraíso ensoñado. Pasión abocada hacia el fundamento matricial, o hacia esa casa divina que es siempre el útero, la entraña, la matriz: la gruta o la caverna de toda protohistoria (tanto en la filogénesis colectiva como en la ontogénesis de cada existencia individual).

Pero en contradicción con ese anhelo surge la espada llamante del Límite en su acepción negativa y restrictiva: el Límite que detiene o sofrena al peregrino. El Umbral que señala un perpetuo *No trespassing*. Se alza y se yergue allí la verja que nos separa de aquel paraíso originario. O el ominoso muro que nos distancia de lo más gozoso y deseable a través de una tremenda y taxativa prohibición: la prohibición del incesto. La prohibición infinita de consumir un ayuntamiento carnal con la madre o con la hermana. Sólo entre dioses, faraones o em-



peradores divinizados puede producirse esa dicha, exponente de su naturaleza suprahumana, divina o semidivina.

Al pecado infinito del incesto se corresponde, entonces, una culpa también infinita. Esa prohibición enuncia el Límite Mayor en su modalidad restrictiva y prohibitiva. Ese Límite se alza con el fin de que se produzca la comunicación. O tiene su lado afirmativo y positivo en la prescripción a la exogamia de que Lévi-Strauss nos habla en su importante libro. Se prohíbe el incesto con el fin de que el sujeto busque su satisfacción erótica en el extrarradio, fuera del cercado coto familiar (*heimlich/unheimlich*). Se prohíbe el incesto para que el sujeto pueda hablar, comunicarse (y expresarse en formas simbólicas). Para librarle de la locura.

Lo sagrado, lo santo y lo siniestro se dan cita en esa experiencia del linde, del umbral, del límite y del dintel que nos une y nos separa del paraíso/infierno incestuoso: paraíso en el goce, infierno en la culpa y en la expiación. Georg Trakl traspasó ese umbral. Por esa razón éste se le reveló «petrificado de dolor».

Anton Webern pudo sobrevivir a la tentación guardando duelo por su madre muerta (especialmente en una de sus obras más importantes, su *Opus 6*). Y pudo hallar una peculiar manera de satisfacer su anhelo paradisiaco (incestuoso) y sus obvios temores a la más terrible de las infracciones humanas, o a la que deja más lacerantes huellas en el alma (en forma de culpa que no parece hallar la forma de su posible expiación). Se enamoró y se casó con su prima hermana<sup>5</sup>.

Georg Trakl sabía que sólo esa conciencia de culpa por haber traspasado el umbral le salvaguardaba de la locura, que es la forma extrema de todo aquel que se niega a la exogamia, o que rechaza y repudia la intersubjetividad, o la necesaria expatriación fuera del cerco o coto de lo prohibido. Por eso pudo definir su poesía, o en general toda poesía, en el último y más estremecedor de todos sus pensamientos, como una «insuficiente expiación».

Como señala Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco*, la humanidad ha arbitrado una fórmula que, sin ser tan universal como la *prohibición del incesto* —que establece la transición de la Naturaleza a la Cultura—, puede

sin embargo satisfacer, a la vez, las necesidades pasionales ligadas al erotismo incestuoso, y puede así mismo cumplir la norma de la prescripción a la exogamia que esa prohibición presenta como su lado afirmativo y positivo.

El *limes* posee, pues, naturaleza jánica; deslinda de sí lo que prohíbe (el incesto), y prescribe en forma afirmativa y positiva un universo de comunicación (exógama) que sustituye los objetos inmediatos (del cerco familiar) por mediaciones simbólicas (metáforas, metonimias).

Esa institución es la que los antropólogos suelen llamar el «matrimonio de primos cruzados», primos carnales que surgen del intercambio, entre hermanos, de sus respectivos hijos e hijas, de forma que se evita el incesto en sentido estricto, pero puede libarse en esa flor prohibida, flor negra, su más punzante sabor.

Nos hallamos aquí en el corazón mismo de lo sagrado (donde la luz y la tiniebla se dan cita). El incesto es querido y deseado. Todos quieren (queremos) volver al útero, a la entraña, al principio matricial. Georg Trakl sucumbió al éxtasis de ese infinito atractivo, espoleado por la droga y por el alcohol. Y pagó con la culpa infinita toda su breve vida esa transgresión, de la que dio cuenta su poesía: ella misma concebida como una «insuficiente expiación», según dijo poco antes de morir.

Reprochaba a Goethe que no era un poeta generoso, en tanto que no supo hacer ofrenda o don de sí mismo. No accedió a «Charis», o a ese principio del amoroso don al que hace referencia Hildegard Jone en la primera cantata de Anton Webern. No llegó Goethe a ser, al decir de Trakl, lo que todo verdadero poeta, maldito por vocación, debería ser, de Rimbaud en adelante: un verdadero chivo expiatorio al modo del Varón de Dolores del Segundo Isaías, o del Cristo de los evangelios sinópticos.

Podría decirse que tampoco quiso serlo Anton Webern. Dos cosas separan a éste de Trakl: su contrapuesta valoración de Goethe, y sobre todo la asunción del Límite Mayor por parte de Anton Webern en relación al infierno/paraíso de la relación incestuosa. Webern se acogió a la institución cuasi-universal en la que incesto y exogamia parecen sabiamente combinarse: se enamoró de su prima hermana, y se casó

con ella. Boda civil, ya que no podía ser asumida por la institución eclesiástica católica.

Wilhelmine, la mujer de Anton Webern, pudo trabar vínculo fecundo y familiar con el compositor. A diferencia de Margarete, hermana y amante de Trakl, que apenas le sobrevivió dos años, después de la trágica muerte del poeta al inicio de la Gran Guerra. Pero muchas fueron las cercanías y coincidencias entre ese gran poeta visionario que cantó en su poema «Occidente» el declive de su país natal, de Austria, de Europa entera, de sí mismo, y Anton Webern, que supo ponerle música en su *Opus 14*.

En su *Opus 14*, basado en seis poemas de Trakl, inicia Webern la transición desde los micromundos hacia las formas mayores. Y desde la conjunción tímbrica de la «Klangfarbenmelodien» (Melodía de timbres), que Arnold Schönberg había avanzado en «Farben» (Colores), la tercera de sus *Cinco piezas para orquesta, op. 10*, hacia un pensamiento contrapuntístico con voces plenamente individualizadas, igual que en la polifonía flamenco-borgoñona, de manera que fuese el pensamiento serial el que sostuviera el andamiaje armónico, una vez emancipadas esas voces de la univocación armónica vertical propia del *basso continuo* (o de su perfeccionamiento en el *temperamento igual* del Barroco más tardío)°.

Sobre esas bases le fue posible a Anton Webern elevarse a verdaderas cumbres de expresividad lírica, como sucede en su gran poema coral *Das Augenlicht (La luz de los ojos)*, *op. 26*, con texto de la inevitable Hildegard Jone, o en la *Primera cantata, op. 29*, en la que se hace referencia al alado grano de arce que debe pudrirse, y en la que, en la tercera estrofa, se habla de las *Charites* (las Gracias), que a la vez son las cuerdas de Apolo, y también la expresión simbólica del mayor don amoroso.

O bien la *Segunda cantata*, su obra final, que el propio A. Webern asimiló a una *missa brevis*. En ella se destaca el «Gloria in excelsis», que es un canto a la creación y a sus más aurorales criaturas, como las abejas y su colmena. Debe recordarse la excelente idea de R. M. Rilke: «Somos abejas

de lo invisible». En otro poema, al que Anton Webern pone música (en su *Opus 25*), Hildegard Jone califica las estrellas como abejas del firmamento. El Credo, tercera parte de la cantata, es una profesión de fe. La cuarta constituye una invocación al espíritu. La quinta, un *Benedictus qui venit in nomine Domine*, en el que se habla de Jesucristo. Y la cantata culmina con el esperado y deseado *Dona nobis pacem*.

### La jánica ambigüedad de la música

El umbral junta y separa. El umbral establece la conexión entre los senderos lóbregos del vagabundo, y el árbol de gracia que proporciona pan y vino a los que disfrutan de la vida en el hogar. Un melisma ondulante, con ascenso y caída, acentúa el carácter mágico y milagroso de la pura dádiva que concede ese árbol de la vida: «*Golden blüht der Baum der Gnaden*» («Dorado florece el árbol de la gracia»). El melisma se aloja en el compás 14: en la primera sílaba de *Golden*, Dorado.

El mismo recurso expresa el contraste entre el primer verso radiante de «*Die Sonne*» (El sol), la primera de las seis canciones sobre poemas de Georg Trakl, *Opus 14*, y el último verso, un verdadero latigazo, un asalto de tremenda brusquedad, un hachazo acústico: «*Sonne aus finsterer Schlucht bricht*» («El sol surge del abismo oscuro»).

El umbral une y distingue a la vez el espacio de la gracia y los siniestros senderos. Paraíso soñado y vida purgativa (purgatorio/infierno). Culpa incestuosa, presagio de crimen (homicida o suicida), petrificada en el sufrimiento que impide toda ensoñación de felicidad. Webern acentúa particularmente el verso clave del poema: «*Schmerz versteinerte die Schwelle*» («El dolor petrificó el umbral»). Y se identifica el contraste con la percepción de lo sagrado benéfico de la gracia: «*Auf dem Tische Brot und Wein*» («Sobre la mesa, pan y vino»), en clara alusión a la gran elegía de Hölderlin.

Dice Pierre Boulez, en un escrito de juventud, que Anton Webern es el umbral. Lo decía en términos de progreso, de vanguardia (frente a quienes no llegan a ese límite y retroceden con nostalgia hacia formas tradicionales, al modo de

Schönberg y de Alban Berg). Quizá no es una mala definición de Anton Webern, siempre que se la entienda en un sentido radicalmente distinto. Webern se alojó en el umbral, y lo encarnó quizá, logrando que no se le petrificara por los abismos del dolor.

Pudo mantener ese carácter de gozne y de bisagra del umbral (del dintel, de la puerta, del límite) que le permitía mediar y transitar entre sus exigencias de expresión y comunicación, o entre sus anhelos amorosos y sus prescripciones comunitarias. Y en ese umbral alojó su obra de creación musical. Una obra de naturaleza poética, lírica, pero de un lirismo hermético y exigente, tramado y trabado a partir de complejas urdimbres armónicas seriales, capaces de promover, mediante la variación incesante, edificios canónicos y polifónicos –imponentes en su microfísica modestia– que no se hallaban ya sostenidos por los viejos cimientos armónicos de la tonalidad.

La música es, en su esencia misma, aritmética y geometría de las esferas, o ciencia del *quadrivium* medieval emparentada con las matemáticas y con la astronomía. Y es también, a la vez, ensalmo y exorcismo primigenio, generado en estado de éxtasis, de natural dionisiaco, mediante el cual se consigue un exutorio al dolor, o se concede forma y figura al grito angustiado y sufriente, o a los excesos y desmesuras de una euforia demasiado intensa.

Esa duplicidad (racional/irracional) de la música, arte de la enajenación y del éxtasis, pero también del número y del compás, es justamente lo que caracteriza su esencia, su más recóndita y específica sustancia. De ahí su *éthos* siempre órfico y pitagorizante. Pues la secta pitagórica profesaba culto extático y místico a esos mismos principios numéricos que en todas partes descubría.

Esa raíz extática se anuncia ya en el Dionisos del orfismo, o en la exigencia de Orfeo por descender al infierno con el fin de arrebatarse de él, en cumplida resurrección, la figura de la ninfa Eurídice, gracias al seductor deleite que la música de Orfeo produce en las potencias infernales, en Hades o en la propia Muerte.

Se requiere una fórmula de encantamiento para atravesar, cual talismán, esos caminos extraviados, o esos descensos en las profundidades del Erebo. La flauta mágica, quizá, como en la ópera de Mozart. O la flauta a la que se hace referencia en uno de los poemas chinos de la misma colección de *La canción de la tierra* de Gustav Mahler, y al que Anton Webern pone música en su *Opus 14*.

Ese mismo carácter de fórmula que encanta y encandila, o de cuadrado mágico con capacidad de conjuro y de exorcismo, posee el célebre emblema que Anton Webern evoca en dos circunstancias. Una vez en ocasión de la composición de su *Concierto, op. 24*, y otra, al final de su ciclo de conferencias publicadas con el título *El camino hacia la nueva música*:

S   A   T   O   R  
 A   R   E   P   O  
 T   E   N   E   T  
 O   P   E   R   A  
 R   O   T   A   S

¿Fórmula y conjuro? ¿Emblema cabalístico? ¿Ingenio verbal con virtudes de magia blanca o negra, de astrología judiciaria, o de pleno uso y abuso, durante el Renacimiento, en pleno esplendor de la *magia naturalis*, por parte de los Agrippa de Nettesheim, Juan Tritemo, o Nostre Dame (Nostradamus)?

¿Inscripción paleocristiana? ¿Nueva versión del tetragrama de la Cábala? ¿Algoritmo del serialismo integral, que en esa inscripción dibujaría su diseño en todas las relaciones que permite y posibilita?

¿O debe leerse esa serie como línea de voz, la que enuncia que Sator (nombre propio de un agricultor) «conduce la obra en rotación»?

«El sembrador mantiene en la mano sus obras», o «conduce las ruedas de su carro sobre la superficie arable»; o también «la obra mantiene al sembrador». No en vano puede leerse la inscripción (SATOR / AREPO / TENET / OPERA / ROTAS) en todas las direcciones, en simetría o en forma especular.

Se ha querido descubrir en la palabra central, TENET, punto de intersección de todas las demás palabras, a modo del *cardus* y del *decumanus* de las fundaciones de la ciudad celeste y terrestre, un símbolo quizá de la Cruz, jalonada en sus extremos norte y sur (de la palabra TENET) por el alfa y el omega (A y O). Algunos lo asocian a la palabra PATER-N-OSTER entrecruzada, girando en torno a la N, y que contiene las mismas letras del cuadro mágico.

Está claro que en la ingeniosa combinatoria se alude a la idea de un sembrador, de una obra, de un mantenimiento, y también de un movimiento (en rotación). Quizá pueda afirmarse: «El sembrador mantiene el movimiento interno de la obra».

El hiper-racionalismo de Anton Webern esconde un esoterismo mágico de naturaleza hermética, como sucede tantas veces en los más grandes poetas líricos. Quizá, con la evocación de ese célebre «cuadrado pompeyano», no hizo sino conceder símbolo a la esencia y sustancia misma del arte musical, a la vez ultra-racional en sus combinaciones formales de contrapunto y polifonía, y sin embargo determinado siempre por el dato o el don que en el origen le determina, esa *charitas* que constituye la inspiración, el «fuego del cielo». Y que requiere, sin embargo, para ser convenientemente expresada y comunicada, «claridad de exposición», como decía Hölderlin.

Pues sólo a través de ella consigue la música cumplir su oficio ceremonial de ensalmo y encantamiento de los misterios de dolor y gozo. De forma que el límite, el umbral, en lugar de quedar petrificado, sirva de gozne y de bisagra entre los lóbregos senderos que transitan los vagabundos, los peregrinos, los *Wanderern*, y los sueños anticipados de un mundo de hogar y de paraíso comunitario en torno a los dones que el Árbol de Gracia concede: el pan y el vino. Y que sólo en su evocación simbólica nos pueden ser, en este mundo, accesibles.

El deseo, *éros*, o el Gran Anhelado, permite concebir esos indicios simbólicos como brújula y oriente respecto al viaje final, el que postula una vida más alta y un nuevo nacimiento: un tránsito que reconduzca hacia ese hogar primero y primigenio, sólo que transfigurado. En ese *tópos* del confín se consumaría la unión, en pura simbiosis, con el principio matricial.

La música evidencia su natural jánico al arraigar en lo más íntimo y recóndito del hogar físico, material, o en la matriz de nuestra misma existencia. Pero es capaz también de remontar el vuelo lírico (y épico y dramático) hasta los más excelsos cielos, esos que el *quadrivium* medieval intentó descifrar, y en general toda la tradición de *música especulativa*, cercana siempre a la filosofía y a la teología: esa que –desde los pitagóricos y Platón en adelante– nos permite comprender la doble naturaleza y esencia (jánica) de la música.

Ésta mira siempre, con una cara, hacia el fundamento matricial, hacia lo físico. Y con la otra hacia las formas simbólicas en que es exorcizada y sublimada: conducida hasta las más sofisticadas figuras contrapuntísticas y polifónicas que a partir de esa edificación sonora pueden llegar a componerse y construirse. Esas formas son flechas disparadas hacia el Éter y el Azul.

La música es hija de Orfeo: del Orfeo que desciende a los infiernos, promoviendo una resurrección. Es hija de la conjunción ambigua y ambivalente de Dionisos y de Apolo, como supo formular Friedrich Nietzsche en una de sus mejores obras (en la que quiso comprender el origen de la tragedia «en el espíritu de la música»). En ella se logra que rime el comienzo con el fin. O que éste sea la metamorfosis del inicio.

La muerte, ocasionada por esa arritmia entre el comienzo y el término –como decía Filolao–, puede ser vencida por la música. El mito y la leyenda de Orfeo, en su mismo final trágico, lo pone en evidencia. Orfeo, Dionisos redivivo, muere y es descuartizado; pero también resucita en brazos de Apolo (como el final del *Orfeo* de Striggio-Monteverdi lo pone de manifiesto). Su emblema icónico es el mismo de toda música: el Ave Fénix.

La música de Anton Webern, en su hermetismo lírico, en su microfísica radiante, nos aproxima –bajo el patronazgo de su adorado Goethe– a esos misterios órficos, pitagóricos, platónicos y nietzscheanos. En esos micromundos de escasísimos compases se escucha siempre «*Et vitam venturi saeculi*». Se encarna en esos *moments musicaux* ese instante-eternidad porfiadamente buscado por Goethe, en el que el pasado inmemorial, el presente eterno y el futuro escatológico alcanzan su cumplida intersección.



---

XVIII

Alban Berg  
La última palabra

---

### *Concordantia oppositorum*

De los tres vieneses Alban Berg es, quizás, el más difícil de comprender. Anton Webern, en su micromundo, resulta en comparación con Berg sencillo y fácil, a pesar de sus abismales intervalos de séptima o de novena, o de su evitación sistemática de consonancias melódicas y tonales, o de sus agobiantes silencios que parecen absorber toda la sustancia musical.

Su propio «vanguardismo» constituye una facilidad; precisamente por eso ha dado lugar a muchos malentendidos, especialmente en la época del serialismo integral de la segunda postguerra, que por esta razón se llamó período «postweberniano».

Arnold Schönberg, con su gesto imperativo, parece ser el Beethoven del grupo, el más «napoleónida» de los tres (no en vano escribió una *Oda a Napoleón*, basada en un texto de Lord Byron, y a través de la cual evocaba críticamente a Hitler). Toda su gesticulación musical parece condensarse en la ascensión de cuartas –impositiva, arrolladora– con la que se abre paso, con urgencia y sin miramientos, el primer tema de esa obra-manifiesto que fue su *Sinfonía de cámara para quince instrumentos solistas, op. 9*, una de sus obras más extraordinarias.

Si Arnold Schönberg es el sinfonista nato que, como Ludwig van Beethoven, descuella sobre todo en la música de cámara y en las grandes formas orquestales (sin olvidar sus extraordinarios melodramas expresionistas), Alban Berg es de naturaleza proteica (como Mozart, como Wagner, como Verdi). O como todo músico que es, a la vez, gran dramaturgo, en razón de su vocación operística, y gran compositor musical.

O como todo compositor que tenga que satisfacer, al mismo tiempo, dos solicitudes aparentemente contrapuestas: las propias del mundo teatral, en el que importa sobre todo la

vis dramática de la pieza, o el repertorio dosificado de gestos musicales que puedan poseer una eficacia expresiva inmediata y directa sobre el espectador, y la probada competencia del compositor, capaz de generar dispositivos formales que pueden justificarse como «música absoluta».

Eso es lo que los mejores analistas de la música de Alban Berg (como el Pierre Boulez de *Points de repère*) han sabido ponderar, y les ha llenado de sorpresa. De toda la gran prosapia de músicos teatrales o de compositores operísticos es, quizás, el único que puede compararse con el más complejo y abarcador de todos ellos: Wolfgang Amadeus Mozart. Igual que el salzburgués, también Alban Berg (y a diferencia de Richard Wagner, de Giuseppe Verdi, o de Giacomo Puccini) alternó sus (dos) grandes óperas con impresionantes piezas de música instrumental\*.

Theodor W. Adorno habla de la *Suite lírica* como de una «ópera latente»<sup>1</sup>. Adorno se refiere al «programa oculto» de la obra: un rasgo romántico, o neorromántico, que le emparenta con Robert Schumann y con Johannes Brahms\*\* . También en la *Suite lírica* de Alban Berg (con su «Andante amoroso», su «Presto delirando», y su movimiento final, «Largo desolato», basado en el poema de Charles Baudelaire «De profundis clamavi») se esconde un «programa oculto».

En otras piezas comparece, como punta del iceberg, un «programa» explícito, confesado y comunicado: así en el *Concierto de cámara para piano, violín e instrumentos de viento*. En el *Concierto para violín y orquesta*, dedicado a la hija recién fallecida de Alma Mahler y de Walter Gropius (*A la memoria de un ángel*), se coteja el coral de J. S. Bach «Es ist

\* Las *Tres piezas para orquesta*, el *Concierto de cámara para violín, piano e instrumentos de viento*, el *Cuarteto de cuerda, op. 3*, la *Suite lírica para cuarteto de cuerda*, el *Concierto para violín y orquesta*, más otras obras vocales importantes como las *Cinco canciones sobre tarjetas postales de Altenberg* y la cantata sobre poemas de Baudelaire *Der Wein* (*El vino*).

\*\* Como en el *Concierto para piano en re menor* o en la *Sinfonía en do menor*, ambos de Johannes Brahms.

genug» (Ya es suficiente)\*. Eso sucede en el cuarto y último movimiento de un concierto en cuyo segundo movimiento se había citado una canción popular de la región austriaca de Carintia (y que de nuevo es evocada al finalizar el concierto)<sup>2</sup>.

En la *Suite lírica* las alusiones son más crípticas, pues hacen referencia a los amores clandestinos de Alban Berg con la hermana de Franz Werfel –entonces casado con Alma Mahler–, Hanna Fuchs, cuyas letras susceptibles de lectura musical se entrelazan con las de Alban Berg. Y lo mismo sucede en obras posteriores, como en pasajes de la ópera *Lulú*<sup>3</sup>. Un recurso que remeda las *Variaciones A B B E G G*, op. 1, de Robert Schumann, músico que salpicó todas sus composiciones de juegos criptográficos y de mensajes cifrados. Se trata de uno de los muchos rasgos «neorrománticos» de este compositor cuyo sobrino, Erich Alban Berg, caracterizó en una monografía<sup>4</sup> como un «romántico incorregible».

Quizás en razón de esa tendencia trató de contrarrestarla, en su mundo de creación, mediante una elección de temas operísticos contrarios a su carácter: un drama social *avant la lettre*, que tiene por personajes principales las *pobres gentes*, víctimas de la sociedad. Una «tragedia monstruo» (para decirlo en términos de Frank Wedekind) que tiene por protagonista una «libertina» surgida de los bajos fondos sociales<sup>5</sup>.

Alban Berg es un consumado maestro en el sentido dramático y teatral de sus obras (y no únicamente en sus óperas), y a la vez un verdadero artífice de complejos dispositivos armónicos, rítmicos y melódicos. Pero lo que suscita verdadera dificultad en la música de Alban Berg es la amalgama de orientaciones y tendencias, en él sintetizadas, o formando simbiosis, que normalmente se presentan contrapuestas, pero casi nunca fundidas en un mismo proyecto musical<sup>6</sup>.

Los historiadores y los biógrafos amantes de la teleología musical, o que piensan la música en términos de progreso y reacción, se hallan con extraordinarias dificultades con Al-

\* De su cantata fúnebre *O Ewigkeit, du Donnerwort!* (¡Oh eternidad, palabra atronadora!).

ban Berg\*. Pues en la época en que más se adecua al nuevo lenguaje, o a un material musical «a la altura de los tiempos» (para decirlo en conceptos de Theodor W. Adorno), como en su último período, en el que asume el lenguaje armónico serial, Alban Berg consigue ajustarse a su propio *daímōn*, descubierto sobre todo tras la reorquestación de las *Tres piezas para orquesta*, op. 6, o al adaptar para orquesta siete de sus innumerables canciones anteriores al *Opus 1*, hacia 1929.

Entonces Alban Berg descubre su verdad musical, latente ya desde el comienzo, y que le orienta por una ruta estética y formal inusitada. Una dirección que parecía una senda perdida, o un *cul de sac*, pero que en su obra final se demuestra fecunda y llena de vigor: la que prolonga el giro postwagneriano, procedente de las armonías tristanescas, de las primeras composiciones tonales de Arnold Schönberg, de su extraordinaria cantata-oratorio *Gurrelieder*, o de su poema sinfónico *Pelléas et Mélisande*. O también de su *Sinfonía de cámara*, op. 9\*\*.

Pero sobre todo reconoce a su verdadero *daímōn* musical, aquel ángel que le orienta y guía desde el comienzo, y al que profesa la mayor admiración y la más incondicional consideración: Gustav Mahler.

Éste parece estar presente, como espectro, a lo largo de los impresionantes *adagios* de la ópera testamentaria *Lulú*. En primer lugar, en el que sirve de transición o interludio entre el *allegro de sonata* (que preside la primera confrontación del Doctor Schön —el director de periódico— y Lulú), y la aparición de ésta como bailarina de *music hall*. Ese *adagio* termina diluyéndose, o confluyendo, en la música de fondo de

\* Con la única salvedad del decano de todos ellos, Theodor W. Adorno, discípulo de Alban Berg, que hace con él una excepción. Su monografía es, en cierto modo, una «prueba contra-fáctica» de su propensión a confundir criterios estético-artísticos con criterios (sociopolíticos) de progreso/reacción. En este sentido, véase de Adorno el ensayo (muy interesante por la presencia en él del concepto de *material musical*) *Reacción y progreso*, Barcelona, Tusquets, 1984.

\*\* Alban Berg trabajó durante dos años en la adaptación para voz y piano de los *Gurrelieder*. Y consagró dos análisis musicales a *Pelléas* y a la *Sinfonía de cámara n.º 1*, op. 9 de Arnold Schönberg.

cabaret, un *ragtime* con orquesta de jazz, mientras Lulú se presenta metamorfoseada en bailarina.

Y sobre todo en el *adagio* final de la ópera, que ya constituía la pieza final de la *Suite sinfónica de Lulú* (y de la ópera en su versión incompleta, anterior a la muerte de Helene Berg).

Un *adagio* que Pierre Boulez, en su lúcido análisis de *Lulú* en *Points de repère*, considera, con razón, lento, lentísimo. Lento hasta la exasperación. Repara en el extraordinario acierto de ese tiempo *en rētard* que mantiene la expectativa, retrasándola, hasta la catástrofe final (que desde luego se presente). Habla de un tiempo «insoportablemente lento».

Precisamente el golpe de genio de Alban Berg consistió en romper la expectativa de una rápida o paroxística precipitación de los acontecimientos finales. Éstos culminan con el asesinato de Lulú –y de la Condesa Geschwitz, su enamorada lesbiana– en manos de Jack el Destripador\*. El crimen se produce en las mansardas lóbregas de una zona londinense suburbial donde Lulú ejerce la prostitución callejera. En lugar de un rápido *crescendo* que hubiera conducido a la comparecencia de este *deus ex machina* de serie negra, Alban Berg antecede esta escena final con el más ralentizado y dilatado *adagio*, que en su lentitud sin remedio recrea de forma magnífica al último Gustav Mahler sinfónico.

Los más importantes «motivos conductores» de la obra se entrelazan en ese *adagio* final, como si compareciese la vida estilizada de Lulú, destilada en su pura esencia, instantes antes de su violenta muerte. La rapidez agónica de esa sucesión de instantáneas que parecen sacudir al moribundo, en lugar de comprimirse, como suele suceder en la realidad, se estiran y se dilatan en ese *adagio*. Los temas y los motivos principales de la obra aparecen recapitulados en majestuosa parsimonia (hasta convertirse en temas melódicos que con suma facilidad pueden ser memorizados).

Una melodía de amplio aliento parece acariciar los prolegómenos, una y otra vez prorrogados, de ese instante final,

\* El último acto debe considerarse obra de Alban Berg. Fueron razones personales de la viuda de Berg las que retuvieron esa partitura ultimada en *particella*.

que culmina con el alarido de Lulú, al ser apuñalada por el asesino londinense. A continuación se alza hasta el cielo el grito tristanesco de esa Isolda del siglo xx que es la Condesa Geschwitz, que también ha sido mortalmente herida: «*Lulu! Mein Angel! Lass dich noch einmal sebn! Ich bin dir nah! In Ewigkeit!*» («¡Lulú, mi ángel, deja que te vea una vez más, estoy cerca de ti por toda la eternidad!»).

El demonio de Lulú, su naturaleza de serpiente, o su forma proteica y primitiva de «lo eterno femenino» –o la *Urgestalt des Weibes*, protoforma de la mujer– según se presenta en el prólogo de la obra, en boca del circense domador de fieras, queda al final transfigurado en forma angélica en razón de la naturaleza incondicional, absoluta (abnegada hasta el auto-sacrificio radical) del amor-pasión de la Condesa Geschwitz.

Amor y muerte celebran trágicas nupcias en ese instante final. El demonio se sublima en ángel en virtud del amor-pasión tristanesco de la Condesa, verdadera protagonista de la tragedia (según reflexión del propio Frank Wedekind en un prólogo a la segunda parte de su «tragedia monstruo»).

El demonio de la *Urgestalt* se transforma en ángel. La serpiente que repta y asesina se trueca en serpiente sagrada (de la sabiduría), símbolo de la eternidad. La palabra «eternidad» es la última que se pronuncia en la ópera.

Al darla por concluida (en *particella*) aceptó Berg un reto más en su aproximación musical a *lo eterno*: el comentario, al final de su *Concierto para violín y orquesta*, del coral que cierra la cantata fúnebre de J. S. Bach *O Ewigkeit, du Donnerwort!* (¡*Oh eternidad, palabra atronadora!*).

Esa sublimación de lo demoníaco, o de la forma primigenia de lo femenino, admitirá, por tanto, un escalón o una grada en su elevación y trascendencia: de la religión del amor-pasión a los misterios fúnebres de la muerte y transfiguración. Esa sublimación puede considerarse consumada en la obra última que escribió Alban Berg, «a la memoria de un ángel», su hermoso *Concierto para violín y orquesta*.

Sobresale en *Lulú* el coral barriobajero del acto final, en el que la tonadilla, quizá compuesta por el propio Frank Wedekind, o recogida por él de la calle, actúa a modo de *cantus firmus*. También destaca, en el tercer y último acto, una melodía coral entonada por el más abyecto de todos los personajes de esa ópera canallesca: el proxeneta, chantajista y soplón policial que es el Marqués de Casti-Piani. Éste pronuncia su aria a través de un coral con sucesivas variaciones.

La obra entera de Alban Berg está salpicada de material impuro, indigno, pura quincalla dramática y musical. Abundan ritmos y tonadas de extracción callejera, o del arsenal de la «música ligera», o de canteras folclóricas (como en el caso de la canción carintia que es citada en el *Concierto para violín y orquesta*). Ese material se esparce como un miasma sobre la trama y la textura de esta segunda ópera de Alban Berg, quien finalmente lo sublima en la genial recreación del más mahleriano de los *adagios*.

En el *Concierto para violín y orquesta* toda la aventura musical de Alban Berg parece quedar transfigurada mediante el uso del coral fúnebre de J. S. Bach «Es ist genug» (Ya es suficiente), en las variaciones finales que usan ese coral bachiano a modo de *cantus firmus*, sin perderse nunca el hilo conductor de la melodía coral original: un poco al modo del respetuoso modo como Joseph Haydn somete a variaciones el «Himno al Káiser» por él mismo compuesto, himno nacional austriaco.

Quizá Theodor W. Adorno pensaba en esa impura unión de opuestos, resuelta con la más absoluta naturalidad, tan característica de Alban Berg, cuando se refería al «maestro de las transiciones ínfimas»<sup>8</sup>: la que sobreviene después del imponente *adagio* que clausura el primer episodio (de *allegro de sonata*) entre el Doctor Schön y Lulú, y enlaza, de misterioso modo, con una música de fondo de cabaret. ¡El más mahleriano de los *adagios* se transforma de pronto, hacia el compás 992, sin que apenas nos demos cuenta, en música de fondo de *music hall*, con un cambio imperceptible, pero efectivo, y a ritmo de *ragtime*!

Sorprende la espontaneidad con que se une lo más contrastado: los acentos más marcadamente románticos de un



*adagio* al mejor estilo de los que cierran la *Tercera* y la *Novena sinfonía* de Gustav Mahler, con una música de aquellas que hacían las delicias de los Modernskys (caricaturizados por Arnold Schönberg) de la modernidad «años veinte»\*: una música en la que se advierte el primer influjo masivo del continente americano (el *ragtime*, la orquesta de *jazz*)\*\*. Se trata de la primera impregnación relevante de influencia norteamericana en la música europea (en Berlín, pero también en la Viena de Alban Berg).

La ópera *Lulú* constituye un desconcertante *pandemonium* de los más afilados contrastes, resueltos de forma asombrosa y con la mayor naturalidad. Sorprende, sobre todo, el nulo énfasis con que esas uniones se producen, sin la más mínima dificultad, y sobre todo de la manera más suave y más pausada, en continuidad (según el acertado comentario de Adorno) con la técnica de las «ínfimas transiciones» que tanto ponderó el propio Nietzsche en Wagner (y que éste tenía como su más encomiable virtud, o de la que más orgulloso se sentía, según se atestigua en una carta a Mathilde Wesendonck)<sup>9</sup>.

Alban Berg evita siempre una conjunción surrealista, o en forma de *collage*, por la vía del benjamineano *shock*, o a través de angulosos contrastes (como los violentos, terribles y espasmódicos que usó Ígor Stravinski en *La consagración de la primavera*)<sup>10</sup>.

Esa suave manera de transitar el tiempo, o de recorrerlo, se percibe en una simple ojeada a sus partituras: enormes, descomunales espacios temporales vinculados entre sí por signos de ligadura, que atraviesan varios compases, uniendo separadas notas. Y bajo la curvatura del *legato*, de nuevo ligaduras entre notas encerradas en su seno.

Pero eso no significa en absoluto que esa música sea inca-

\* «Modernsky» es un nombre que aparece en una de las *Tres sátiras (Drei Satiren)*, op. 28, de Arnold Schönberg («Der neue Klassicismus»), con el que alude así a Ígor Stravinski.

\*\* O el tango que es usado, en forma también de pastiche, en la cantata de Alban Berg *Der Wein (El vino)*, basada en poemas de Charles Baudelaire.

paz de violencia. Le sucede como a Franz Schubert: sus arremetidas son tremendas, e inesperadas, y la notación escrita las especifica; por ejemplo en *Lulú: furioso; tumultuoso; subito tumultuoso; un poco pesante, ma sempre tumultuoso*; etcétera. Por lo demás, las dos óperas son pródigas en muertes violentas: un homicidio y un suicidio en *Wozzeck*. Una muerte por infarto, un suicidio y cuatro homicidios en *Lulú*.

Abundan en esa música motivos líricos y archirrománticos entonados por una orquesta de cuerdas que procede del arsenal de la «orquesta de orquestas» mahleriana, unidos, no se sabe muy bien cómo, con música de cabaret «años veinte», o con influjos de la música acanallada y llena de «efectos distanciadores» –*Verfremdungseffekten*– del medio berlinés (Paul Hindemith, Kurt Weill, Bertolt Brecht).

Allí donde Arnold Schönberg había fracasado, en su interesante pero fallida pieza en la que quería dar su personal versión a la incidencia de la vida cotidiana en la ópera, en *Von Heute auf Morgen (De hoy a mañana)*, allí logra su objetivo Alban Berg en ese milagro operístico que es *Lulú*, una de las más importantes, complejas y mágicas óperas que se han compuesto en todo el siglo **xx**, y una de las más interesantes desde el punto de vista dramático y musical.

En *Lulú* lo cotidiano se halla omnipresente a lo largo de todos los diálogos del libreto. En ocasiones sirve para desmentir, de forma brutal, cualquier impostación romántica y sentimental de los escasamente lúcidos galanes de Lulú, como el pintor por ejemplo: «Te encuentro especialmente hermosa, llena de aroma y de fragancia». / «Es que acabo de salir del baño.» La conversación, a través de toda la ópera, circula casi siempre por trechos de exasperante inocuidad banal.

Sin que eso sea obstáculo para que, de pronto, sobre esas bases tan frágiles, levante la voz el *arioso* de un gesto dramático que nada tiene que envidiar a Giacomo Puccini o a Richard Strauss. En ese mismo clima de trivialidad cotidiana surge de pronto el tornado o el ciclón de una tormentosa desavenencia que conduce a tremendos clímax dramáticos, a resoluciones calamitosas, o a las grandes catástrofes del homicidio, el suicidio o el apuñalamiento, o de la muerte violenta en diferentes versiones.

## Un nuevo sujeto argumental

El teatro operístico de Alban Berg no es épico, en el sentido de Bertolt Brecht, ni es tampoco didáctico, como el teatro brechtiano. Pero es mucho más profundamente trágico que *La ópera de tres peniques*, *Ascensión y caída de la ciudad de Mabagonny*, o *Santa Juana de los mataderos*. El sujeto suele ser un pobre diablo, así *Wozzeck*, o una niña del arroyo, salida de la calle, procedente de los más miserables suburbios, que a los doce años vende flores frente al Alhambra Café, al modo de una violetera de Charlie Chaplin, pero en versión acanallada y sin aura sentimental.

Lo picaresco, que tuvo su esplendor en la narrativa de suburbio española del Siglo de Oro, o en el contexto de arribistas y aventureros, en pleno dinamismo económico-social, de la Gran Bretaña del siglo XVIII (Moll Flanders, Tom Jones), deja paso a un mundo acanallado, propio de lo que Hanna Arendt llamará, en una obra de los años cincuenta, la chusma urbana<sup>11</sup>.

Se retoma el arquetipo francés y vienés del «libertino» (Don Giovanni), del que en los años cuarenta se dará una versión neoclásica en la hermosa ópera de Ígor Stravinski, inspirada en grabados de William Hogarth, y con libreto de W. H. Auden, *The rake's progres* (*El progreso del libertino*). Sólo que el personaje de Alban Berg se halla mejor encarnado en su coyuntura histórica.

Como Don Giovanni en la ópera de Mozart, también Lulú actúa a modo de catalizador objetivo de los afectos, pasiones y resoluciones de los personajes que la rodean. Don Giovanni lo conseguía interviniendo como «principio de acción» en *perpetuum mobile*. Pero lo hacía todavía desde el código épico-heroico de un «carácter noble», por lo menos desde el punto de vista sociológico (y para decirlo en términos de la *Poética* de Aristóteles).

Lulú en cambio es de bajísima extracción. Lulú es una niña que va descalza en busca de clientes que compren sus miserables flores, y que es prohijada, protegida (y corrompida) por un personaje en apariencia honorable, director de un periódico, el Doctor Schön, que hace de ella su querida.

Niña «milagro» abandonada, quizás hija de su primer protector y amante, Schigolch, nueva Mignon rediviva, pero sin el entorno sentimental, lacrimógeno y prerromántico del personaje del *Wilhelm Meister*, la niña crece en edad (y sabiduría de la vida) al compás didáctico que le va marcando su Pigmalión. Y se convierte así en el objeto del deseo sexual pasivo (a diferencia de la hiperactividad de Don Giovanni) de todos los anhelos masculinos, y hasta femeninos, de una sociedad que comienza a tomar conciencia de la importancia radical de ese volcán dormido que siempre ha sido, en toda la historia humana, la vida sexual.

En ese *fin du siècle* en que escribe su texto teatral Frank Wedekind, contemporáneo de Arthur Schnitzler y de Sigmund Freud, la sexualidad asume un carácter particularmente descarnado, como si de pronto se hubiera producido su auténtico descubrimiento tras una historia secular de represión y de hipocresía. Igual que en la Viena finisecular sucede en el París contemporáneo, como lo atestigua Pierre Louis, el amigo de Claude Debussy.

En ese mundo «muy siglo xx», Lulú introduce el mayor desconcierto, para crucifixión amorosa y pasional de su pretendiente lesbiana, la Condesa Geschwitz. Lulú no es una *femme formidable*, ni una Hembra en el sentido convencional de un imaginario masculino machista. Es más bien una *femme enfant*, o una *femme fragile* con caracteres de ambigüedad sexual propia de un adolescente<sup>12</sup>. Posa como modelo del pintor con vestido de *Pierrot*. La Condesa desea verla en vestido de hombre. Participa de la ambigüedad propia de pajes en la edad del pavo (al estilo del Cherubino de Mozart, sólo que en versión menos inocente, más acanallada y cínica).

No posee, desde luego, la trágica complejidad de la María de *Wozzeck*, que se hace amante por desesperación de un Tambor Mayor fanfarrón, sádico y vulgar. Y que aparece también como arrepentida pecadora, identificándose, a través de la lectura del Nuevo Testamento, con la mujer adúltera que va a ser apedreada, y con la María Magdalena que esparce su ungüento y sus cabellos por los pies de Jesucristo.

Lulú es más moderna: tres cuartos de siglo median entre Georg Büchner, el joven genial que escribe, antes de morir, a

los veinticuatro años, ese milagro de anticipación estética que es *Woyzeck* (que así se llamó inicialmente)<sup>13</sup>, y las dos piezas dramáticas de Frank Wedekind (*El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*), escritas durante el cambio de siglo.

Lulú muestra su proclividad nihilista, de un nihilismo carnal, indiferente a valores, que anticipa al sujeto del banal mundo masificado posterior a la Segunda Guerra Mundial: nada sabe ni quiere saber del cuestionario metafísico, trascendente, onto-teo-lógico –o moral, para decirlo al nietzscheano modo– a que la somete el Pintor (Schwarz, en la obra de Wedekind):

- ¿Puedes decir la verdad?
- No lo sé. (*Ich weiss es nicht.*)
- ¿Crees en un Creador?
- No lo sé.
- ¿No tienes alma?
- No lo sé.
- ¿Has amado alguna vez?
- No lo sé\*.

Schwarz, en la obra de Wedekind, exclama al comienzo de la representación: «Nunca había pintado a nadie con una expresión facial tan cambiante. Casi no soy capaz de fijar un solo rasgo».

Continuamente cambia Lulú de máscara y disfraz: modelo de pintor en vestido de *Pierrot*, bailarina, presidiaria, fingida condesa que preside una sala de juegos, prostituta que calleja en los bajos fondos londinenses. Igualmente trueca una y otra vez de nombre: Nelly, Eva, Mignon, Lulú (según quién sea el amante que la nombra). Su propia forma musical se va acomodando a las peculiaridades estilísticas de los «motivos conductores» de su séquito de pretendientes, masculinos o femeninos.

Su fragilidad se acentúa en la ópera de Alban Berg. Jamás puede estar sola. Siempre que sobreviene un crimen, una

\* Se trata de la versión acanallada y nihilista del necio e ignorante Parsifal wagneriano. Pero desde luego sin inocencia.

muerte violenta, se agazapa, cual animal desprotegido, bajo el manto protector del amante que tiene más a mano: el Pintor, Alwa, la Condesa, Schigolch.

Ella misma confiesa a Schigolch, su primer *partenaire* en versión callejera y canalla, quizá su propio padre, sin que se sepa nunca la relación de ambos de forma cierta: «Soy solamente un animal».

No hay profundidad en el personaje de Lulú. Y sin embargo es el más misterioso de los seres. Eso se intensifica en la versión operística de Alban Berg. La ópera *Lulú* recuerda en ocasiones esa monstruosa libación opiácea que pertrechó Mozart en *Così fan tutte*: la más acendrada belleza musical al servicio de la inocuidad argumental más sorprendente. Pero en *Lulú* el argumento carece de fisuras que puedan generar reservas mentales.

Lulú, el personaje, carece de hondura. Es, para decirlo al modo postmoderno, un puro «efecto de superficie». Responde a todos sus pretendientes con descarada veracidad, lindando siempre con la vulgaridad más agresiva, o sin escatimar la revelación ominosa y sádica: así los recordatorios que efectúa a Alwa sobre su condición de asesina de su madre y de su padre, o a la Condesa, en referencia a su condición lesbiana.

Alwa, o la Condesa Geschwitz, son personajes de vocación trágica, y la música no pierde ocasión de comentar esas disposiciones del *éthos*. El Marqués de Casti-Piani, con su perversa y demoníaca personalidad, introduce un lado particularmente logrado en el registro *dia-bálico*. El Doctor Schön siempre se mueve en la falsedad, pero posee ímpetu, fuerza, vigor: valores que no dejan indiferente a su Galatea particular, Lulú, que al ser asesinado Schön pronuncia una frase reveladora: «He dado muerte al único hombre que he amado» (sin que se sepa jamás la sinceridad o fingimiento del sentimiento que en ella se expresa).

Esa superficialidad diáfana de Lulú –que lejos de neutralizar el carácter misterioso de su personalidad logra intensificarlo– es un gran acierto, que en la obra teatral y musical de Alban Berg se acentúa (en referencia al texto de Frank Wedekind).

Todavía había pliegues y recovecos «psicológicos» en los *pobres diablos* de la obra de Georg Büchner, que procedían del entorno estético y cultural del Romanticismo, por proféticos que fuesen en relación al drama social y naturalista. Wozzeck podía afirmar, en su primer gran encontronazo con María, «el hombre es un abismo». Podía el capitán reprochar a Wozzeck que «pensaba demasiado». Aun había encontrados sentimientos de culpa y de voluntad de expiación y enmienda, transferidos a una lectura de los evangelios, en el personaje de María.

Un grito estremece por su verdad a través de toda la obra de Büchner, y de la impresionante ópera de Alban Berg: «¡Ay de nosotros, los pobres!». Ser pobre es una maldición. María llega a decir: «Ya todo da igual». Maldice todo lo que le rodea: hombres, ella misma, su propio hijo. Y Wozzeck anticipa el expresionismo con sus visiones atormentadas, transferidas a una naturaleza mórbida, con cielos ensangrentados y grisáceos, con percepciones apocalípticas, cabezas que ruedan, trompetas que resuenan, círculos y triángulos que invaden la bóveda celeste en el crepúsculo<sup>14</sup>.

En Alban Berg la naturaleza ya no es protagonista. Lo fue quizá por última vez en la música de Gustav Mahler, con su «Kuckuck ist tod» (Cucut ha muerto), con sus cuernos alpinos tiroleses. O en Claude Debussy, con su poema épico *El mar*. Pero en la música de éste la naturaleza ya parece contaminarse de la maldad y perversión humana: tiende a mostrarse en forma de ciénaga, o a transformarse, como en Edgar Allan Poe, en una pululación de organismos corruptores que determinan el hundimiento de las edificaciones de la civilización<sup>15</sup>.

En Arnold Schönberg la naturaleza es, ya, transferencia neorromántica de emociones (así en *Noche transfigurada*), o bosque lóbrego que conduce al descubrimiento de un crimen pasional (como en *La espera*). Pero en Alban Berg ya no hay naturaleza sino ciudad. El fondo de la ciudad atestigua una referencia protectora ante la amenaza del crimen que termina produciéndose en el descampado: Wozzeck asesina a su mujer en aguas lacustres de naturaleza pantanosa. Todo el paisaje lo percibe desde el tornasol de su trastorno: el que le promueve visiones apocalípticas.

En *Lulú* todo es ciudad: el París que sirve de escenario al falso encumbramiento de una condesa sin nombre, en una escena que recuerda el brindis de *La Traviata*, y en un ambiente de expectativas económicas y de grandes derrumbamientos, en puja y porfía por las acciones de un teleférico que responde al significativo nombre de *Jungfrau*, denominación montañosa que significa «doncella», «virgen».

O bien el Londres de serie negra que presencia la vida sórdida de Lulú y su espectral comitiva: Alwa, Schigolch, la Condesa Geschwitz, todos arruinados tras la quiebra de los valores bursátiles. Allí Lulú ejerce la prostitución en la más cochambrosa de las mansardas londinenses, con ese séquito de ruinas humanas de entre las cuales sólo el más viejo de todos, Schigolch, termina siendo el único superviviente; el que sobrevive para poderlo contar.

Muere Lulú –y la Condesa– a manos de Jack el Destripador, al compás de un *adagio* mahleriano de gran formato (metonimia del encuentro sexual de Lulú con su asesino). Un *adagio* que ya se había esbozado en el primer acto. En esa gran pieza orquestal final se van entrelazando los principales «motivos conductores» de la ópera, especialmente los que vinculan al Doctor Schön con Jack el Destripador, combinados con los que se relacionan con los principales atributos de Lulú (su poder de seducción, su capacidad de dominio sexual).

Y sobre todo los que la unen con el destino trágico de la única figura heroica de la ópera, que muy en la naturaleza del siglo xx sólo parece que pueda llegar a ser tal, sujeto trágico y heroico, si se caracteriza por la naturaleza desplazada de su sexualidad: la lesbiana Condesa Geschwitz, que ya Frank Wedekind había considerado, en un prólogo, el verdadero protagonista de su obra teatral. Es ella la que puede exclamar, en emulación de la religión del amor-pasión tristanesco: «¡Lulú, mi ángel, estoy cerca de ti por toda la eternidad!».

## El arte de la recreación

El materialismo que recrea Alban Berg es verdadero, no de manual. No es un Materialismo Histórico y Dialéctico, como



el que sirve de meta-relato dogmático a todos los escenarios del teatro de Bertolt Brecht. Lulú confiesa su vacío radical de valores, que acepta con fatalismo sensual (y sin alegría): vive en pleno confort en un mundo de abundancia consumista, que en esos años veinte entronizaba valores alternativos, en pura transvaluación (sólo que en una línea no prevista por Nietzsche): la higiene, el deporte, la asepsia civilizada, la moda, o una modernidad de tramas cotidianas aseadas y de bebidas alcohólicas refinadas. Lulú tan sólo duerme y descansa. Le confiesa a su antiguo amigo, el viejo y asmático Schigolch, que se siente como *ein Tier*, un animal.

Pero ya desde el inicio circense de la representación se distingue entre animales domésticos y salvajes, y en la fauna que estos últimos componen se enumera el tigre, el oso, el mono, el cocodrilo, el dragón, que se corresponden, en la obra de Frank Wedekind, con los *dramatis personae* que cortejan a Lulú. Ésta es la serpiente, con su proteica capacidad de continuo cambio de piel, de identidad, de máscara. Incluso de nombre.

Lulú es el sujeto del gran carnaval (de los animales) que se presiente en el escenario social y cultural de la segunda mitad del siglo xx. En ese *teatrum mundi* se reparten papeles para la gran representación de una sociedad que comienza a ser, ya entonces, sociedad de espectáculo. Madame Sosostriis reparte esos papeles al inicio de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot. Ya Hofmannsthal había evocado una y otra vez el ascendiente calderoniano de sus dramas teatrales. También, en clave paródica, de alta comedia, se inicia *Lulú* en la variante circense de este recurso meta-teatral tan propio del neobarroco.

Ella, Lulú, es la serpiente que asesina a hurtadillas, o que induce al homicidio al encandilar a su víctima, anestesiándole en su seducción letal, al modo de la fascinación que el áspid ejerce sobre su presa. O bien se enrosca, en abrazo de anaconda, sobre el cuerpo del tigre hasta ahogarlo.

Se ha dicho que todos los *dramatis personae* de la obra poseen carácter de marionetas. O que el escenario propio en el que viven es el que, en reflexión meta-teatral, inaugura el do-

mador al comienzo de la obra: el circo. Así por ejemplo Theodor W. Adorno en su importante monografía.

Lulú es ciertamente un animal. Todos son –o somos– animales: algunos domesticados por la sociedad, otros salvajes. En la obra circulan en puro vaivén esas bestias encandiladas por la fascinación que Lulú ejerce sobre ellas. Son marionetas un poco demasiado determinadas por una seducción mecánica, instantánea (casi sobrenatural). Al mono, que en la obra de Wedekind corresponde a Alwa, el hijo del Doctor Schön, le incumbe el papel de dignificar ese gran circo que es el mundo<sup>16</sup>.

Reflexiona en forma calderoniana –o al estilo de Hofmannsthal– sobre lo que va sucediendo. E introduce un principio de distanciamiento que, a diferencia de las obras didácticas de Brecht, parece coadyuvar a que se realice la catarsis aristotélica. Ya que la crítica de ésta sólo es posible, como en Brecht, si se hace gravitar el teatro sobre una inducción proselitista al meta-relato dogmático: para el caso, el Materialismo Histórico y Dialéctico de la vulgata comunista y marxista de la que Brecht es creyente fervoroso, por mucho que terminara sus años desengañándose del proyecto político totalitario en que esa doctrina parecía encarnarse.

Alwa introduce una «interrupción», de las que amaba Walter Benjamín (según lo teoriza en sus *Tentativas sobre Brecht*)<sup>17</sup>, pero con finalidad estrictamente dramática y teatral; en ningún caso didáctica. Piensa en la posibilidad de componer una ópera con el curso del drama que ha discurrido hasta ese momento: «Primer acto: el Médico; segundo acto: el Pintor; ahora da comienzo el tercer acto». Es escéptico respecto a su verosimilitud, o a su capacidad persuasiva (dramática y musical).

Más adelante completará ese «aparte» meta-teatral a través de un intento de sublimación musical de toda la ópera. Compondrá –a la vez que entonará– el célebre «Himno a la belleza de Lulú», en el que, en pleno entusiasmo ditirámico, embriagado por la solicitud amorosa y sexual que finalmente encuentra en Lulú, cuando ésta recobra la libertad, tras su reclusión en el presidio, va convirtiendo cada parte de su cuerpo en forma musical, sus piernas, sus pechos, su sexo: un *grazioso*, un *misterioso*, una *cantata*.

Alwa sobresale en la ópera en su calidad de sujeto narrador. No es el que provoca los acontecimientos; no es sujeto activo, como lo es su padre. Pero hasta bien entrada la ópera es el sujeto que reflexiona y cuenta lo sucedido, y que lo eleva y sublima a forma musical. Podría considerarse un doble o sosias de Alban Berg, con quien su nombre se emparenta; como también Schön evoca, en páfida y perversa alusión no intencionada, a modo de uno de tantos *objets trouvés*, al gran progenitor y pigmalión musical de Alban Berg: Arnold Schönberg.

El propio Alwa terminará también sucumbiendo al hechizo de Lulú, obligado a confesar su amor, en una de las más refinadas estratagemas de chantaje sentimental que arbitra Lulú, cuando le adula al considerarle el único hombre que no la rebaja en su trato, o que no la hace sentirse indigna. Ante esa escena de la seducción de Alwa todos los anteriores lances con el Pintor, con el propio Doctor Schön, o el que se puede adivinar que tuvo lugar con Goll, el Médico, su primer marido, parecen encuentros marcados por la baratura emocional y por la banalidad en el mundo de los afectos. Lulú, por lo mismo, se ensaña particularmente con ese refinado y nada convencional amante que es Alwa. Y no pierde ocasión de recordarle su decisiva intervención en la muerte de su madre y de su padre.

Lulú, en términos sexuales y pasionales, sólo tiene un verdadero contrincante, que es su verdadero Pigmalión, el Doctor Schön, cuya energía y vigor constituyen su prueba de fuego, en la que Lulú experimenta su propio poder de dominación en el terreno de la sexualidad, y en el de los afectos que suscita.

El momento álgido del primer acto de ese drama, cuando todavía no se ha convertido en tragedia, lo constituye el impresionante *allegro de sonata*, salpicado de gavotas y de *musettes*, especialmente en la sección de desarrollo (*Durchführung*), cuando Lulú saborea el «instante más hermoso» de su vida. Ese instante al que parece decir, como en el *Fausto* de Goethe (bajo cuya invocación al *espíritu de la tierra* se desencadena el drama en la pieza teatral primera de Wede-

kind), «detente, eres tan bello», es aquel en el cual Lulú logra doblegar la voluntad del Doctor Schön, pudiendo gozar en plenitud de su fuerza y poderío en el ámbito de la sexualidad, y de los afectos y sentimientos.

Galatea se ha tomado la revancha sobre su educador. Pandora ha abierto la caja de los truenos en donde encierra su más irresistible don: una sexualidad que al parecer nadie es capaz de resistir en ese primer movimiento (ascensional) de la obra. Todos sucumben al hechizo de esa mujer en plena pujanza vital, social, o de voluntad de poder ascendente.

Todos se desploman ante esa fuerza de la naturaleza, incluido Alwa, o el criado, o el vulgar atleta (siempre anunciado por los *clusters* que aporream el teclado del piano con el antebrazo o con el puño), también la Condesa Geschwitz, y desde luego el séquito que siempre acompaña a Lulú: el Bachiller, el Mendigo (o posible padre de Lulú).

Nunca, a través de toda la obra (de Wedekind / de Alban Berg), se llega a saber a ciencia cierta si Schigolch es o no es lo que Schön afirma: el padre de Lulú. Él mismo lo desmiente. Aunque podría ser a la vez padre y primer educador sexual, en incesto que evoca, en clave acanallada, el que perpetró el arpista en la novela de Goethe (de cuya impura unión nació ese ser ambiguo, un punto andrógino, que es la Mignon del *Wilhelm Meister*).

Schigolch es, sin duda, uno de los personajes menos escarnecidos por la magia dramaturgica de Alban Berg, como recuerda con razón T. W. Adorno. Le reserva un continuo cromatismo que no levanta voz *cantabile*, que se arrastra o reptá, nota tras nota, al compás mismo de su asma emblemática y fatal: una enfermedad que Alban Berg compartió. Y posee como seña de identidad instrumental un conjunto de madera y viento que caracteriza su *éthos*.

En esta ópera los «motivos conductores» no son simples. No constituyen, como decía con sorna y escarnio el Señor Corchea, sosias de Debussy, «postes indicadores», algo así como señales de la circulación musical. En *Lulú* esos *Erinnerungsmotiven*, o «motivos mnemotécnicos», tienen carácter

estructural. Proceden del uso de la serie dodecafónica que preside la ópera, y de las derivaciones que el discípulo de Berg, Willi Reich, le puso a su disposición. Proceden también de una cuidadosa selección de los instrumentos de esa «orquesta de orquestas» que prosigue y prolonga la gran revolución tímbrica y orquestal perpetrada por Gustav Mahler.

El saxofón alto caracteriza a Alwa, el piano percutido y aporreado hasta el escarnio retrata al atleta, con su verborrea incontenible, con su vulgaridad fanfarrona y estúpida. A ello se unen también formas musicales del repertorio de siempre: la forma sonata, que caracteriza al Doctor Schön; el rondó, que es propio de Alwa; las gavotas y las *musettes* a través de las cuales toda la frivolidad seductora y la veleidad sensual de Lulú se ponen de manifiesto. O el bello tema de violines en ascensión (por vez primera en los compases 43-50) que evoca el poder de seducción de Lulú. O el grito de libertad en el que Lulú, tras su liberación de la cárcel, inicia un tema arioso del mejor arsenal de Puccini o de Richard Strauss.

Alban Berg logra ser siempre fiel a su línea mahleriana de inspiración. Esa fidelidad no es abandonada jamás; y tiene su origen en sus *Tres piezas para orquesta*, op. 6, en las que promueve, según ha mostrado algún crítico<sup>18</sup>, una posible mimesis recreadora de varias composiciones sinfónicas de Gustav Mahler: el *Präludium* parece evocar el *andante* inicial de la *Novena sinfonía*; el movimiento llamado «Reigen» (Rondas) se halla en la línea de los pastiches de *Ländler*, o de valeses, como el que se halla en el centro de la *Séptima sinfonía*; y finalmente la imponente marcha final, de naturaleza épico-irónica, sería la réplica bergiana a la más lograda de todas las piezas sinfónicas de Mahler: el *finale* de su *Sexta sinfonía*, la sinfonía «*Trägica*».

En Alban Berg debe hablarse, más que del arte de las transiciones ínfimas, al modo de T. W. Adorno, o del arte de componer y descomponer, o de construir y desconstruir, de un arte que exige un concepto propio y específico<sup>19</sup>. En Alban Berg se celebra el arte de la recreación, o el poder recreador como signo sensible distintivo del arte y de la estética.

Se recreaba recreando esos mundos mahlerianos, sus *adagios* extraordinariamente melódicos, así en dos interludios

estratégicamente trascendentales en la ópera *Lulú*, o sus pastiches de *Ländler*, valeses, o demás restos de la cultura decimonónica.

Theodor W. Adorno habla constantemente de esos residuos que impregnan la fuerza argumental de las composiciones musicales de Alban Berg<sup>20</sup>. Éste fue el compositor más capaz de ejercer lo que Stravinski, para referirse a sí mismo, denomina el «raro arte de la cleptomanía». Pero dotaba a esas recreaciones de tal fuerza y vigor dramático, y sobre todo de tal ambigüedad de intención y significado, que jamás se puede derivar una consecuencia unívoca de esa portentosa capacidad de mimesis siempre al servicio de la *vis* dramática de la pieza.

No se lleva a cabo la recreación con el fin de enriquecer el museo imaginario musical de un nuevo alejandrismo cultural, como Igor Stravinski. No es propiamente «neoclasicismo» lo que conduce a Alban Berg a la recreación cabal de temas y motivos procedentes del arsenal postristanesco, o del primer Schönberg, o del último Mahler. No es tampoco concesión a la moda «años veinte» la impregnación de desechos de lo que entonces comenzó a llamarse «música ligera» (*foxtrot*, tango, *ragtime*, jazz).

Alban Berg fue el más esponjoso de los compositores de la Segunda Escuela de Viena. También el más evanescente, el más difícil de comprender según un código unívoco. Fue capaz incluso de incluir al final de su ópera *Lulú* una canción callejera a la que Alban Berg dignifica a través del más notable y sobrio uso de ese motivo coral, asumido como *cantus firmus* de cinco variaciones.

Esa capacidad proteica y recreadora de Alban Berg es la que más llama la atención y más desconcierto produce. El pastiche parece ceder, aquí y allá, a la expansiva línea melódica procedente de la cantera mahleriana. Por momentos parece que esa «melodía infinita» tristanesca o mahleriana sea comentada con ironía y con humor, ella misma convertida en pastiche.

Como afirma Pierre Boulez<sup>21</sup>, nunca se sabe en Alban Berg (como ya sucedía en Mahler) cuándo termina la melo-

día sentimental romántica y comienza el pastiche irónico o sarcástico, o viceversa. Y esa poderosa ambigüedad se irradia a los personajes, que gracias a ella se encarnan y se humanizan, perdiendo la condición de marionetas que sólo poseen los que actúan como comparsas, y que significativamente, al pasar de Wedekind a Berg, pierden el nombre propio y se vuelven figuras genéricas: el Médico, el Pintor, el Atleta, el Bachiller, el Mayordomo, el Banquero, el Príncipe africano, el Profesor, el Negro.

De este modo resaltan más, en su *éthos* propio intransferible, la Condesa Geschwitz, Alwa, el Doctor Schön o el propio mendigo Schigolch, y hasta la misma Lulú, que en momentos de auto-reflexión hace explícito su poco romántico ideario, o su voluntad de sinceridad, o de verdad algo vulgar, con la que expresa su propio *conatus* –para decirlo al modo spinozista–, así en las coloraturas que adornan la célebre «Canción de Lulú».

Esa naturaleza vocal, de soprano con coloratura, la emparenta con la Reina de la Noche de *La flauta mágica*. Lo que pierde en pérfida majestad lo gana en el caprichoso modo de adornarse, tendiendo hacia la nota aguda más alta como el heliotropo hacia el sol. La voz se convierte en un solo de violín, anti-romántico y lleno de resabios irónicos. Expresa de manera casi infantil, en forma de queja y desprecio, la ceguera de sus amantes, que parecen todos vivir en la caverna platónica, ignorantes de lo que Pigmalión y Galatea han tramado a sus espaldas.

La voz se alza hacia el más agudo de los sonidos «soprano» cuando constata que el Pintor está ciego, nada comprende, nada ve, nada sabe de ella, nada reconoce en ella. Está aquejado de una incorregible ceguera que el Doctor Schön deberá enseguida tratar de forma quirúrgica.

Todos ellos (el Pintor, el Príncipe africano) son sujetos románticos que creen tener alma, y que aún no se han enterado de que los *höchsten Werten*, los máximos valores milenarios (Alma, Dios, Cosmos), se han derrumbado. Alwa lo sabe a medias. El cortejo acanallado que acompaña a Lulú, sobre todo el Atleta, o el mendigo Schigolch, por no hablar del Marqués de Casti-Piani, lo saben a ciencia cierta y se han

acomodado para vivir ese nihilismo objetivo con rostro regocijado (higiénico, aseado, atlético) y sin conciencia trágica. Ésta sólo puede asumirla un personaje sexualmente desplazado: la Condesa lesbiana, Geschwitz.

Los últimos habitantes del *coucher du soleil romantique* (Baudelaire) viven instalados en la ceguera, como los habitantes de la platónica cueva. Tienen los ojos cerrados de par en par, para decirlo en términos de Stanley Kubrick (o con el título de su película-testamento, *Eyes wide shut*, expresión de imposible traducción).

Lulú es la encarnación de un sujeto refractario a toda «mentira romántica» (René Girard). Sólo que ejerce su papel mayéutico de desenmascaramiento de ídolos desde una verdad que bascula entre el cinismo (intensificado en la obra de Wedekind) y cierta ingenua naturalidad casi animal de quien se sabe a la vez llena de artilugios y escasa de recursos ambientales. O que presiente su condición de inevitable víctima, que se producirá de forma irreparable en el descenso o la caída que sobreviene tras el ecuador de este palíndromo operístico, en el que la *Verwandlung* (transformación), con la música incidental para una película que en dos minutos y medio relata la prisión y liberación de Lulú, sirve de pasarela entre el ascenso y la caída, o entre la *Lulu's progress* y su inevitable derrumbamiento (éste a manos de Jack el Destripador).

Su debilidad se delata pronto; exclama: «No puedo estar sola». Cual animal amenazado busca siempre un protector cuando el anterior usufructuario ha sucumbido: el Pintor tras la muerte de infarto del Médico, Doctor Goll; Alwa, después del asesinato de su padre, el Doctor Schön. Lulú lo mata de cuatro disparos (cierto que en legítima defensa).

Su hechizo sufre la línea simétrica, de palíndromo, de toda la ópera. Y su primer fracaso es el comienzo de su fin. Sobreviene en su intento de seducción del Marqués de Castipiani, figura muy importante en la obra teatral y en la ópera. «No eres mi tipo», le dice a Lulú.

El Marqués se halla en las antípodas mismas de la ceguera romántica del estúpido príncipe (profesor en la obra de



Wedekind) que quiere llevar a Lulú a su emporio africano. Ahora el destino parece de nuevo ser África. Pero el príncipe ha sido sustituido por un proxeneta que ejerce la trata de blancas, y que quiere llevarse a Lulú a un prostíbulo de El Cairo. Chantajea a Lulú, pues es confidente de la policía y está buscada como asesina del Doctor Schön.

### El sujeto neutro: masas y vida cotidiana

El despojo de la subjetividad en Alban Berg es radical. Ya acontece en *Wozzeck*, donde el personaje es un pobre diablo (consciente de serlo). En *Lulú* ésta reconoce ser *ein Tier*, un animal; un animal circense, según reflexión didáctica, o meta-operística, al comienzo de la representación.

El despedazamiento del sujeto es mucho más implacable que en Arnold Schönberg, donde todavía se halla ennoblecido por la épica postromántica, o sublimado en el nuevo profetismo que el propio Schönberg encarna (transferido a Moisés y a Aarón, o al Alma de *La escala de Jacob*). Da un paso de gigante, también, en relación con esos sujetos *Art Nouveau*, o *Jugendstil*, de irrealidad modernista finisecular poblada de nereidas y de ondinas, de palacios de ensueño o de pesadilla, y de espectros situados en el dintel en donde confluyen, en pura indistinción, vivos y muertos. En ello difiere de Claude Debussy, o de Béla Bartók.

La naturaleza se ha ocultado. La música de la noche estrellada también. Hasta el mar parece borrarse del horizonte (como en el texto que Nietzsche pone en boca de *Der Narr*, el Insensato, en *La ciencia jovial*).

El mundo, entretanto, se ha vuelto más canalla. Sobre todo tras esa desfloración colectiva, que deja todo el siglo anterior como verdadera «edad de la inocencia» (de una burguesía triunfante): la Gran Guerra entre 1914 y 1918. Verdadera guerra civil entre las grandes potencias coloniales, con vocación imperial, que quieren repartirse el mundo (África, Asia, Oceanía).

*Mundus senescit*, el mundo está envejeciendo. Se está volviendo peor, más malvado y más cruel. La diferencia entre lo digno de respeto y la indignidad, o entre la elevación de sentimientos y la más crasa vulgaridad –brutal o cínica– tiende de pronto a difuminarse.

Ese importante episodio de la ética colectiva sobreviene en el período de entreguerras, años veinte, comienzos de los años treinta. La confusión entre los valores morales respetables de la burguesía decimonónica, y la naturalidad espontánea de una chusma que se afirma de manera prepotente en su vulgaridad soez, en su agresiva incultura, en su afirmación del *kitsch*, o en su estética hilvanada con los peores residuos de una pequeña burguesía de barrios bajos (y a la que Ortega y Gasset dedica inspiradas páginas en su libro *La rebelión de las masas*) parece ya prefigurar el sujeto que promoverá una auténtica metástasis en la sociedad y en la cultura de masas de después de la Segunda Guerra Mundial.

Ya nadie cree en lo Humano. Y menos que nada en los Valores Humanos. Todos se reconocen en ese despojo animal, violento y agresivo en su incultura y carencia de educación: el sujeto propio de unas masas urbanas que, de pronto, contaminan –con su naturalidad incivil, tan sincera, tan espontánea– el tono moral climático de la época.

Un sujeto ahído de civilización material, satisfecho en su abundancia, envuelto en su hedonismo cotidiano, para quien todo comienza y termina con el deporte, el confort o la higiene. Pero escaso en educación, formación, cultura. Sólo que no muestra ni manifiesta la menor frustración: pues no vive esa carencia como pérdida, o como una falta de valores deseables.

El entrecruzamiento y la indistinción entre la respetabilidad burguesa y los valores del hampa, o entre moral de *gangsters* y honorabilidad empresarial-financiera, contaminan el mundo de los grandes negocios, y finalmente también el universo político y la militancia partidista. Parece inevitable el ascenso y auge del fascismo, y de sus valores estéticos y morales.

Bertolt Brecht levanta acta de ese importante capítulo de la historia de la ética a través de sus obras teatrales, especialmente de su mejor obra, *La ópera de tres peniques*, con música de Kurt Weill.

Esa confusión de figuras morales, que en voraz tornado truecan delincuencia y respetabilidad, es peculiar de esa época que a punto está de zarandearse y derrumbarse en terribles sacudidas sísmicas, primero económicas (1929), enseguida políticas (1933, en Alemania) y militares (guerra civil española, guerra civil europea y mundial).

El nuevo sujeto es un sujeto neutro, que exige el género neutro. Martin Heidegger lo enuncia con el pronombre alemán *Man*, que sugiere el Hombre, lo Humano, pero reducido a su máxima naturaleza indiferenciada de neutrón, sin carga eléctrica positiva ni negativa: pura media indiscriminada, puro efecto de un Trabajo Humano Abstracto reducido a promedio universal, mundial, global, como ya Karl Marx, en *El Capital*, lo había presentido.

Ese sujeto, que ya el marxismo iba denominando «las masas», pero con un sentido épico que pronto se deteriora y corrompe, será detectado y determinado de forma más aséptica, más distante, y sobre todo más alarmada y amenazada, por Ortega y Gasset, Freud, Canetti, y tras la Segunda Guerra Mundial por Hanna Arendt.

Martin Heidegger, tan esponjoso con el clima ambiental de su propia época como Alban Berg, sabe aglutinar en su obra principal, *Ser y tiempo*, contemporánea en su publicación a la gestación de *Lulú*, el sujeto de una sociedad de masas emergente, nombrado como *Man*, o el Uno indiferenciado (*On* en francés), con el aspecto *alltäglich*, cotidiano, en que es sorprendido y reconocido por la analítica fenomenológica y existencial en esta importante obra filosófica.

La vulgaridad del sujeto, su carácter de potencial sujeto de las masas (en rebeldía, en ascensión, en irresistible empuje) se descubre en *Lulú*: en ella misma y en todo su cortejo, in-

cluidos todos y cada uno de sus maridos, o de sus pretendientes a serlo, el Atleta, el Bachiller, el Doctor Schön.

Ese sujeto es descrito, textual, dramática y musicalmente, a partir de un descenso en picado, sin remisión, hacia escenarios cotidianos. Cotidianas son las situaciones. Cotidiano es el lenguaje en su banalidad consentida y enfatizada. Conversaciones en el desayuno, recién se sale del baño, con olor a aseo y a higiene (que el Pintor enfatiza neciamente en pura propensión idealizadora y romántica). Brindis por la libertad recuperada, en el cual se entona un arioso enfático, pero sobre todo se nombra la bebida: Benediktin. Charlas inocuas, pero nerviosas hasta el paroxismo, en torno a las alzas y caídas de los valores de la Bolsa, o de las acciones *Jungfrau*.

Éste es un teleférico de montaña alpina que se llama así, la Doncella, la Virgen (un nombre con clara intención sarcástica). Como si se quisiera decir que en esa era del capitalismo que se ejerce sin tapujos, y que eleva o derrumba a los sujetos en la más pérfida y cruel de las ruletas de la fortuna, sólo el dinero posee la virginidad maldita –imposible de dominar, de controlar, o de poseer– de las altas cumbres montañosas.

Éstas ya no son objeto de contemplación poética y musical. Sólo constituyen emplazamientos de inversión y de apuesta en el juego de la Bolsa. O esparcimiento para deportistas de altura, en una época en la que el deporte, al que ya había rendido tributo Claude Debussy en una de sus últimas, y más interesantes, composiciones (un ballet dedicado al tenis titulado *Jeux*), constituye también otro de los activos de esa nueva subjetividad «muy siglo xx». Alban Berg, lo mismo que su amigo Anton Webern, en cuyas composiciones la presencia de la naturaleza es escasa, eran grandes escaladores de alta montaña, consumados alpinistas.

La vida cotidiana, que ya Freud había entrevisto en su radical relevancia en uno de sus mejores libros, *Psicopatología de la vida cotidiana*, irrumpe de pronto en el escenario filosófico, teatral, musical. Arnold Schönberg quiso dar cuenta de ello en un experimento valiente, pero estéril y fallido: su

curiosa ópera breve *Von Heute auf Morgen* (*De hoy a mañana*), con la que quiso dar la réplica a todos los Modernskys (en expresión acuñada por Schönberg) de aquel tiempo. Sobre todo el Igor Stravinski que se anticipó a esa tendencia en otra ópera breve y excelente, aunque también de sabor minoritario, sobre un inocuo cuento de Pushkin: *Mavra*\*.

Pero la gran cosecha de invasión de lo cotidiano y del sujeto de masas se produce en la ópera berlinesa de la época, *Notizen vom Tage* (*Noticias del día*), *Cardillac*, ambas de Paul Hindemith, o las célebres operetas, u óperas «de tres peniques», que ratificaron con éxito estruendoso el tándem Bertolt Brecht / Kurt Weill, especialmente en la citada *Ópera de tres peniques* (*Dreigroschenoper*), y *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*.

Alban Berg consigue triunfar musicalmente y en forma dramática y teatral allí donde Arnold Schönberg sólo consiguió un interesante experimento. Y logra añadir a la música de sus colegas berlineses una hondura y sabiduría musical sin precedentes; pero asume, sobre todo en *Lulú*, toda la impregnación de los residuos de contexto que revelan esa ascensión de las masas: la permuta del lenguaje teatral por escenarios de banal conversación cotidiana; la modificación de la subjetividad en puro despojo romántico.

Y todo ello, sin embargo, lo lleva a cabo sin renunciar a una recreación de gran estilo de la música postristanesca, o de los episodios más melódicos de los *adagios* mahlerianos. Incluso en una obra como *Lulú*, sin la notable sublimación fúnebre y trascendente del *Concierto para violín y orquesta*; o sin el trasfondo de «programa oculto» (al modo de la «conexión» Richard Wagner-Mathilde Wesendonck) de la *Suite lírica para cuarteto*.

Incluso en una obra descarnada, en la que la neurosis obsesiva y la histeria son devueltas una y otra vez a su contraplacado dialéctico, la perversión, como en *Lulú*, sobreviene la posible mutación de la música más canalla en el más diestro y hermoso *coral con variaciones*. O el persona-

\* Véase también la genial anticipación de Richard Strauss con su ópera *Intermezzo*, en el texto que más adelante se le consagra.

je más abyecto puede quedar asociado con una música también de *variaciones corales* de impresionante corte formal (así el Marqués).

Alban Berg consigue amalgamar en un mosaico, en simbiosis, lo que suele darse por separado. Quizá por eso fue tan admirado por Ígor Stravinski\*. Pues no se limitó a ejercer cleptomanía, según confesión de éste (que por cierto la ejercitó a lo *grand seigneur*).

Si en un músico tiene sentido el término y el concepto de *recreación* es en Alban Berg. Eso es justamente lo que hizo siempre: re-crear; y recrearse (en el doble sentido del término) en esa re-creación. Volvía a crear lo ya creado (por tradiciones que asumía), y gozaba o se recreaba en ese acto creador recreador; en el cual y desde el cual su propia música se re-creaba.

Lo hizo con la música postristanesca, con el último Mahler y con el primer Schönberg. Lo hizo también con el contexto de *material musical* propio de su tiempo, que imponía la serie dodecafónica (tras la crisis de la atonalidad). Lo hizo con todo el entorno sonoro de la nueva «música ligera», sin que se le olvidara el vals, el vals inglés, la polca, el *Ländler*, o hasta los tríos de *scherzo* con temas cazadores al estilo de Bruckner.

Por ejemplo en la escena magnífica del movimiento *scherzo* del *Wozzeck*, segundo acto, con el baile popular, y con la voz de la cesura trágica que presagia y profetiza la tragedia: la voz de un loco que huele sangre asesina, y que hace las veces de Tiresias en medio de ese acto segundo, que constituye la peripecia que sigue a la exposición, y que es anterior a la catástrofe (la que sobreviene en el tercer y último acto).

En Alban Berg no hay un ritmo de composición y descomposición que teje y desteje, y vuelve a tejer tras reducir todo a informidad o a *ápeiron* musical, como pretende Adorno<sup>22</sup>; o como ha querido cierta crítica reciente que concibe esa sístole y diástole en términos de construcción/desconstrucción.

\* Así lo pone de manifiesto en sus conversaciones con Robert Craft; véase el ensayo dedicado a Ígor Stravinski, en páginas anteriores.

Ha sido, de todos modos, en las últimas décadas postmodernas cuando al fin se ha reconocido a Alban Berg en su grandísima valía. Justo también cuando se produjo la inflexión en la valoración de Gustav Mahler. Y sobre todo desde que se pudo gozar de la ópera *Lulú* en su versión completa.

Se ha vivido, en los últimos tiempos, el eclipse del concepto todavía romántico, o excesivamente moderno, de creación. Ese concepto está, desde luego, lastrado por impregnaciones de romanticismo y modernismo que lo han hecho inútil en su ampulosidad vacía. O ha derivado de un contexto teórico de teología estética trascendental (al estilo del Schönberg de *El estilo y la idea*).

Es preciso generar, en relación a él, un importante desplazamiento, pero sin proponer su puro vaciado y deterioro. No basta con suplantarlo por la cita irónica e inteligente; o con la inserción iluminadora que descontextualiza lo que previamente se ha creado, y que logra corroerla por dentro.

Puede volverse a pensar como *re-creación*. Así concebido se modifica conceptualmente de manera radical, sustancial.

Implica, desde luego, un desplazamiento, una variación relativa al material que se somete a esa operación (recreadora). Se acoge y acepta ese material, sólo que puesto en confrontación, y en compañía, con la propuesta musical que el músico en cuestión (para el caso, Alban Berg) lanza al escenario de la música.

La recreación significa una apropiación veneradora de la tradición que, sin embargo, queda a la vez interpretada y reanimada, o revivida, a partir o desde la savia nueva que la propuesta (estético-musical) le proporciona.

En virtud de ese cotejo de la propuesta y del material, tradicional o contemporáneo, antiguo o contextual, se consigue componer, musicalmente, en compañía con aquellas formas aparentemente muertas que, en virtud de la recreación, cobran vida, animación, existencia; o resucitan. Los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos se cumplen, en términos de creación y de interpretación, o de composición y hermenéutica, a través de la recreación.

Eso es lo que logró realizar, como verdadera proeza, Alban Berg: consiguió, sobre todo en esos imponentes *adagios* de *Lulú*, que un universo musical al parecer sentenciado, por romántico, o también supuestamente considerado un *cul de sac*, tuviera de pronto un fecundo retoño, y un recorrido inesperado: el que establece un arco expresivo entre los cromatismos posteriores a *Tristán e Isolda* y la *Sinfonía de cámara, op. 9* de Schönberg, incluidas las últimas sinfonías de Mahler.

No debe entenderse esa recreación, necesariamente, en el modo «neoclásico» que consiste en enriquecer y completar un posible museo imaginario, según feliz caracterización de Pierre Boulez aplicada a Ígor Stravinski<sup>23</sup>. No se trata, pues, de abundar en ese nuevo alejandrismo que ya en los años veinte comenzó a hacer presencia en el mundo de la Alta Cultura europea. El que condujo a la consolidación de una biblioteca infinita y enciclopédica. De ella se extraía la cita descontextualizada, según técnica de *collage*: la referencia procedente del teatro isabelino, o de la música barroca, o de las crónicas italianas del Renacimiento (así T. S. Eliot, Ezra Pound o el propio Stravinski).

Lo que hace Alban Berg es, a la vez, más espontáneo y más complejo: usa los materiales tradicionales, pero siempre al servicio de una expresión dramática musical de extraordinaria eficacia, y de probada hondura emocional y moral. Logra de hecho, a través de su música dramatizada, que se recree, junto con la tradición musical, y a partir de los principios formales del material musical del contexto (serial, dodecafónico), también el escenario contemporáneo histórico asumido en su máxima radicalidad: el que descubre el nuevo sujeto emergente desde comienzos de los años veinte, en la pleamar del Novecientos, y visible de forma nítida y diáfana en los tiempos de gestación de *Lulú*.

Un sujeto despojado de «mentira romántica», devuelto a su desnudez animal, o en un punto de indiferencia entre lo respetable y lo canalla, o en su condición de víctima que puede trocarse en verdugo, según la rotación de una fortuna fi-



jada por alzas y caídas de la Bolsa, o por grandes derrumbamientos financieros, como el crack de 1929. Verdugos y víctimas parecen, de pronto, intercambiar sus armas, como en las resabiadas piezas teatrales operísticas de Bertolt Brecht y de Kurt Weill.

Mediante esa repesca de la tradición, y del propio material musical de su contexto de época, pudo avanzar hasta determinar, mucho mejor que sus compañeros vieneses, el verdadero sujeto de toda argumentación –musical, filosófica, literaria, teatral– de la segunda mitad del siglo xx, anticipada sobre todo en su ópera *Lulú*.

Un sujeto desnudado de Valores Humanos, o de las coartadas del Viejo Humanismo, y sin propensiones a la impostación moral, o a la enfatización retórica del sentimiento. Para localizarlo y recrearlo Alban Berg no recurrió, como Bertolt Brecht, o a su modo y manera Theodor W. Adorno, Walter Benjamin o Ernst Bloch, al meta-relato dogmático que el Materialismo Histórico y Dialéctico podía proporcionarle.

Un sujeto frágil, sexualmente ambiguo como Lulú, que posa en disfraz de Pierrot en el cuadro que preside, de principio a fin, toda la ópera, a cuya gestación se asiste desde el principio, y que sobrevive a la muerte de Lulú y de sus mejores amantes: la Condesa y Alwa.

Y sobre todo un sujeto prendido en una cotidianeidad que, en su pura modalidad banal, puede servir de entorno de los más extraordinarios –y siniestros– eventos: un infarto con muerte incluida, un suicidio perpetrado con navaja de afeitar, un homicidio a cuatro disparos de pistola, una muerte de un simple manotazo, o porrazo (Alwa), y dos asesinatos rituales promovidos por el más paradigmático *deus ex machina*: Jack el Destripador, el célebre asesino en serie londinense de finales del XIX, convertido en ejecutor de una Némesis justiciera que ya se iba presintiendo.

Ese sujeto no cree en nada, pero tampoco descrea; expresa su indiferencia, su encogimiento de hombros en relación con todos los Valores: «*Ich weiss es nicht*» («No sé nada»). Se sabe únicamente de condición animal (*ein Tier*). Y sólo espera higiene, confort, deporte, dinero y sexo como únicos goces que da la vida; y sobre todo aspira a descansar; a dormir.

Toda la ópera *Lulú* está atravesada por una brisa helada de hedonismo que actúa como anestesia de la radical falta de sentido del general curso del mundo, de eso que Hegel llamaba *Weltlauf*.

Lo irracional vence y domina sobre el entendimiento, como expresa Alwa al final de su «Himno a la belleza de Lulú» (final del acto segundo). Nada parece tener sentido. Estamos en pleno esplendor nihilista.

Sólo posee significación y valor la música, capaz de mostrar ese rostro contrahecho y podrido de un mundo que por momentos se descompone, y que no tardará en estallar, o en desmoronarse. Sólo que no pudo comprobarlo Alban Berg, que murió de absurdo, inocuo, cotidiano modo —ciertamente trágico— a finales de 1935\*<sup>24</sup>.

### El sujeto trágico: la última palabra

Sólo la música es capaz de mostrar el poder de recreación con el que puede hacerse frente a las miserias de la edad. Sólo el arte de la recreación (en este caso musical, de una música dramatizada, operística) puede dar la precaria, frágil alternativa a ese mundo de horror sin límites en el que el poder de dominación revela su rostro más aterrador, más espantoso: el rostro totalitario.

Un rostro que exhibe una doble versión acanallada que no admite mediaciones y componendas, y que ofrece un pavoroso escenario, espoleado por la gran crisis económica y social de los años treinta, de guerra civil europea con proyección mundial, global.

Ante todo la versión más próxima y amenazante: la del totalitarismo nacionalsocialista, del que Alban Berg es víctima, ya que ha sido sentenciado en su condición de músico encuadrado dentro de lo que Goebbels llamó *entartete Kunst* (arte degenerado), y del que son también víctimas el judío

\* Alban Berg falleció debido a la septicemia contraída a raíz de una desafortunada operación casera de su esposa, Helene Berg, que intervino en el corte de un forúnculo que se le había formado a su marido.

Schönberg, obligado a exiliarse, y Anton Webern, que sobrevive a duras penas en su reclusión interior, hasta que sucumbe a la más absurda de las muertes, nada más terminar la contienda mundial, por un aciago disparo de un soldado americano del ejército de ocupación. Y la segunda versión, el totalitarismo de signo opuesto, que en registro marxista se produce en el mundo de la Unión Soviética.

Ese mundo en puro derrumbamiento se halla estupendamente reflejado en la impresionante película americana *Danzad, danzad, malditos*, que tiene también por escenario la gran crisis social y económica de comienzos de los años treinta. Allí se advierte el escenario de las víctimas del paro forzoso.

Alban Berg nos muestra un universo más canalla: el de quienes pretenden beneficiarse, en la Bolsa, de esas subidas y bajadas de los valores del mercado, y de esos hundimientos financieros de la época. En el más macabro remedo del brindis de *La Traviata*, el Atleta inicia el tercer acto elevando la copa, a lo que Lulú responde: «*Prosit!*». Y a continuación parece decir también: «Danzad, danzad, malditos».

El Atleta brinda por la mujer que es anfitriona de la fiesta, en la que se espera el desenlace del juego de la Bolsa en torno a las acciones *Jungfrau*. Sólo que esa Virgen lo será en forma de terrible Némesis: todos quedarán absolutamente arruinados, Alwa, la Condesa, la propia Lulú.

Y el precio del pecado nos conduce a un trágico y macabro escenario de expiación sin remedio: el infierno londinense, evocado con la más exasperante música lenta que pueda imaginarse, en remedo recreador del melódico *adagio* mahleriano, con máxima abundancia de notas ligadas, o signos de *legato*.

La ambigüedad mahleriana, situada en el centro del palíndromo que es su *Décima sinfonía*, la última que escribió, con dos *adagios* al comienzo y al final, a modo de grandiosos prólogo y epílogo, y con dos *scherzos* que cercan y ciñen el movimiento central, se produce en esa pieza asombrosa en su expresividad inocua y banal, y sobre todo en su descarada

brevedad: Purgatorio o Infierno, la llamó Mahler (tercer movimiento de los cinco que constituyen su última sinfonía).

Esa ambigüedad parece desplomarse en una catastrófica clarificación en Alban Berg, en la escena final de *Lulú*, que es lo más parecido al Infierno. Y sin embargo no es así. Igual que en Mahler, subsistirá de nuevo la ambigüedad. Y el mensaje final de la ópera no es infernal. Habla más bien de transfiguración, de *Verklärung* (por la vía regia tristanesca de la religión del amor-pasión).

En el *adagio* final de Alban Berg se consigue algo extraordinario. Parece que se haya descendido, con Lulú y con su cortejo de despojos humanos, en la segunda escena, última, del tercer acto, hasta el mismo infierno. Alwa, Schigolch, o los clientes de la prostitución —el Profesor, el Negro, Jack el Destripador—, o la propia Lulú convertida en hetaria sin halo sagrado, sin aura de sacerdotisa babilónica, sin ni siquiera el esplendor recordado en la miseria presente (al modo de las cortesanas de Balzac). Salvo quizás en la escena en que la Condesa trae de nuevo a presencia el cuadro de Lulú.

Y sin embargo, la música recrea lo más sustancial de la ópera, y justifica la expansión melódica, en oleadas de majestuosa calma chicha que presagia gigantescos himalayas y abismales hondones oceánicos, o retrancas kilométricas de reflujos que dibujan verdaderas cordilleras marinas. De momento todo este escenario tumultuoso se presiente. Sólo sueña, de manera infinitamente alargada —como en el más canónico modo de recrear, en mimesis veneradora, los inmensos espacios wagnerianos, o sus grandes superficies melódicas—, un *adagio* que da la alternativa a los que culminan algunas sinfonías mahlerianas.

Se van trabando, en ese curso melódico de notas siempre ligadas, los principales motivos conductores de la ópera, los que más íntimamente afectan y caracterizan el sentido de la obra, y de su principal protagonista. Como si de pronto la sucesión acelerada de instantáneas esenciales que sobreviene en la agonía se estirase y dilatase de tal modo que compareciesen esas figuras y gestos en su más majestuosa expansión.

De ese entramado de voces y motivos conductores emergerá al final el grito sobrecogido del único sujeto trágico: la Condesa Geschwitz, verdadera protagonista de esa «tragedia monstruo» (al decir de Wedekind), y que invoca a Lulú: «¡Lulú, mi ángel, estoy cerca de ti por toda la eternidad!».

Lejos de desconstruirse esa gran pieza *adagio* al estilo de un Gustav Mahler magníficamente recreado, Alban Berg la ha logrado instalar de forma radicalmente natural, espontánea, en el seno del más acanallado de los infiernos londinenses, y a la espera de que Jack el Destripador pueda decirse a sí mismo (tras asesinar a Lulú y dejar agonizante a la Condesa): «Ha sido un buen trabajo». La misma expresión que pronunció para sí el Doctor Schön tras efectuar la revelación de la verdadera identidad de Lulú ante el Pintor.

Pero la última palabra no la tiene el *deus ex machina*, ejecutor ciego de una Némesis justiciera (Jack el Destripador). La última palabra la pronuncia el único sujeto trágico de este mundo de una segunda mitad del siglo xx anticipada: el sujeto sexualmente desplazado, y socialmente desclasado, de una Condesa que lleva hasta el último espasmo sacrificial su condición cristológica, en voluntad recreadora del monólogo final de Isolda en el *Tristán*, pero en un contexto más astillado, más difícil, mucho más encallecido por la dureza del contexto.

Un escenario que presenta, tras la orgía de las alzas y descensos de los valores *Jungfrau*, y de las tentaciones crueles del proxeneta y confidente de la policía, el Marqués, ese agregado de víctimas convertidas en larvas humanas: Alwa, a punto de morir; Schigolch, que pese a su asma, a su mendicidad y a su condición de septuagenario será el único superviviente; la propia Lulú, ejerciendo la más arrastrada prostitución en lóbregos rincones londinenses.

Pero también en ese ámbito de horror y de desolación, en el que parece presentirse (y consumarse por anticipado) el apocalipsis histórico-mundial –económico, social, político, y muy pronto también bélico–, surge de las profundidades del alma el terrible grito de una desplazada social, con título de

---

escarnio (como en el caso del Marqués): la lesbiana Condesa Geschwitz, capaz ella sola de justificar la más arriesgada y genial de todas las recreaciones de Alban Berg: la que le condujo a introducir ese *adagio* final, lento hasta la extenuación, de la ópera, anterior al grito de muerte de Lulú, y a las frases últimas de la Condesa. Frases conmovedoras que en música no se habían oído desde las últimas palabras de Isolda en el más grande de los dramas musicales de Wagner.

---

XIX

Richard Strauss

El límite, el símbolo y la sombra

---

## Richard Strauss, el progresista

La exclusión sistemática de Richard Strauss de la música del siglo xx constituye una de las barbaridades mayores de la historiografía musical. La mayoría de las crónicas del pasado siglo parecen dar la razón al siniestro Goebbels cuando le espetó al gran compositor bávaro la ominosa frase: «Usted es de ayer».

El entendimiento unilateral de la música desde el parámetro de las alturas conduce a contemplar como fósil viviente a un creador que no secundó las tendencias atonales o dodecafónicas, seriales ni postseriales, pese a que su biografía atravesó la mitad ecuatorial del siglo xx.

Se le dio por periclitado desde la primera postguerra. Su terca insistencia en la tonalidad, que sin embargo no dejó de zarandear una y otra vez, o de perturbarla de manera sutil, reforzó esa falsa apreciación que tiende a considerarlo un retoño último y extemporáneo del Romanticismo decadente. La música de Richard Strauss sería, así, el canto del cisne del ochocentismo musical, cuyo inventario melódico y armónico habría sido entonado de manera impertinente por este compositor a lo largo de un siglo.

Frente al sistemático rechazo de emoción y expresión por músicos como Ígor Stravinski o John Cage, Richard Strauss parecería revalidar la vena melódica mozartiana, o el *bel canto* sintetizado con giros expresivos wagnerianos. Su inquebrantable devoción a Richard Wagner, de quien siempre retuvo, desde sus primeros poemas sinfónicos hasta su última ópera, la técnica de los *Leitmotiven*, reforzaría esa equivocada opinión, lo mismo que cierto espíritu de opereta que irradia en algunas de sus obras más populares, junto con su necesario acompañamiento, el vals vienés en versión casi póstuma.

Así mismo resaltaría esa idea la no disimulada nostalgia



de Richard Strauss y de su socio literario Hugo von Hofmannsthal hacia el mundo de la *belle époque* de la Viena imperial, hundido para siempre después de los grandes trastornos de la Primera Guerra Mundial. Ambos, el músico y el literato, pertenecerían a ese «mundo de ayer» relatado por Stefan Zweig en un libro de recuerdos en el que traza la biografía de esa generación anterior a la Gran Guerra<sup>1</sup>.

En su obra no hay tentación alguna de cita, remedo o pastiche de lo que comenzó a llamarse «música ligera». Ni el tango, ni el *fox-trot*, ni el *ragtime*, ni las habaneras, ni el jazz, ni nada procedente del gran continente americano, norte y sur, tienen presencia alguna en su música. En esto difiere radicalmente de los compositores contemporáneos, Ígor Stravinski sobre todo, pero también Alban Berg. Su gran referencia a la músicaailable popular fue siempre el vals vienés, a cuya tradición quiso contribuir de forma decidida (quizá por un fervor que pudo alimentar la homonimia respecto a la gran saga de los Strauss, y en particular Johann Strauss hijo).

La primera aparición del vals en su música no pudo ser más sorprendente y polémica, o más extemporánea y fuera de lugar (a juzgar de muchos): en el principal pasaje de su poema sinfónico *Así habló Zaratustra*, escrito cuando Friedrich Nietzsche, ya incapacitado, todavía vivía. En la penúltima de sus siete secciones (descontando la impresionante «Introducción», con el doble tema entrelazado de la Naturaleza y del Espíritu, del que Stanley Kubrick dio un uso magnífico en el inicio de su película *2001, una odisea en el espacio*), se describe, en forma musical, la danza del *Übermensch* (el Superhombre).

Se trata de dar forma al antídoto de gozoso baile dionisiaco que el profeta Zaratustra ofrece frente al espíritu de la pesantez, y a las creencias trasmundanas, o a la ciencia como único recurso de estimación y de valor. Esa sección se titula «Das Tanzlied» (La canción de la danza). Toma como rótulo, al igual que las restantes secciones, el título de un capítulo del libro de Friedrich Nietzsche. El baile del Superhombre se presenta en la más familiar y popular de las formasailables de la época: el vals vienés.

En la ópera *Der Rosenkavalier* (*El Caballero de la rosa*), especialmente en el entorno del Barón de Ochs, ese mundo

del vals experimentará una auténtica metástasis musical en el segundo y el tercer acto de la ópera. En la innovadora ópera *Intermezzo*, quintaesencia de *opéra-vérité*, vuelve a surgir, en uno de sus hermosos interludios, a modo de comentario musical de una fiesta de gala, el vals vienés en todo su esplendor.

Podría parecer que la Gran Guerra hubiese cavado una fosa en las minorías musicales avanzadas en su estimación de la música de Richard Strauss. O que la obra de éste, a partir de ese terrible suceso, sólo fuese asumida y asimilada por el espectador medio de la ópera, el mismo que disfruta con el *bel canto* italiano, o que accede como máxima licencia a la «melodía infinita» wagneriana.

*El Caballero de la rosa* sería, en ese modo de considerar la evolución de la música de Richard Strauss, la piedra de toque y de escándalo: la evidencia de la renuncia al papel innovador, indiscutible hasta ese instante, y el pasaje a un mundo conservador y filisteo, o a una popularidad *midcult*, que habría sellado el veredicto negativo de todas las vanguardias musicales: las que en esas fechas tomaban conciencia de sí mismas.

Richard Strauss sabía que ese juicio se estaba entonces emitiendo en términos que le dejaban en mal lugar (como músico conservador, desbordado y sobrepasado por una generación con ansia de cambio y con afán de novedades). En los cuarenta años siguientes le fue zumbando los oídos esa eterna cantinela. Al final podía hacer suya la exclamación, entre triste y resignada: «¡Un viejo! ¡El fin!», que induce a Júpiter a renunciar al que podía haber sido su amor postrero, Dánae\*.

Al iniciarse el *finale* de la ópera, en el dúo último con Dánae del tercer acto, tiene lugar la revelación, verdadera *anagnórisis* musical. Júpiter se halla, al igual que Wotan en su encuentro con Sigfried, a punto de renunciar a su divina y regia capacidad por orientar los destinos del mundo.

\* Último amago amoroso del padre de los dioses escenificado en *Die Liebe der Danae* (*El amor de Dánae*), penúltima ópera de Richard Strauss. Éste había querido llamarla inicialmente *Jupiters letzte Liebe* (*El último amor de Júpiter*).

La percepción de Júpiter como el Viejo le advierte de su fracaso definitivo en el favor amoroso de Dánae. De poco había valido la infusión onírica de sueños en la muchacha (como la Lluvia de Oro). Un viejo: eso era el Fin Definitivo de toda pretensión de seducción y conquista.

Así se veía probablemente Richard Strauss ante un mundo musical que no le seguía los pasos, o que había optado por otros rumbos, y por distintos maestros. En esa ópera transfería a Júpiter la percepción de sí mismo como monarca musical destronado. Descubría la conciencia que poseía de ese abandono. Asumía y aceptaba éste en un bello pasaje musical titulado, al modo del Hans Sachs en *Die Meistersinger*, «Jupiters Verzicht» (La renuncia de Júpiter). Y daba paso así a su última aria *cantabile* en la ópera, en la que se consumaba su despedida de Dánae.

¿Era justa esa apreciación? ¿Se hallaba realmente avejentada la música de Richard Strauss? ¿Dejó de ser innovadora ya en el curso de ese suceso atronador y desquiciante que constituyó la Gran Guerra? ¿Se volvió sencillamente anacrónica e imposible a medida que esa vida seguía languideciendo, de éxito en éxito según las normas escénicas mundanas, pero siempre bajo la sospecha pugnaz de todas las vanguardias y neovanguardias musicales, que lo consideraban un muerto-vivo, un cadáver viviente?

¿Era necesario revalidar ese veredicto condenatorio durante el medio siglo entero en el que esa vida, y esa infatigable vena creadora, fue discurriendo, hasta que le visitó la muerte tras la segunda contienda mundial, a punto de finalizar la década de los cuarenta?

Para mayor dificultad se cruzó entretanto la ponzoña del nacionalsocialismo, dentro de cuyo régimen vivió en libertad vigilada, en estado de permanente secuestro, con cartas interceptadas y bajo un general clima de sospecha, a pesar de los gestos iniciales de reconocimiento que obtuvo de Goebels y del propio Hitler. Fue eximido tras el fin de la contienda por los comités de desnazificación, a pesar de aviesos y canallescos informes de sus enemigos ancestrales (como los

pertenecientes a la familia de Thomas Mann, que siempre aborrecieron al hombre y a su música).

Todo pareció conjurarse para que este gran músico fuese sepultado en el archivo de la peor excentricidad: la que lo convertía en incómodo retoño de un Romanticismo trasnochado cultivado con tozudez por este músico en pleno siglo xx. Pero la crisis de la modernidad, las serias dudas hacia fines de siglo sobre el exclusivismo dogmático de las vanguardias, y finalmente el advenimiento de una nueva sensibilidad que vino en llamarse postmoderna, contribuyeron a forzar un importante giro en la valoración de este gran músico.

El célebre pianista Glenn Gould llegó a afirmar, públicamente, que era quizás el más grande de todos los músicos de su siglo: una suerte de Mozart del siglo xx al que casi triplicó en edad. Del siglo xx, en efecto. No del xix (ni del siglo xviii, en el que ambienta algunas de sus mejores óperas, como *Der Rosenkavalier* y *Capriccio*).

El sismógrafo de las fluctuaciones del gusto es, todavía hoy, muy variable en Richard Strauss. Obras rechazadas por el gran público, o juzgadas como imposibles por la crítica más solvente, terminan siendo aceptadas en juicios críticos de nuevo cuño.

Desde Norman del Mar hasta Michael Kennedy podemos seguir esos movimientos oscilantes en la recepción de este músico: obras imposibles como *Die ägyptische Helena* (*La Helena egipciaca*), o poemas sinfónicos considerados con escasa indulgencia por la crítica contemporánea, como la *Sinfonía alpina*, o la misma *Sinfonía doméstica*, hoy celebrada casi de forma unánime, pueden dar vuelcos considerables en la valoración. Lo mismo las óperas anteriores a esa obra genial que es *Capriccio*, y que no producen el consenso completo de ésta: la tragedia bucólica *Dafne*, tenida por algunos como la quintaesencia del *kitsch* en versión pastoral, o el ya referido *Die Liebe der Danae* (*El amor de Dánae*), con dos actos primeros que muchos tienen por insufribles. Pero hasta una ópera a todas luces extraña como *Die Frau ohne Schatten* (*La mujer sin sombra*), se va imponiendo de manera irresistible en los escenarios, venciendo las dificultades que el libreto encierra, o el hacinamiento simbólico que el

esoterismo de Hugo von Hofmannsthal vierte con generosa abundancia en esa extraña fábula o cuento de hadas.

Sólo puede decirse, de momento, que Richard Strauss resiste más y mejor los envites de la crisis de la modernidad que compositores más jóvenes, demasiado intimidados por la dogmática de las vanguardias y de las neovanguardias. Su desatención al cuestionamiento del código lógico-sintáctico de la armonía tonal ya no es argumento definitivo que sancione el carácter supuestamente retrógrado de su aventura musical.

Cada vez se tiende, por lo demás, a discutir la asunción dogmática del criterio de progreso como criterio estético-musical sin más. Eso que Adorno, imbuido de las conocidas dicotomías entre fuerzas productivas y superestructuras ideológicas, llamó progreso del material musical, exige una asimilación dialéctica de mucho mayor alcance que el estrecho modo como el propio Adorno lo concibe: como cifrado tan sólo en el parámetro de las alturas del sonido (o en su eventual cuestionamiento). Y en flagrante desatención de otros aspectos, materiales y formales, estructurales o ideológicos, relativos al contexto global en que la música se inscribe.

Richard Strauss es un gran músico innovador si concebimos la distinción entre cambio y anquilosamiento según criterios mucho más amplios y complejos que los que son propios de la estrecha forma estética en que los concibió el propio Adorno, y sobre todo en el modo en que lo comprendieron los más fervientes adornianos.

Es cierto que nadie regatea la condición pionera de Richard Strauss durante los veinte primeros años de su actividad creadora, desde el primero de los grandes poemas sinfónicos\* que reclamó la atención musical general, su magnífico *Don Juan*, hasta esas dos óperas extraordinarias, *Salomé* y *Elektra*, en las que renueva enteramente el género operístico, al concebirlo como un único hálito musical, o un ininterrumpido *crescendo*.

\* *Tondichtungen* (poemas sonoros): así los rebautizó para diferenciarlos del género inventado por Franz Liszt.

En *Salomé* esa irresistible y seductora concatenación de motivos conductores en un argumento único, trazado con mano maestra de principio a fin, culminado con el aria –desquiciada y sublime– de Salomé ante la cortada cabeza de Iokanaán, constituye uno de los más grandes hallazgos de toda la historia de la ópera.

*Salomé* sintetiza todos los perfumes finiseculares esparcidos por la prosa poética de Oscar Wilde, con sus musicales *ritornellos* de frases obsesivas enervantes. Siete veces pronuncia la princesa Salomé su deseo, espoleado por las promesas del Pentarca tras la danza de los siete velos. Siete veces repite la misma proposición musical, y el mismo verso tremendo ante un vencido y aterrado Herodes: «Quiero / deseo / exijo / pido [que me des] la cabeza de Iokanaán».

El reclamo erótico admite todas las variantes del apremiante mandato: pedir, querer, desear siempre lo mismo: «Que me des la cabeza de Iokanaán»<sup>3</sup>.

En *Elektra* asistimos al muestrario sombrío de la obsesión de un único pensamiento de duelo y de venganza, de odio cerval de Electra hacia su madre Clitemnestra, y de apasionada rememoración de un muerto siempre vivo, imposible de nombrar, pero en todas partes presente: ese padre asesinado –Agamenón– que invade todos los resquicios escénicos en donde fue alevosamente agasajado y matado a hachazos en una trampa taimada. Su clamorosa ausencia contamina de culpa, expiación, sed de venganza y necesidad de reparación, en generalizada devastación convulsiva, a todos los habitantes del más siniestro de los palacios imaginables.

Se recorre, a través de música y texto, una atmósfera onírica que atestigua la primicia receptora del freudismo, salpicada de un arsenal cuantioso de *motivos conductores* que socavan la tonalidad, se aventuran por enervantes disonancias, y trazan de antemano todos los elementos estéticos de un expresionismo musical en ciernes, en el que es de rigor la presentación de figuras exasperadas, siempre al borde de la locura y del crimen.

Tal será el clima artístico y moral que posteriormente visitará Arnold Schönberg en *Erwartung*, obra poderosamente influida por esa recreación de la Electra de las tragedias de Es-

quilo, de Sófocles y de Eurípides, en donde quedó sellada por vez primera la fecunda colaboración entre Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss. Una unión que se prolongó durante más de dos décadas, y que permitió generar, con alguna importante interrupción, seis grandes argumentos operísticos.

La sabiduría convencional historiográfica debe ser, seriamente, interrogada. ¿Es cierto que la Gran Guerra abre una insalvable fosa marina entre el Richard Strauss pionero respecto a las propias vanguardias musicales, y el Richard Strauss que recibe el aplauso de un público *midcult*, preferentemente alemán o austriaco, y que abre en sus óperas cauce a la nostalgia de un mundo austrohúngaro perdido para siempre? ¿O esa cláusula tópica, derivada de una razón crítica perezosa, debe revisarse?

Quizá procede de una comprensión estrecha y dogmática del progreso musical a partir de las convulsiones de la armonía y la tonalidad; o de una apreciación superficial respecto a las coincidencias en el tiempo entre la obra que suscita suspicacias en las vanguardias, *Der Rosenkavalier*, y las creaciones contemporáneas que en esas fechas previas al conflicto bélico produjeron Arnold Schönberg, Anton Webern, Béla Bartók e Ígor Stravinski\*.

Richard Strauss fue innovador a pesar suyo. Se anticipó a las tendencias y a las modas de su tiempo con extraña frecuencia. Sería tentador escribir un texto como el que hizo Schönberg sobre Brahms. Tendría que ser un libro entero titulado *Richard Strauss, el progresista*. Sería muy interesante mostrar y demostrar hasta qué punto se acabó adelantando a su tiempo en diferentes ocasiones cruciales. El error de óptica, el *quid pro quo* tan generalizado entre contemporáneos y nuevas generaciones (que precipitaron su juicio casi unánime respecto a su prematura defunción artística y musical), permite una única explicación posible: esa anticipación fue

\* La ópera, que inicialmente debía llamarse *Ochs von Lerchenau*, se compuso entre 1909 y 1910.

en ocasiones tan sorprendente, tan acentuada, tan profética que la moda y el gusto entre contemporáneos, incluso entre los más perspicaces, tendió a ofuscar la clarividencia de los que profesaban de avanzados.

No sólo fue pionero con *Salomé* y con *Elektra*. No fue tan sólo un adelantado a las tendencias expresionistas, a los recursos a las disonancias más chirriantes, y a la atonalidad más insistente, así en *Elektra*. También lo fue de una politonalidad manifiesta en la indeterminación tonal. En el curso argumental de *Así habló Zaratustra*, poema sonoro bañado de una ambigüedad armónica que se mantiene perpetuamente en vilo, deja en suspensión irresuelta su célebre coda final, que fluctúa en *pianissimo* entre el do mayor y el si bemol mayor, trazando un extraordinario contraste en relación a la «Introducción», con el tema de la naturaleza en combinación dialéctica con el espíritu (y su anhelada porfía hacia el *Übermensch*, Superhombre).

Su condición de «pájaro profeta» que se adelanta a sus contemporáneos puede perseguirse en los momentos álgidos de su producción musical, especialmente en algunas de sus principales óperas.

Es cierto que si se cotejan las fechas de obras de los jóvenes compositores de su tiempo con *El Caballero de la rosa* puede parecer lo contrario: frente al alarido y espasmo de *La espera*, o a la sombría meditación freudiana de *La mano feliz*, o al manifiesto expresionista y atonal de las *Cinco piezas para orquesta* de Arnold Schönberg, o frente al frenesí pagano del crimen ritualizado ancestral, en recurso obsesivo al *ostinato* más punzante, en *La consagración de la primavera* de Ígor Stravinski, asistimos en *El Caballero de la rosa* a una comedia burguesa, nostálgica, llena de guiños hacia la opereta vienesa, en la que resucita el vals decimonónico de la dinastía Strauss, y en donde se evoca un universo dieciochesco *Ancien Régime* todavía inmune a la convulsión y a la crisis\* (como

\* La ópera tiene lugar en los primeros años del reinado de María Teresa. La principal protagonista se llama igual que la emperatriz.



acontecía, en cambio, en la contemporaneidad europea, y austrohúngara en particular, en esas peligrosas vísperas del primer conflicto mundial).

Los músicos más jóvenes que inician su andadura musical cuando Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal estrenan *El Caballero de la rosa* no dejan de seguir la poderosa estela abierta por *Elektra*. Pero esos mismos compositores, especialmente Ígor Stravinski, seguirán las huellas de la anticipación genial que esa *comedia musical* (*Komödie für Musik*) había promovido. ¿O no era la estética neoclásica la que en esa magnífica obra se ofrecía por adelantado?

Una nueva sonoridad, nada wagneriana, más próxima al universo del Mozart sin inocencia de *Così fan tutte*; un espacio tímbrico lleno de transparencias y claridades, en las antípodas de las estéticas postwagnerianas; una orquesta que se comprime en *concertino*, como al final del primer acto, en el hermoso soliloquio de la Mariscala, tras su reflexión sobre el paso del tiempo (y su premonición del abandono que sufrirá de su joven amante Octavian, o Quinquín, versión nada ingenua del paje Cherubino de *Las bodas de Fígaro*).

Se usan, ciertamente, los motivos conductores, pero su calidad melódica y tímbrica nada tiene ya que ver con Richard Wagner. A éste se cita de manera irónica, y hasta sarcástica, en las palabras iniciales de Quinquín, que remedan la Noche de Amor y la Consagración de la Noche del *Tristán*, con su condenación del Día, y la necesidad de suprimir la conjunción copulativa «y» (*und*): la que une y separa a un tiempo a Tristán de Isolda, o a Teresa (Bichette) y Octavian (Quinquín). Pero lo que aquí se muestra, sin recato, sin disimulo, sin velos mistificadores, es un escenario de forcejeo, puja y conflagración sexual. Sólo la «música absoluta» es capaz de dar la versión más real, más verdadera y más hermosa de esa gran celebración mortal, humana, que constituye el festín de la sexualidad.

El gran impulsor del poema sonoro consigue en la «Einleitung» (Introducción) de esta ópera soberbia dar sentido musical al acto sexual. Todo el argumento de la sexualidad más gozosa queda magríficamente recreado. El silencio de esa bienaventurada lucha entre los cuerpos que la palabra no

puede expresar, o que sólo puede comentar y cantar *post coitum*, queda mostrado por la vertiginosa expansión del motivo conductor correspondiente, el tercero en comparecencia, una vez pronunciado en la primera frase musical el *Leitmotiv* de Octavian, en tres acordes vivaces, y el ondulante descenso en notas breves del *Leitmotiv* asociado a Teresa, la Mariscala.

Al serenarse ese *perpetuum mobile* del descarado forcejeo entre los órganos sexuales la música se va apaciguando, pierde su naturaleza de danza bacanal, frenética, y puede evocar el gozoso despertar tras el efecto opiáceo de la consumación carnal. También se evoca entonces el despertar del alba, o el amanecer del nuevo día.

Y de pronto, en ese cambio hacia climas más benignos, se perfila un silencio que enfatiza el celestial enclave melódico que se prepara: el más hermoso motivo *cantabile* de toda la ópera. Se trata de un gesto breve, intensísimo, a través del cual se da la mejor réplica a la Consagración de la Noche tristanesca: es el motivo conductor del abrazo amoroso, adelantado por el que descubre los maduros sentimientos de Teresa hacia Quinquín<sup>4</sup>. Ambos configuran un sintagma musical que en nada es deudor de Wagner. Ese *Leitmotiv* expresa intensidad vital, sexualidad colmada, transparencia melódica e ironía veneradora en la fruición.

Desde el inicio se expone un amor imposible por el desnivel cronológico. No es casual que sea el Tiempo, criatura de Dios como dice la Mariscala, el principal personaje de la obra. Se resalta su capacidad por desasir todo lo que parece atado, unido; su gran potencia *dia-bálica*.

Hay claro *décalage* entre una mujer que inicia su madurez, o que avanza a tientas por la treintena, y un adolescente de diecisiete años y dos meses que da sus primeros pasos en su prometedor carrera de libertino. De ese currículum se describirán importantes avances en los dos actos siguientes, sobre todo en su representación del *Rosenkavalier*, el Caballero de la rosa (ese familiar del futuro marido que, a modo de petición de mano, entrega la Rosa de Plata a la prometida).

Aparecerá, de pronto, como figura arcangélica, vestido de plata, anticipación argentina del rey Midas de *El amor de Danae*. Ofrece la rosa de metal precioso, perfumada con esencias

traídas de Persia, a la joven e ingenua prometida, Sophie, hija del *nouveau riche* Herr von Faninal.

La Rosa de Plata: verdadera rosa mística irónicamente trasplantada del *Paradiso* dantesco al universo de *parvenues* de un gentilhombre burgués en los inicios de la Viena de la emperatriz María Teresa. El escenario del encuentro, al comienzo del segundo acto, entre el *Rosenkavalier* y la futura esposa del Barón de Ochs, constituye uno de esos extraordinarios idilios musicales en los que Richard Strauss es indiscutible maestro\*. Conduce hasta la sublimidad esa música alentada por los motivos conductores relacionados con las expectativas amorosas de Sophie.

De este modo golpea con mayor rotundidad el desplome de esa altura medio onírica medio mística (en la que habita el enamoramiento, o la pasión amorosa en su versión primaveral) hasta la zoológica prosa del Barón de Ochs, apenas mitigada por la intencionada banalidad de un encadenamiento sin par de todas las formas imaginables del vals vienés en su más anacrónico emplazamiento.

Ese mismo recurso que conduce desde el sublime empinamiento en el misticismo amoroso hasta el ridículo más acusado, convierte en proeza extraordinaria, por inversión llena de virtuosismo, el ascenso desde la farsa con que se inicia el tercer acto hasta las cimas poéticas y musicales del célebre trío final (de la Mariscala, Octavian y Sophie), antes de que el dúo postrero de los nuevos amantes –Sophie y Quinquín– sancione el triunfo del sueño sobre la vida despierta, o del deseo carnal adolescente sobre la realidad más cruda y prosaica de los personajes adultos. Faninal, el Barón de Ochs, la Mariscala, o el siempre ausente Mariscal (adelanto de figuras de dioses que sólo aparecen en metonimia: Keikobad en *La mujer sin sombra*, Poseidón en *La Helena egipciaca*).

Son numerosos: el gran idilio del *Don Juan*, antes de la fiesta del carnaval (y antes del enunciado heroico del principal *Leitmotiv* de ese poema sonoro); el que se halla incrustado en el movimiento *adagio* de la *Sinfonía doméstica*; el mágico escenario de encuentro de Mandryka y Arabella al comenzar el segundo acto de esta magnífica ópera (*Arabella*), y algunos más.

La ironía de la pieza se halla en ese final de no desmentido triunfo onírico. Que sin embargo deja en inestable pendiente toda conjetura respecto a la fuerza y solidez del afecto entre los flamantes enamorados: la ingenua y bondadosa Sophie, que va madurando en desengaños a través del célebre *finale*, y un futuro «Don Giovanni» que da sus primeros pasos como eterno conquistador, asistido por la secreta complicidad del propio Barón de Ochs. Éste queda sorprendido por la prescancia del jovencito pendenciero, pero en su vana y pretenciosa estupidez no logra alcanzar la altura moral que hace posible la renuncia: la que conseguirá la Mariscala en su comparecencia final, al estilo del Hans Sachs wagneriano, cuando a la manera de un *deus ex machina* súbitamente aparecido en la sórdida posada distribuye premios y castigos al final de la representación\*.

El anacronismo del *Rosenkavalier*, contemporáneo de obras de la primera vanguardia expresionista, adquiere otro sentido si se proyecta hacia el futuro. Constituye entonces la más eximia anticipación del neoclasicismo musical de la primera postguerra, al que no sólo Ígor Stravinski se adscribiría; también, a su modo, el propio Schönberg. *Der Rosenkavalier* es jánico: mira con nostalgia hacia atrás, hacia una Viena dieciochesca que recrea y rememora un Imperio en mejor y más sólido momento que el presente: el que a punto está de derrumbarse para siempre. Pero anuncia también un resurgimiento mozartiano, por el camino de *Fígaro*, que destrona la hegemonía de varias décadas del Walhalla wagneriano.

Pero no termina así la capacidad de anticipación de este gran músico. Es cierto que, durante la guerra, abunda en la

\* La estética neoclásica consagrada por Richard Strauss quedaría definitivamente afianzada, antes de *Pulcinella* de Stravinski, en el proceso complejo que condujo a la gestación de esa extraordinaria «ópera dentro de la ópera» que terminó siendo *Ariadna en Naxos*, quizás una de las mejores óperas de este gran compositor, y que derivó, por destilación, de un descomunal fracaso: la ejecución fallida, fracasada, de un gran proyecto de adaptación de *El burgués gentilhombre* de Molière, con la incorporación de una ópera escenificada en el marco de esa representación.

enciclopedia simbolista de carácter finisecular a partir del enrevesado –y fascinante– cuento de hadas de Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten* (*La mujer sin sombra*).

El envenenamiento provocado por tal hacinamiento de símbolos, alegorías y arquetipos es curado a través de la más drástica pócima purgativa: un recitativo infinito que va ciñéndose a la prosa banal de la conversación diaria. Eso se ensaya de forma brillante en el «Prólogo» de *Ariadna en Naxos* (la parte última en la difícil y traumática gestación de esa ópera)<sup>5</sup>. Y hallará su perfecta expansión en la ópera siguiente, basada en un libreto escrito por el propio Richard Strauss: *Intermezzo*.

Se trata de una ópera hiperrealista capaz de resbalar por todas las intrascendencias de la vida cotidiana. Refleja la vida de una pareja en su máxima banalidad, únicamente trascendida por un suceso que conduce a la mujer a pedir el divorcio ante el notario.

En esa ópera se *descubre* (en el sentido heideggeriano de la *alétheia*) lo que años más tarde Heidegger llamará, en *Ser y tiempo*, *Alltäglichkeit* (cotidianidad)\*: esa disposición existencial por la que circularán, a partir de esta ópera innovadora de Richard Strauss, obras de Arnold Schönberg –*Von Heute auf Morgen* (*De hoy a mañana*)–, de Hindemith –*Neues vom Tage* (*Noticias del día*) y *Cardillac*–, de Kurt Weill, o la *Lulú* de Alban Berg. *Intermezzo* se adelantó a su tiempo. Arnold Schönberg quedó encandilado al oírla, y comunicó su emoción a Anton Webern\*\*.

Una ópera en la que discurren conversaciones intrascendentes a la hora del desayuno, con toda la mezquina agresividad propia del mal despertar. El marido a punto de salir de viaje. La señora y la criada. Una llamada telefónica. Un barón que entretiene a la esposa durante la jornada. La cita en la pista de patinaje de hielo. El inevitable baile de noche, con vals vienés incluido. Una partida de cartas de Skat (gran afición de Richard Strauss). Y una escena tormentosa en el Prater vienés antes de sobrevenir el desenlace final, y la disolución del equívoco que mantuvo en suspenso, a punto de quebrarse por un

\* Véase el ensayo anterior dedicado a Alban Berg.

\*\* *Ibíd.*

breve lapso de tiempo, a un sólido matrimonio calcado al de Richard Strauss con la soprano Pauline de Ahna, hija del general De Ahna. Por si podía quedar alguna duda los personajes principales, los esposos, se llaman (R)obert y Christ(ine)\*.

*Intermezzo* es el desmentido radical respecto al esquemático modo de repartir a Richard Strauss entre los años fecundos en que su música fue pionera, y el momento de renuncia a la innovación, debido a hábitos burgueses, a partir de esa piedra de toque y de escándalo que es para muchos *El Caballero de la rosa*.

Pero no termina en *Intermezzo* ese papel anticipador que desempeña Richard Strauss en la divina extensión de su trayectoria de vida y obra. ¿O no es su última ópera, de cariz testamentario, *Capriccio*, algo insólito y novedoso capaz de atravesar la modernidad y las neovanguardias (con todos sus epígonos), hasta anticipar formas y conceptos musicales de lo que se suele llamar postmodernidad? Una ópera sobre la ópera que, en plena lucidez reflexiva, representa el curso argumental de la ópera que tiene que llevarse a cabo, en juego de espejos neobarroco, pero con el estilo límpido y transparente de un neoclasicismo sustancial en el que se destilan las mejores esencias de *El Caballero de la rosa*, y sobre todo de *Ariadna en Naxos*.

Todas las óperas de Richard Strauss llaman la atención por sus subtítulos\*\*. Con frecuencia se evita la palabra ópera. Ésta comparece como La Ópera al referirse a esa «ópera dentro de la

\* La anécdota argumental reproduce un suceso verdaderamente vivido por la pareja matrimonial de Richard y Pauline.

\*\* *Feuersnot* (*Necesidad de fuego*) es «Ein Singgedicht» (Un poema cantado); *Elektra* es una «Tragödie» (Tragedia); *Der Rosenkavalier* es una «Komödie für Musik» (Comedia musical); *Ariadna auf Naxos* es una «Oper nebst einem Vorspiel» (Ópera con un prólogo); *Intermezzo* es «Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen» (Una comedia burguesa con interludios sinfónicos); *Arabella* es una «Lyrische Komödie» (Comedia lírica); *Daphne* es una «Bukolische Tragödie» (Tragedia bucólica); *Die liebe der Danae* es una «Heitere Mythologie» (Mitología ligera); y por último *Capriccio* es «Ein Konversationsstück für Musik» (Una pieza de conversación musical).

ópera» que es *Ariadna en Naxos*, incluida primero en la obra teatral de Molière, posteriormente antecedida de un estupendo «Prólogo» en el que se asiste a la gestación de esa representación operística encargada por el hombre más rico de Viena.

*Capriccio* se subtitula «Una pieza de conversación musical»\*. No está basada en un relato, en una novela, o en un drama. Pertenece al género Ensayo. Se debaten en ella asuntos teóricos: grandes temas de filosofía de la música. Es una reflexión filosófica de alta controversia estético-musical. Como si de pronto la música incidiera en los paisajes más recónditos de la inteligencia reflexiva.

El general cuestionamiento del género operístico que lleva a cabo Richard Strauss a través de toda su trayectoria culmina en este *tour de force*. ¡Una ópera que tiene por libreto (escrito por el propio Richard Strauss) un ensayo sobre filosofía de la música! La ambientación es singular: durante los tramos finales del *Ancien Régime* en Francia.

El milagro consiste en que esa extravagante pieza es, toda ella, de principio a fin, inequívocamente ópera. Los personajes son seres vivos, no meros espectros que evocan puras abstracciones. El argumento es excitante de principio a fin. La conjunción argumental de texto y contexto musical es sorprendente. El clima general de alta comedia no se pierde en ningún momento.

El postmodernismo se halla presentado en esta *Conversación musical* en la que, de forma eficacísima, ese género musical nacido en Florencia hacia 1600 es sometido, trescientos cincuenta años después, a una desedificación permanente. Narración y reflexión se alternan en esa conversación sobre la prioridad de la música o de la poesía, o sobre el primado de las palabras sobre los sonidos, o viceversa: *Ton und Wort, Ton oder Wort*.

Constantemente se comenta, y se invierte, el título que inspiró la obra, la pieza dieciochesca del Abate Casti, *Prima*

\* Se había pensado llamarla «Theoretische Komödie» (Comedia teórica). También «Wort und Ton» (Palabra y sonido musical) y «Theatralische Diskussion» (Discusión teatral).

*la musica e poi le parole* por *Prima le parole e poi la musica*. Asistimos a las grandes controversias de la célebre *guerre des bouffons*, con referencias a la ópera italiana, a Piccinni, a la renovación de la tragedia lírica por parte de Gluck, a la música de Rameau y de Couperin, a la primacía que debe otorgarse a la música sobre la poesía, o a ésta sobre aquélla, o a la sujeción de ambas, poesía y música, a la escenificación teatral, hasta derivar todo ese abigarrado conjunto de todas las artes escénicas, dramáticas y musicales, incluido el ballet, en un regocijante *pandemonium* de controversia, sólo salvado por la tarea común de realizar una ópera para representar el día del aniversario de la condesa Madeleine.

Pero falta el argumento. Se desechan los temas mitológicos o clasicistas propuestos por el escenógrafo La Roche: el nacimiento de Minerva de la cabeza de Júpiter, la destrucción de Cartago, etcétera. El Conde, hermano de Madeleine, acierta a dar al fin con un argumento menos académico y más original: se escenificará toda esa discusión; se convertirá en ópera la jornada vivida ese mismo día; se reproducirán en el libreto, y en la partitura operística, todos los acontecimientos de la jornada, demostrándose que en su misma naturaleza coloquial y cotidiana son capaces de encandilar al auditorio.

El único problema que esa brillante iniciativa presenta es que se desconoce el final: ¿quién vence en la contienda, y en el corazón de la condesa Madeleine, el poeta o el músico, Olivier o Flamand, ambos pretendientes amorosos de esa bella viuda que no sabe decidirse entre los dos? La ópera deja aplazada hasta el día siguiente por la mañana la difícil decisión (*prima la musica e poi le parole / prima le parole e poi la musica*) de la que depende el final mismo de la ópera.

La ópera que percibimos termina en la célebre escena de Madeleine mirándose al espejo, sin saber qué resolver, cerrando sola el día antes de la Gran Decisión, acompañada de la mágica melodía de la Música del Claro de Luna\*. Lee de nuevo el soneto compuesto —en el libreto de la ópera— por el

\* Véase la «Coda filosófica» final de este libro, en donde se hace referencia de nuevo a esa ópera magnífica que cierra toda la aventura escénica de Richard Strauss.



poeta, Olivier, en su honor, y al que el músico, Flamand, había puesto música\*. Declama y canta el soneto acompañándose del arpa. Y finalmente consulta al espejo la respuesta, sin que éste le consiga despejar la vacilación. El mayordomo le comunica que la cena está ya servida. Cenará ella sola, pues su hermano el Conde ha viajado a París siguiendo los pasos de Clairon, su admirada actriz teatral, con quien desea tener una aventura amorosa.

La mágica música del Claro de Luna pone punto final a la representación, en correspondencia simétrica con el Preludio musical con el cual se inicia la ópera. La ópera termina con esa pieza de «música absoluta» (que sin embargo procede de un contexto satírico de *Lied* del propio Richard Strauss, convenientemente adaptada a ese magnífico *finale* lírico de la ópera)\*\*<sup>6</sup>. Pero la ópera que viene, la que tiene todavía que escribirse, carece de final reconocido. Éste, de momento, se mantiene en vilo, en pura suspensión. La ópera que percibimos concluye en un gesto que difiere *sine die* todo posible final.

### El Eterno Femenino y la «trilogía matrimonial»

Quizá la mayor dificultad de la obra de Richard Strauss radica en su inmensidad. Se estira y se alarga hasta cubrir casi un siglo entero. Y no resulta nada fácil trazar etapas, ni discernir cambios estético-musicales sustanciales. A partir de una determinada fecha la ópera tiende a prevalecer sobre el poema sonoro. Norman del Mar sugiere que *Salomé* y *Elektra* constituyen la culminación misma de ese género musical inventado por Franz Liszt que Richard Strauss lleva a la máxima perfección\*\*\*. Precisamente las óperas que se tienen

El poema es obra del poeta francés renacentista Pierre de Ronsard, jefe de filas del grupo de *La Pléyade*.

\*\* Esta melodía está incluida en el ciclo de canciones satíricas *Krämerspiegel* (*El espejo del tendero*), op. 66, personal venganza de Richard Strauss contra los editores de partituras.

\*\*\* El uso entrelazado de *Leitmotiven* dota a esos poemas sonoros de Richard Strauss de una organicidad dramática que no poseían los

por más innovadoras son, quizá, las más dependientes de ese género que hunde sus raíces en el postromanticismo decimonónico.

Esas óperas añaden algo tremendo al *Tondichtung*: la emergencia de la voz soprano de una mujer obsesionada y enardecida, al límite de todas sus capacidades, traspasando el umbral de la psicosis. Es la voz apasionada que besa los labios de la cabeza cortada de Iokanaán, o la que prorrumpe en gemidos de alegría en la danza orgiástica final que celebra la venganza cumplida a través de su propia inmolación, en *Elektra*.

Es característico de esas óperas el formato unitario *in crescendo* de un único pensamiento musical. Muestran mujeres exacerbadas, a punto de estallar en la locura, extraviadas por la querencia obsesa de un amor imposible. Salomé sólo podrá gozar del cuerpo, de los cabellos y de los labios de Iokanaán cuando posea, en la escena final, a modo de metonimia cruel, la cabeza cortada del profeta sobre la bandeja de plata. Electra, con el fin de consumar su fusión amorosa con su padre Agamenón, morirá ahogada en el frenesí de su danza orgiástica, cual siniestra ménade.

En esas obras puede decirse que se desprende, como la mariposa de la larva, o el cántico del ruiseñor respecto a otras aves canoras\*, el fruto perfecto de ese primer período ceñido a los grandes poemas sinfónicos, o a los *Tondichtungen*.

Después de esas dos óperas se abren muchos frentes. Ante todo la incursión de Hofmannsthal-Strauss en la comedia musical, con *El Caballero de la rosa*. Se formaliza de este modo la ruptura con el wagnerismo ambiental, y con el expresionismo especializado en figuras de psicosis femenina. Se

---

*Symphonische Dichtungen* de Franz Liszt. Esa técnica wagneriana fue usada sistemáticamente por Richard Strauss en esas piezas orquestales, y en todas sus óperas.

\* Según se afirma en el Diario de Otilia de *Las afinidades electivas* de Goethe: «Lo que es perfecto en su género rebasa siempre el propio género». Los ejemplos de la mariposa y del ruiseñor son del propio Goethe.

inicia así mismo un segundo frente basado en el recitativo continuo ceñido a la vida cotidiana, a la que se da forma hiperrealista en *Intermezzo*.

Se consuma el divorcio con esos universos postrománticos que tuvieron en el expresionismo de *Elektra* su más enardecida manifestación. *El Caballero de la rosa* inaugura un espacio sonoro mucho más soleado, lleno de transparencias destiladas de un tratamiento individualizado de los instrumentos con tendencia al *concertino*. Surge así un mundo más mozartiano que wagneriano. Más neoclásico que expresionista.

Pero Richard Strauss, tan amante de las comedias ligeras\*, o de una nueva versión, radicalmente moderna, de *opera buffa*, no pudo evitar el retorno de lo reprimido, o la secreta venganza del espíritu wagneriano.

Eso sucede, sobre todo, en un género muy especial: la comedia mitológica, basada en la mitología griega. En su gestación hay siempre voluntad de crear alta comedia. Pero los argumentos imposibles de Hofmannsthal exigen, al final, un despliegue de escenas y situaciones de tal calibre que sólo alcanzan su objetivo a través de la pesada carga wagneriana, y del más nutrido arsenal de motivos conductores propio de las óperas más complejas de Richard Wagner.

Sucede en *El amor de Dánae*, basado en una idea argumental de Hofmannsthal, con libreto de Joseph Gregor. Sucedió anteriormente en la penúltima colaboración efectiva de Hofmannsthal y Strauss, la extravagante y fallida ópera *La Helena egipciaca*. En ambos casos se pretendía llevar a cabo una «comedia ligera» en clave de mitología griega. Pero el carácter enrevesado de los múltiples hilos de la trama exigió una inflexión hacia un auténtico tejido de motivos conductores que hizo de ambas dos piezas ultrawagnerianas, de pesada carga temática y formal (en contra de la voluntad del músico y de los libretistas). Puede decirse en ambos casos que la obra se les escapó de las manos.

\* En una conocida carta a Hofmannsthal expresa su deseo de convertirse en el Offenbach del siglo xx. Hay evidencia de que mientras componía *La Helena egipciaca* una y otra vez se le cruzaba por la imaginación *La belle Hélène* de Offenbach.

*El amor de Dánae* se acabó convirtiéndose en una especie de *Götterdämmerung*, u *Ocaso de los dioses* en versión griega, pese a querer ser inicialmente una ligera y humorística comedia mitológica. En ella aparecían, en conjunto coral, o de dos en dos, o en forma individualizada las más célebres amantes de Júpiter, que éste visitó a través de un camuflaje: como cisne a Leda, como rayo atronador a Sémele, como Anfitrión a Alcmena, y como blanco toro a Europa. A esas figuras en que el dios se metamorfosea sucede la última, la más original: aparece en sueños ante Dánae bajo la forma de Lluvia de Oro. Es un amor crepuscular que no es correspondido, y que conduce a Júpiter a una renuncia final (a través de un hermoso interludio). El Wotan enmascarado en forma de peregrino parece cruzarse con el Hans Sachs de *Die Meistersinger*. Nos hallamos en plena climatología wagneriana.

Pero eso mismo les sucedió, a Hofmannsthal y a Richard Strauss, en *La Helena egipciaca*, de 1928\*. También aquí el retorno de lo reprimido wagneriano aplasta la ligereza de la comedia mitológica a causa de los propios enredos y desenredos de un argumento imposible. Queda la obra salvada por la férrea voluntad del músico, secundado esta vez por el dramaturgo, por convertir esa ópera en la culminación de una «trilogía matrimonial», después de *La mujer sin sombra*, también de Hofmannsthal y Richard Strauss, y de *Intermezzo*, con libreto del propio Strauss.

En *La Helena egipciaca* se describen las pruebas rituales, algunas terribles, mediante las cuales consigue Menelao el reconocimiento de su elección amorosa matrimonial (Helena), una vez que ha logrado unificar el sueño y la vida despierta, las imágenes ficticias y las supuestamente verdaderas. La tarea es ciclópea, ya que Helena es la más bella de todas las mujeres. Despierta arrebatos de entrega instantánea en todos los varones. Fue la causante de la feroz guerra troyana,

\* Una obra extraña y desequilibrada, pero de una insinuante belleza. Podría decirse de ella algo semejante a lo que dice François Truffaut de la película *Marnie la ladrona* de Hitchcock: «Un grand film malade». *Die ägyptische Helena* es «un grand opéra malade».

con sus innumerables muertos y con la consiguiente devastación de la ciudad de Troya.

Esa «trilogía matrimonial» parece dar la réplica a las formas extraviadas y enloquecidas de amor que escenifica en *Salomé* y en *Elektra*, o a las tensiones irresolubles entre la fidelidad hasta la muerte (Ariadna) y el libertinaje donjuanesco en versión femenina (*Zerbinetta*), o a las formas adúlteras del *Rosenkavalier*, o a los poco prometedores amores entre dos adolescentes inmaduros (*Sophie y Octavian*).

En el caso de Richard Strauss no puede hablarse de arrepentimiento y expiación por el exceso y la *hybris* que toda obra máximamente genial puede conllevar (sólo que sublimada siempre, en todo gran arte, en clave expresiva y simbólica). No puede decirse que se arrepintiera de esas figuras tremendas de mujeres enloquecidas, con alaridos de soprano en la máxima tensión tonal: *Salomé* y *Electra*.

No le sucedió lo mismo que a Ígor Stravinski, que planeó muchas de sus obras como «corrección» del crimen ritual bárbaro de la Rusia pagana que selló la unión simbólica del Dios Yarilo, el Sol, y de la Diosa Tierra, así en *La consagración de la primavera*. Se vio en la exigencia de usar sustitutos simbólicos vicarios, la trenza de *Las bodas*, o la sublimación mitológica con trasfondo cristiano en *Perséfone*.

Richard Strauss también manifiesta la misma *hybris* creadora. El *succès de scandale* de *Salomé* se adelanta al que provocó el gran ballet de Stravinski. La cabeza cortada de Juan Bautista, el aria final de *Salomé*, el texto ultraescandaloso de Oscar Wilde: todo contribuyó a crear entre el público un escenario de espanto y consternación. La misma que, al final de la ópera, conduce a Herodes a decretar «que se dé muerte a esa mujer», que es traspasada y aplastada por los escudos de los soldados. Se anticipaba al comentario general del público al echar en cara a su esposa Herodías el comportamiento de *Salomé*: «Tu hija es un monstruo».

*Salomé* y *Electra* componen un genial dúo de teratología amorosa femenina. «El amor posee un sabor amargo», dice *Salomé* al final de su último monólogo. El amor de *Salomé* y

de Electra es mórbido y venenoso. Asciende en surtidor de las cenagosas aguas del Estigio. Proviene del freudiano Principio de Muerte. No trama vínculo productivo y generativo con éros. Retiene de éste el apremio hacia lo imposible sin trabar mediaciones (liminares, limítrofes, simbólicas) que lo vuelvan fecundo. El éros poiético se transfiere, en esos casos, al escritor y al músico. Pero no posee exposición escénica. En la «trilogía matrimonial», en cambio, es ese éros fecundo, sometido a pruebas rituales, el que se aquilata en el conocimiento y el reconocimiento amoroso.

Eso es sobre todo válido en referencia a la primera y a la tercera de las óperas, ambas en colaboración con Hofmannsthal (*La mujer sin sombra* y *La Helena egipciaca*). Se trata de una verdadera proeza: resulta difícilmente verosímil, en términos dramáticos y musicales, ese argumento que el resabiado siglo xx apenas parece tolerar. Sólo reserva belleza trágica a un amor desviado, lésbico, como el que la Condesa Geschwitz profesa por Lulú en la ópera de Alban Berg.

La desviación por la vía del crimen o del suicidio da cauce al amor oscuro de Salomé hacia el profeta, o de Electra hacia el padre asesinado. Frente a Crisótemis, figura empalidecida por la vecindad de Electra, de escasa personalidad, acomodaticia y de querencias convencionales, resalta el amor inconfesable de Electra por Agamenón, su padre adorado.

La filosofía del amor de Richard Strauss y de Hugo von Hofmannsthal parece hacer suya la causa de Crisótemis en *Elektra*, que quiere casarse y tener hijos en vez de extraviarse en el enloquecido laberinto del duelo y de la venganza.

En lugar de una evolución en el lenguaje de los sonidos, o en la estética musical, desde *La mujer sin sombra* se advierte un cambio profundo en la estrategia sobre la exposición de conductas amorosas en forma operística. No es que cambie la filosofía del amor: se modifica la manera de enfocarla.

Ese tratamiento se realiza de distinto modo en cada una de las tres óperas citadas, siempre de forma exagerada, extrema.

En *La mujer sin sombra* esa exposición admite una clave esotérica de hacinamiento de símbolos. Símbolos que engendran símbolos, en instantánea reproducción tendente al infi-

nito, sin que haya reposo para el intérprete o hermeneuta. Ese hipersimbolismo es respondido por su reverso prosaico: un hiperrealismo como el que, en cruda prosa cotidiana, revela en clave de «comedia nueva» *Intermezzo*.

*La Helena egipciaca* constituye un final de *grand guignol*. En ella no se produce la metástasis de arquetipos de la primera ni su curativo desplome en una *ópera doméstica*, como sucede en la segunda.

Este *finale* resulta ser un continuo y constante vaivén en el tiovivo que conduce del sueño a la vida despierta, de la ficción a la realidad, de la mentira a la verdad, de manera que al final ambos polos se neutralizan, o es preciso aceptar los dos en puro ejercicio dialéctico.

A través de ese gran enredo se va dando cauce expositivo al objeto final de todo amor apasionado: la Belleza. Y ésta se encarna en una mujer que es, a la vez, una multiplicidad dispersa de atributos, tantos como *Leitmotiven* musicales que la comentan o describen.

He aquí algunos: Helena, la más bella de las mujeres. Helena, la mujer que despierta la sensualidad apasionada de todos los hombres. Helena, la causante de los destrozos guerreros en Troya. Helena, la amante de Paris, raptada por éste, a la vez seductora y seducida. Helena, la esposa rescatada por Menelao. Helena, la madre de Hermíone, hija suya y de su esposo Menelao.

La Helena verdadera según juicio de la hechicera Aithra: bella durmiente en Egipto durante el conflicto troyano, preservada por los dioses en ese estado letárgico. La Helena ficticia, verdadero simulacro, sirena del aire, sucedáneo espectral, auténtica fantasmagoría creada por la magia de los dioses: la que según Aithra visitó Troya y fue raptada por Paris.

¿Quién es de todas ellas la verdadera Helena? ¿Cómo conjuntar esas figuras tan diversas y dispersas? ¿Cómo puede Menelao asumir todas esas múltiples metamorfosis del mismo paradigma ejemplar, o de esa encarnación del Eterno Femenino?

Toda la ópera invita a una *anagnórisis* de cariz postfreudiano muy del gusto de Hofmannsthal, aquilatada por pruebas sucesivas, en las que no faltan los wagnerianos filtros (de

la muerte, del olvido, del recuerdo). Las mismas pruebas sucesivas ya habían aparecido, de forma más tipificada, en esa enciclopedia del simbolismo finisecular que es *La mujer sin sombra*.

En la «trilogía matrimonial» se va mostrando el fuste y la valencia del amor –y del conocimiento mutuo– de los *dramatis personae* elegidos: el Emperador y la Emperatriz, Barak el tintorero y su esposa (en *La mujer sin sombra*). Robert y Christine en *Intermezzo*. Menelao y Helena en *La Helena egipciaca*.

En la exposición de mujeres perdidas en su locura (Salomé, Electra) descubre Richard Strauss su verdadera tecla musical: la voz soprano en sus abismales ascensos y descensos, cubriendo el diapasón entero de la escala tonal, de octava ascendente en octava descendente. Halló en el matrimonio con Pauline, a la que fue fiel toda su vida, materia y objeto de diversas verificaciones (que algunos juzgaron inconvenientes, o de mal gusto). La esposa del héroe (en *Ein Heldenleben [Una vida de héroe]*), la mujer, el marido y el niño, con sus *Leitmotiven* correspondientes, en *Sinfonía doméstica*, y sobre todo el marido y la mujer de *Intermezzo* revelan la cantera familiar de su gran hallazgo: la voz soprano, anunciada por el solo de violín de *Ein Heldenleben*.

Richard Strauss es el gran creador de óperas consagradas a mujeres singulares, mujeres de carácter sin par, mujeres sobre todo con voz soprano. El politeísmo libertino de su creatividad musical contrasta con la fidelidad a toda prueba de su vida matrimonial. Su naturaleza de trabajador infatigable se puso de manifiesto en esa consagración única y singular a ese Eterno Femenino Que Nos Atrae con el cual puso punto final Goethe a su segundo *Fausto*.

En este importante aspecto de su creación musical queda rubricada su modernidad «muy siglo XX», pues ese siglo ha sido, sin duda alguna, el siglo de la mujer. El siglo de la Eva futura. Se inicia con la cuestión femenina, de la que ya hay inscripción literaria en *Casa de muñecas* de Ibsen o en *Las bostonianas* de Henry James. O con la obsesión por la



*femme fatale*, al estilo de *Lulú* de Wedekind, en el mismo cambio de siglo.

Richard Strauss ha dado cauce a todas las metamorfosis imaginables de ese Eterno Femenino. Su obra es una variación infinita sobre ese único tema que constituye la materia y la forma de su música: su principal argumento. Ése es el gran legado de Richard Strauss, el que le confiere tal relevancia en la música escénica del siglo xx. Esa capacidad por dar forma y expresión a *La Mujer* en todas sus facetas imaginables es lo que le convierte en uno de los principales creadores operísticos de la historia de este fascinante género nacido hacia 1600 en tierras toscanas.

Fue realizando ese inventario innumerable de la mujer a lo largo de sus catorce lustros de creatividad: desde *Salomé* hasta la *Madeleine* de *Capriccio*, desde *Electra* (en su confrontación con *Crisótemis*, o con *Clitemnestra*), hasta *Dafne* y *Dánae*. Y entre medio la *Mariscala* (*Teresa/Bichette*), *Sophie* (la hija de *Faninal*), *Ariadna* (en contraste dialéctico con *Zerbinetta*), la *Emperatriz* y su mefistofélica nodriza, la histerica mujer de *Barak* el tintorero, la *Christine-Pauline* de *Intermezzo*, *Helena* (con todos sus desdoblamientos, y con el generoso surtido de *Leitmotiven* que la definen en forma musical), o el eterno *duetto* entre hermanas («*Aber der Richtige*») sobre el verdadero, el elegido, el único: el futuro esposo de *Arabella* y/o de *Zdenka*<sup>8</sup>.

Arias solistas, dúos entre dos voces soprano, dúos de soprano y contralto, dúos con acompañamiento de barítono o de voz de bajo (y en ocasiones, aunque a regañadientes, con voz tenor, una voz que nunca hizo feliz a Richard Strauss).

La grandeza y la modernidad de Richard Strauss radican en esa paciencia infinita por recorrer todos los tramos del laberinto de lo femenino, y por materializar, en ágil capacidad de *Verwandlung*, todas las encarnaciones y metamorfosis de ese Arquetipo que nos atrae. Zeus necesitó volverse cisne, o toro, o nube tormentosa, o Anfitrión, o Lluvia de Oro, con el fin de seducir a las mujeres que le habían robado el corazón. El Barón de Ochs dio la réplica grotesca de ese libertinaje divino y humano (que nos distingue del estacional

carácter de venados o urogallos, según cuenta Ochs en su hilarante aria *scherzando* y *alla caccia*).

No es casual que el primer gran poema sinfónico de Richard Strauss se inspirara en el poema de Lenau *Don Juan*. Zerbinetta confiesa su politeísmo diacrónico: siempre que se enamora convierte al elegido en su Dios. Pero ese Dios es siempre el último: el que mantiene en vilo su deseo. Poco después es, indefectiblemente, destronado del Olimpo erótico.

El libertinaje de Don Juan, de Júpiter o de Zerbinetta fue emulado por Richard Strauss, y transferido al éros creador, en la magia demiúrgica con la que supo dar vida a sus personajes operísticos femeninos. Su ininterrumpida dieta laboral, de la que fue ferviente obseso, se nutrió infinitamente de esa variedad libertina de figuras femeninas con voz soprano que sirvieron de contraste salvador de la fidelidad a toda prueba de su matrimonio con Pauline de Ahna (la primera voz soprano de *Guntram*, su *opera prima*).

Esa Idea halla en Helena el *mandala* que la sintetiza y concreta. En ella se encarna la Belleza. La Belleza en forma de mujer. Eso confiere un interés extraordinario a esa ópera maravillosamente desquiciada, con su imposible argumento de enervante complejidad\*. Todas las versiones sobre esa enigmática mujer, todo lo relativo a su estancia cual bella durmiente en Egipto, o a su estatuto de fantasma o simulacro en el tiempo de su presencia en Troya (en el campamento de Menelao y en la secuencia del rapto de Paris), unido a los comentarios de Homero, Herodoto, Eurípides, o al enigma de su retorno de Troya, rescatada por su esposo Menelao, tras haber dado muerte a Paris, y el a todas luces penoso recorrido de vuelta por mar, hasta convertirse en reina de Esparta, de nuevo aceptada esposa y madre de Hermíone: todo este conjunto de acontecimientos indescifrables provocaron entre

\* Con el fin de que el seguidor de la ópera no se extraviase (ni se irritara por haber perdido el hilo del argumento), Strauss propuso que la sala de exhibición no estuviera con las luces totalmente cerradas. Intentó una drástica corrección años después de su estreno, pero en vano. La ópera perdía toda su maldita gracia (que la posee en abundancia), y el argumento no se aligeraba lo más mínimo.

los griegos un alud de versiones contrastadas sobre el carácter y el destino de esa mujer superior.

Una mujer superior, en efecto: hija de Zeus (en forma de cisne) y de Leda, una mortal. Con naturaleza de ninfa semi-divina. Así aparece en el texto de Hofmannsthal, donde Menelao la convierte, en su carácter de doble o sucedáneo, en *Luftsirene*, sirena del aire.

Richard Strauss, el más fiel de todos los esposos, pecó infinitamente de libertinaje en el lícito terreno del éros creador. Éste se desparrama, generoso, por todos los posibles argumentos musicales de una voz soprano que se encarna y metamorfosea en todos los *dramatis personae* de sus óperas, que presentan todos los matices de esa suprema agudeza de voz aflautada de violín, con todas las abarrocadas coloraturas que puede llegar a ofrecer, al modo de la Reina de la Noche mozartiana, o a su réplica vocal en clave de comedia, la voz de soprano con coloratura de Zerbinetta la libertina\*.

Un personaje conmovedor que desarrolla el genial apunte de carácter que Goethe plasma en el *Wilhelm Meister*, con esa mujer libre y desenvuelta que es Filina, única responsable de sus propias elecciones amorosas («Si yo te quiero, ¿a ti qué te importa?»).

Helena es el algoritmo de La Mujer. Pero lo excelente del texto y de la composición musical de Hofmannsthal-Strauss radica en que esa Esencia de lo Femenino no es tan sólo objeto de contemplación y deleite. No es únicamente —aunque también lo es— el acicate del despertar unánime de las más violentas pasiones viriles. Es también, y sobre todo, sujeto. Sujeto de deseo y de pasión. Sujeto erótico. Y esa subjetividad, que le condujo a elegir a Menelao entre múltiples pretendientes, se halla una y otra vez en primer plano en esta ópera, y en general en todas las óperas de Strauss.

Se describe esa elección subjetiva, personal: la que lleva por rutas imposibles a Salomé y a Electra. O bien la que con-

\* O su abreviada réplica en la Fiaker-Milli de la fiesta de los cocheros de *Arabella*.

duce a la superación de la frivolidad pasajera de la inspección erótica adolescente en la elección del Verdadero Esposo (*der Richtige*) en ese momento álgido de primera madurez que experimenta Arabella (y a su manera atormentada también su hermana Zdenka).

Sujeto explícito en sus desviaciones, en su libertinaje (en *Zerbinetta*), en su fidelidad y abandono (en *Ariadna*), o en su pasaje del sueño al despertar: de la Lluvia de Oro a la elección amorosa (o al canje de Júpiter por un modesto personaje bucólico). Sujeto femenino que realiza su deseo de unión fundente con el Todo, o de unión con la naturaleza viviente. Así Dafne, metamorfoseada en árbol del laurel, en pura mutación de la voz *cantabile* en voz instrumental sin palabra, convertida al final de la «tragedia bucólica» en instrumento musical: arpa eólica agitada por el viento, tañida por hojas y ramas en estremecida vibración.

Ése es el testimonio mayor de este gran músico del siglo xx: dar forma musical a una voz soprano que no es sólo objeto estético, u objeto de pasión, sino sobre todo sujeto. Sujeto enamorado, sujeto de elección amorosa, sujeto responsable en su verdad y en su ficción, en su extravío por los laberintos de la locura o en su aceptación –a través de pruebas rituales– de su estatuto familiar, cívico, social.

Suele haber en esas óperas de Hofmannsthal-Strauss un doble plano, celeste y terrenal. Y es exigencia de la trama argumental aproximarlos. En la segunda ópera de la «trilogía matrimonial», con libreto del propio Strauss (*Intermezzo*), sólo se descubre el plano terrenal. Y esa revelación se efectúa del modo más radical: desplomado en su forma cotidiana más crasa, en una enervante conversación no interrumpida que habría sido el mismo infierno para el viejo marino Sir Morosus, protagonista de una comedia historicista que sigue la estela de ese recitativo infinito: *La mujer silenciosa* \*.

\* Basada en una obra teatral de Ben Jonson, adaptada por Stefan Zweig en su primera colaboración con Richard Strauss. Algunos la consideraron una especie de recreación de la comedia *buffa* (se habló

Nada es idealizado en esa conversación intrascendente que no hay manera de detener (de la verbosa Christine con Anne la criada, con su marido viajero, con el ventajista y joven barón, con la mujer del notario, con el propio notario). Los personajes aparecen sin maquillaje, en un cuarto de baño revuelto en el peor desorden, sin coturnos, sin máscaras, sin entonaciones ariasas *cantabile* reveladoras de instantes privilegiados.

El verismo de Giacomo Puccini y de Mascagni queda del todo sobrepasado\*. No hay remonte de la prosa del mundo al gesto *cantabile arioso* que nunca puede disimular su voluntad de *bel canto*, como sucede en sus contemporáneos italianos. Aquí, en *Intermezzo*, todo se iguala y nivela en el general recitativo *alltäglich*, sólo enardecido por el furioso gesto destemplado del imprevisto: el que corta de cuajo la compenetración de Robert con su partida de Skat, en razón de la funesta misiva en que su esposa pide el divorcio.

Sólo los magníficos interludios musicales van comentando ese aguacero de todas las vulgaridades del día tras día. El wagnerismo estético, con sus gestos sublimes, sombríos, es radicalmente abandonado. El eterno recurso al vals vienés, abundantemente ensayado en *El Caballero de la rosa*, refuerza esa insalvable distancia. De nuevo posee su lugar en medio de este recitativo infinito. Se da forma así a la más absurda de todas las prosas: la que se ciñe a nuestra misma vida de cada día, sin figuras retóricas, sin licencias literarias, sin maquillaje poético, sin tropos y sin *decorum*.

La voluptuosidad onomatopeica del cultivador de los *Tondichtungen* se manifiesta también en esta ópera extravagante e influyente: el patinaje sobre pista de hielo, la partida

---

de «Rossini del siglo xx») a través del recurso del recitativo sin fin de *Intermezzo*, que también se utilizó en *Arabella*, y que se volvería a usar en *Capriccio*.

\* *Intermezzo* se corresponde muy bien, en el ámbito musical, con el movimiento de la *Neue Sachlichkeit* (o Nueva Objetividad), que en el terreno de la pintura dominó los años veinte, en gran medida como reacción a un expresionismo exhausto. En este sentido, véase Serguiusz Michalski, *Neue Sachlichkeit (1919-1933)*, Colonia, Taschen, 2003.

de cartas de Skat, el clima tormentoso –meteorológico y moral– de la escena en el Prater de Viena, el sonido del teléfono con la voz del infeliz y arruinado barón, o el soñador soliloquio de la esposa, en uno de los más hermosos interludios. Y como espléndido *finale*, la reconciliación matrimonial, tras hilarante discusión entre los esposos, que la música va persiguiendo en veloz carrera a partir de la chispeante e ininterrumpida cháchara del marido y la mujer.

### El límite, la sombra y la fecundidad del símbolo

*Intermezzo* es, sobre todo, lo que su mismo título enigmático sugiere: un *intermezzo* del propio Strauss, a solas consigo, de vacaciones de su vínculo cuasimatrimonial con Hofmannsthal. Una importante pausa tras la primera pieza, *La mujer sin sombra*, y antes de la tercera, *La Helena egipciaca*, de la «trilogía matrimonial».

Significa un necesario desplome catártico después de las elevaciones fabulosas del cuento de hadas en clave ultrasimbólica. En *La mujer sin sombra* el doble plano, celeste y terrestre, se traza con mano firme. Se trata, según reflexiona Hofmannsthal en la síntesis argumental de la ópera, del relato musical de un proceso de aproximación entre el mundo de los espíritus etéreos que quieren volverse terrenales, y el que es propio y específico de los humanos. Aquél debe materializarse; éste debe elevarse. Aquél necesita encarnarse para ser fecundo; éste precisa de alzado ético para espantar la vecindad y la tentación de lo inhumano.

El amor entre los esposos es, a este respecto, un lugar de prueba privilegiado. Puede mantenerse yermo y baldío, como en la inicial situación de Barak el tintorero y su mujer. Pero puede también, salvadas ciertas pruebas necesarias, proyectarse hacia las nuevas generaciones, asegurándose de este modo la supervivencia de la propia condición humana\*.

\* Esta ópera, escrita en medio de la conflagración mundial, poco acorde con la sensibilidad desgarrada de una vanguardia orientada hacia la lógica del absurdo (el dadaísmo, por ejemplo), o hacia los pro-

En *La mujer sin sombra* se traza el lugar limítrofe de la encarnación, que exige una ascensión de los humanos hasta la confluencia de su encuentro amoroso, y un descenso de los espíritus intermedios al lugar de la fecundidad, de la anhelada gestación y del futuro nacimiento. Ese espacio habitable lo constituye el *limes*, que tiene en el espíritu translúcido, y en la piedra carente de alma, los extremos que deben ser evitados y espantados.

Entre la piedra y el dios se halla el mortal, con toda su carga de sufrimiento. Y con la posibilidad de alzarse a la dignidad y al sentido ético en el vía crucis de las pruebas a que la vida le somete. Lo confiesa la Emperatriz, procedente del universo de los espíritus, en su renuncia a adquirir la sombra comprada a la esposa de Barak: ante ese espectáculo de dignidad en el dolor, como el que ofrece el tintorero Barak, los seres divinos se ven en la necesidad de bajar el rostro, avergonzados\*.

La mayor condena del espíritu encarnado consiste en volverse piedra\*\*. La mayor tentación de los espíritus incorpó-

---

gramas futuristas del primer momento revolucionario ruso, lanza un mensaje inequívoco, que en ocasiones se ha resaltado, hacia la supervivencia de la humanidad en la forma de los «no nacidos» que esperan venir al mundo. Esa referencia a un *éros* productivo orientado hacia el futuro constituye, quizá, su mensaje imperecedero.

\* Una profunda idea recurrente en Richard Strauss, inducida por Hofmannsthal, que volvemos a encontrar en óperas con libreto de Joseph Gregor. La expone Apolo al contemplar el doloroso duelo que expresa Dánae tras el asesinato de Leucipo, atravesado por una flecha apolínea. Se descubre también en la aceptación amorosa de la pobreza, en escenario bucólico, por parte de Dánae, y en la repercusión de ese amor en el desconcertado (y ya cansado) Zeus.

La idea es clara y magnífica: los dioses deberían aprender a respetar a esos seres aparentemente inferiores, que sin embargo son capaces, en ocasiones, de sobreponerse con dignidad y sentido ético a las tremendas sacudidas que les envía el destino, o a las flechas terribles del infortunio, o de la malevolencia divina. Esa dignidad moral les obliga a bajar el rostro (y a sentir vergüenza de su propia naturaleza inmortal).

\*\* La piedra, a diferencia de lo viviente, no puede reencarnarse. La idea de la reencarnación se halla muy presente en el texto de Hofmannsthal.

reos conduce a repugnar toda modalidad de encarnación. Pero ésta y la fecundidad exigen, como necesario tributo, la proyección de la *sombra*\*. Sin sombra no hay vida fecunda: no hay *éros* productivo ni «voluptuosidad de futuro» (Friedrich Nietzsche). Sólo esa proyección permite obturar los cerrojos del *limes*, de manera que estalle la cerradura y se abran todas las puertas que aseguran la ronda de los nacimientos. Sólo así el Límite es fecundo. Los «no nacidos» pueden salir, entonces, del limbo de la posibilidad que es anterior al existir.

Eso exige que la mujer deje de ser cuerpo glorioso, carne translúcida por donde los rayos solares se filtran de forma diáfana, sin desviación opaca, sin gestación de claroscuro, sin fluctuación de las luces con las sombras.

La mujer debe arrojar sombra. La sombra de su cuerpo debe adelantarse a la silueta umbría del bulto de su embarazo. Sin sombra no hay tierra fértil. Lo que permite el pasaje de la inocencia edénica a la existencia compleja es el desplome de la sombra que se proyecta sobre el suelo, o que reptar por las paredes, o que acierta a reflejar de forma camaleónica la ondulante orografía.

Como supo entender Calderón de la Barca en sus autos sacramentales, la sombra es el reverso o forro que trae consigo la Falta Original, y que confiere opacidad al trasero de ese espejo que, según sugerencia paulina, somos los espíritus carnales.

En la sombra se anuda la condición mortal, laboral y parturienta: la que aleja al ser humano de su existencia paradisiaca, o lo expulsa del edén intrauterino de la cueva originaria.

La rosa mística del *Paradiso* dantesco adquiere vida y aroma, pero al precio de su caducidad, como cantan en dos sonetos memorables el príncipe constante y la inconstante Fénix en la obra teatral de Calderón de la Barca.

Sin la sombra del mal no hay vida capaz de perpetuarse. El dolor, el sufrimiento, la condición mortal –pero también la sexualidad y sus frutos– quedan anticipados por esa pro-

\* Fuente de la fábula es el célebre relato de Adelbert von Chamisso (*El hombre que perdió su sombra*) y un relato de *Las mil y una noches*, al que Hofmannsthal hace referencia.



yección corpórea de la sombra, huella física de la *felix culpa*. Lo que se pierde en inocencia con la expulsión del Edén se gana en numerosa descendencia (tanta como estrellas tiene el cielo, según promesa de Yahvé a Abraham). La sombra resbala sobre el *limes*, quebrando a modo de síncope el compás del acontecer simbólico.

Esta ópera modernista, enciclopedia de todos los temas y los motivos de la inteligencia arquetípica y de la imaginación alegórica, celebra ese acontecer: toda ella es un protosímbolo que se esparce y desparrama por el libreto y la música, por las alegorías del texto y por los *Leitmotiven* de la composición musical.

La voz de los hijos no nacidos se deja oír en el fogón hogareño del infecundo matrimonio de Barak el tintorero y su mujer. A esa infecundidad corresponde la falta de sombra de la Emperatriz, que intentará adquirirla a través de los manejos mefistofélicos de su nodriza.

Con vistas a la compra de la sombra se produce el descenso al plano terrenal. Recuerda la bajada a Nibelheim, morada de los nibelungos, de Wotan y su acompañante y aliado, el dios del fuego Loge. La nodriza traza un personaje lleno de verosimilitud y fuerza: odia de forma cerval a los humanos, pero los conoce mejor que nadie. Añora la existencia edénica de los espíritus que no quieren encarnarse. Y será finalmente condenada por el último mensajero, el de la duodécima Montaña-Luna, a morar eternamente con esos seres que tanto desprecia. Acompaña a la Emperatriz con el fin de que ésta consiga esa sombra sin la cual será infecunda; sin la cual, además, el Emperador, su amado esposo, se convertirá indefectiblemente en piedra.

Sobre la Emperatriz y el Emperador ha caído una terrible maldición, cuyo cumplimiento queda en tres días aplazado. El Halcón Rojo, herido y con lágrimas en los ojos, enuncia esa siniestra previsión. Descifra así el jeroglífico del extraviado talismán de la Emperatriz, hija del rey de los espíritus Keikobad, una mujer proclive siempre a toda suerte de metamorfosis, pues ha heredado de su madre la predilección por los humanos. En una de esas *Verwandlungen*, en su trans-

formación en gacela, fue atrapada por el Emperador, que es de naturaleza mortal.

La predicción la enuncia el Halcón Rojo, con el onomatopéico *Leitmotiv* musical que constituye una especie de estribillo en *ostinato* a lo largo de toda la ópera:

*Wie soll ich denn nicht weinen?  
Wie soll ich denn nicht weinen?  
Die Frau wirft keinen Schatten,  
der Kaiser muss versteinen!\**

Esta ópera sobrecargada de símbolos, atestada de pensamiento alegórico finisecular, verdadera *Summa* del *Jugendstil*, o del estilo *Sezession*, relata la epopeya humano-divina de la encarnación. Sólo que en versión laica, artística, a modo de profana *Verklärung*: en el espacio de encuentro de Richard Strauss, un no creyente, seguidor de Nietzsche y de Max Stirner, que a su *Sinfonía alpina* la llamó «El Anticristo» en razón de su profesión de fe panteísta, y un inteligente católico austrohúngaro, el poeta y dramaturgo Hofmannsthal, que asumió toda la cultura occidental, griega y cristiana, como un entramado infinito de arquetipos vivientes enlazados, de natural simbólico, que el escritor y el dramaturgo tenían por tarea recrear\*\*<sup>9</sup>.

\* ¿Cómo no voy a llorar? / ¿Como no voy a llorar? / ¡La Emperatriz no proyecta sombra, / el Emperador debe volverse piedra!

\*\* Hugo von Hofmannsthal adaptó varios dramas de Calderón: *Der Turm (La torre)* es una adaptación de *La vida es sueño*, e hizo otra muy célebre de *El gran teatro del mundo*. Hubo una obra de Calderón, quizá la más ambiciosa de todas, *La hija del aire*, basada en la figura de Semíramis, emperatriz asiria, que tentó toda la vida a Richard Strauss y a todos sus libretistas, desde Hofmannsthal a Gregor. Pero finalmente quedó sin realización.

El hispanismo de Richard Strauss, como el de Hofmannsthal, es muy notable. Entretuvo la idea de poner música a *La Celestina*. Su poema sinfónico *Don Quijote* se cuenta entre los mejores. *Día de paz*, con libreto de Stefan Zweig, describe el sitio de una ciudad en tiempos de la Paz de Westfalia, y está inspirada en *El sitio de Breda* de Calderón (y en el cuadro de Velázquez *La rendición de Breda*).

Así hizo con Calderón de la Barca, que fue uno de sus principales ángeles guardianes. En versión finisecular y postfreudiana concibe la vida en doble plano, entre sueño y despertar: como relato soñado quizás, o sueño que en circunstancias carismáticas se vuelve realidad, sobre todo en el excelso modo de los idilios súbitos, suscitados por figuras simbólicas. Sueño y vida diurna hallan su acoplada mediación en el símbolo viviente. La lucidez del despertar y la ilusión onírica recaban su intersección en las figuras simbólicas.

Éstas aparecen y reaparecen en momentos álgidos de las óperas de Hofmannsthal-Strauss. Símbolo encarnado y perfumado es la Rosa de Plata aromática que entrega el Ángel de la Anunciación, el Conde Rofrano, Octavian (o Quinquín), todo él vestido con traje color plata, en configuración arcangélica. Él mismo es, como portador de la Buena Nueva, un símbolo materializado.

Símbolo entreverado de acontecimiento, símbolo-evento, símbolo-acción es el vaso de agua clara que, en repetición ritual, al estilo de las jóvenes prometidas de la aldea natal de Mandryka, entrega a éste Arabella, bajando lentamente las escaleras, acompañada por una música hechicera que da colofón a esa hermosísima comedia musical que es *Arabella*.

La Rosa de Plata parece estar viva. Su aroma místico, procedente de esencias traídas de Persia, encandila a la ingenua Sophie y la imanta de manera irresistible en un sueño amoroso al que se refieren los *Leitmotiven* que le están asociados. Al final vivirá, junto con el joven seductor, una invasión de gracia infinita, y de goce benefactor, en ese «sueño hecho realidad» al que se alude en el dúo final de *Der Rosenkavalier*.

Toda la obra de Hofmannsthal-Strauss está cifrada en un entendimiento poderoso del carácter activo del símbolo. Éste es acción, acontecimiento, evento (no sólo forma o sustancia).

Esa rosa mística vivificada por el idilio en ciernes tiene su réplica siniestra en la rosa viviente que la mano infausta de Midas convierte en frío metal. Por poder transferido de Zeus todo lo convierte en oro. También la rosa. También a la propia Dánae, vuelta estatua áurea por el irresistible empuje del abrazo de Midas, compinchado con Júpiter, pero arrebatado de amor tras el súbito encuentro con la hermosa doncella.

La rosa y Dánae se truecan en metal, en oro. En reino mineral. En piedra. El mal es eso: la petrificación. Se abunda así en una idea incrustada en el folclore alemán, sobre la que quiso inicialmente Hofmannsthal componer una fábula moral. Se iba a llamar *Corazón de piedra*. Se halló en el origen de los muchos hilos que anudaron la trama final de *La mujer sin sombra*.

En la cultura alemana popular el mal mismo tiene muchas veces ese carácter: petrificación del corazón, canje de un corazón batiente, ardiente en llamas de amor, por el endurecido y pétreo corazón que algún demonio mefistofélico (un gigante de mal cariz, por ejemplo) acepta como siniestro trueque. El beneficiado por esa perversa transacción aumenta súbitamente en poder de dominación, asciende en la escala social, pero a costa de destrozar la vida de todos los seres que había amado.

En *Der Freischütz (El cazador furtivo)*, de Carl Maria von Weber, se da una de estas versiones. Hubo una vieja película en Agfacolor, titulada en español (y en la versión inglesa) *Corazón de piedra*, que se estrenó hacia principios de los años cincuenta\*. Ese icono de la conversión en piedra se halla vivo en su registro lírico en Georg Trakl: «El dolor petrificó el umbral».

La petrificación constituye la sanción de la esterilidad: yermo desolado que crece y crece. Los metales, las piedras, el oro, la plata, la arena del desierto: carecen de automoción, de *autokinesis*. No tienen alma, ni siquiera vegetativa.

En *La mujer sin sombra* se hallan los dos planos convergentes: los espíritus que quieren encarnarse, para lo cual la Em-

\* *Das kalte Herz (El corazón frío)*, del director alemán Paul Verhoeven, basado en un guión de Wolff von Gordon, sobre un texto de Wilhelm Hauff. Un joven carbonero pobre cambia su corazón batiente por un corazón de piedra, instigado por un gigante malvado que vive en la espesura del bosque; posee muchos corazones de miembros de la comunidad, latiendo en la pared de su cueva, con el nombre de cada donador. La persona pierde toda sensibilidad por el dolor ajeno; y su ascenso social parece garantizado.

peratriz debe proyectar sombra, y los humanos que deben acercarse, o convertir su matrimonio en amoroso y fecundo. Deben, para ello, pasar el peaje de las pruebas rituales, al estilo de *Die Zauberflöte*, confesado modelo de la ópera en la mente de Hofmannsthal.

La vida puede parecer lo que no es: sueño místico, gozoso, lleno de gracia. Pero puede proyectarse el sueño en voluntad engendradora, tensada hacia las nuevas generaciones: mediante el impulso creador de obras, empresas, textos, poemas, composiciones o hijos. El texto de Thomas Mann sobre el matrimonio puede servir de obligada referencia para entender esta «trilogía del matrimonio» que celebra en *La mujer sin sombra* su primera gran entrega<sup>1º</sup>.

El símbolo materializado y encarnado exige el concurso de la sombra. De este modo el símbolo, *sýmbolon*, que significa alianza renovada, unión y reconciliación alcanzada, se vuelve acontecer fecundo. El símbolo debe acoplarse y ceñirse al *limes*. Tiene poder suficiente para abrir las puertas de éste. Puede así conceder presencia y voz a los *no nacidos*, sacándolos del limbo de la pura posibilidad previa al ser y al existir.

Tiene, pues, potencia y vigor para volver fértil la entraña matricial, la gruta, la caverna, la paradisíaca cueva en donde se asienta la *Ur-musik*, el fenómeno primordial, porfiadamente buscado por Fausto en su descenso hasta la morada de Las Madres, que encierran todas las potencias seminales del universo musical. Goethe, poco sensible al mundo del sonido, sólo concibió en términos plásticos, o en forma icónica, ese *Urphänomen* –alojado en el desolado recinto de Las Madres– que fue su máximo descubrimiento filosófico, ontológico.

La música traspasa ese *limes*, umbral limítrofe, en donde pueden escucharse aún los primeros acentos de sonido de la música paradisíaca, de raíz intrauterina. Esa voz de los *no nacidos* insiste a modo de *Leitmotiv* que atraviesa e invade la ópera, y que se entona en forma coral en las escenas finales de *La mujer sin sombra*.

Puede, pues, festejarse la vida de los recién nacidos, que estrenan con su existencia la natividad del mundo mismo, en sustitución mejorada de los harapientos niños pordioseros

que recoge Barak para festejar sus mejores días laborales, o los tullidos hermanos que viven de su caridad.

La sombra que la Emperatriz proyecta al final de la ópera, salvada la prueba del Agua de Vida, y aquilatada su envergadura moral a través de su compadecimiento solidario con los sufrimientos humanos, le augura un futuro fecundo, pródigo en descendencia.

La sombra es necesaria para que el símbolo se materialice y se proyecte hacia un futuro de fecundidad (con embarazo, parto y gestación de hijos).

La Emperatriz adquiere sombra en razón de pasar las pruebas. La mujer de Barak el tintorero conserva la propia, a pesar del pacto tramado con la mefistofélica nodriza. Ambos, Barak y su esposa, han logrado superar también las duras pruebas que les han mantenido separados, enterrados vivos en una especie de catacumba propiciatoria, que es a la vez cuna conmemorada y sepultura anticipada.

Ambos mundos, celeste y terrenal, convergen en el Puente Limítrofe: el que permite que los muertos vuelvan a la vida, como dicen los vigilantes que cantan al amor, o que invitan al abrazo entre los esposos, en su ronda nocturna al terminar el primer acto:

*Ihr seid die Brücke, überm Abgrund ausgespannt,  
auf der die Toten wiederum ins Leben gehen!  
Geheiligt sei eurer Liebe Werk!\**

Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss entretienen la idea platónica de una preexistencia inmortal de la ronda de las almas, que se reencarnan así, en verdadero cumplimiento de la necesidad y del destino, según el relato de Er del final de la *República* platónica. Se consagra de este modo el

\* ¡Vosotros sois los puentes tendidos sobre el abismo / que hacen posible a los muertos volver de nuevo a la vida! / ¡Sea santificada vuestra obra de amor!

ser-para-la-recreación en versión existencial y ontológica<sup>11</sup>. Platón y Nietzsche unidos en perfecto consorcio.

Platón, con su mito de Er, celebra el recorrido de los círculos celestes, y el canto de las sirenas apostadas en cada esfera del cielo. Esos cuerpos en movimiento, con sus tonos musicales correspondientes, presiden la elección del *daímōn*, favorable o aciago acompañante de la aventura vital del recreado, o del recién nacido al ser y al existir. Éste cumple su destino, su *moira*, al realizar el curso de su vida, y volver al reino de los muertos, presto a resurgir de nuevo, en cumplido retorno de lo igual\*. Eso es el ser humano: un puente lanzado en los abismos del tiempo entre los muertos del pasado y los futuros sobrevivientes.

Los hombres tienen naturaleza pontifical: en ellos se materializa el *éros* fecundo platónico, como retorno de una misma voluntad creadora y recreadora. Nietzsche y Platón unidos en idéntico argumento operístico, en perfecta conjunción de música y drama.

La dialéctica del *límite* con el *símbolo* y la *sombra* trae consigo los frutos matrimoniales del *éros poiético* platónico, que en el contexto matrimonial requiere amor entre esposos probado por el conocimiento y el reconocimiento. Un amor que renueva la elección primera, y que lleva consigo toda la carga del tiempo transcurrido y de la peripecia experimentada en común.

Las tres óperas de esta «trilogía matrimonial» son extrañas. La primera se ha acabado imponiendo en el repertorio por la magia de su libreto, con toda su carga simbólica en profundidad, y por la maravilla de los temas y los motivos musicales, en una de las más inspiradas partituras del compositor. La segunda es una rareza de la modernidad «muy siglo xx», que

\* Como el hombre según cantan los espíritus sobre las aguas en el bellissimo poema de Goethe al que Schubert puso música. Ese eterno retorno de las reencarnaciones tendría sentido como *vida purgativa*, presagio y prelude de una vida diferente (como la que se relata en el *Fedro* platónico).

fecundó aventuras similares de Schönberg, Hindemith, Kurt Weill o Alban Berg.

La tercera se halla en curva ascendente a pesar de su argumento imposible. Constituye una epopeya matrimonial que se reviste de ópera ligera, pero que acaba siendo un inmenso monstruo wagneriano atestado de *Leitmotiven*, que se revuelven en torbellino formando un revoltijo inextinguible de sintagmas musicales.

El plano divino puro se escamotea: Poseidón, como Keikobad en *La mujer sin sombra*, posee presencia musical en un hermoso *Leitmotiv* de aire mediterráneo, pero únicamente es invocado por su amante ocasional, la ninfa isleña Aithra. Tiene presencia cómica a través del más extravagante personaje de esta ópera: una concha marina, alzada con la ayuda de un trípode, que al modo de la *bocca della verità* responde a todo lo que la amante de Neptuno le pregunta.

Regalo y metonimia del dios, la concha de molusco enuncia y canta lo que en las inmediaciones marinas advierte: la navegación de Poseidón por la costa etíope, por ejemplo. O bien la insólita presencia de un navío que al parecer vuelve de Troya. Menelao conduce la embarcación, con Helena en el aposento nupcial. De pronto la concha marina advierte: Menelao a punto está de clavar un puñal vengador a su esposa Helena. Como se sabrá enseguida, pretende hacerlo por múltiples razones. Sin duda a causa de los celos de marido despechado ansioso de venganza. También por haber provocado la epidemia bélica de Troya y la destrucción de esta ciudad. Aithra decide detener el alevoso suceso. Desencadena una tempestad que obliga a los naufragos, Menelao y Helena, a pedir auxilio en la isla.

La obra sigue los pasos de la tragedia de Eurípides. Quiere dar respuesta a la lógica curiosidad que en toda Grecia produjo el retorno del marido engañado, con la presa o botín de Helena tras la muerte de Paris. ¿Qué sucedió en ese viaje de vuelta? ¿Hubo reconciliación? ¿Cómo pudo evitar Menelao el demonio del despecho y del espíritu de la venganza? ¿Cómo fue posible que acabasen siendo los dos, Menelao y Helena, reyes en Esparta, sellando la conciliación



tras el rapto, o el espíritu reparador sobre las devastadoras «pasiones tristes» provocadas por la infidelidad? ¿Tan fuerte era el amor de Menelao? ¿Tan poderosa la fuerza hechicera de Helena? ¿Se impuso la lógica y la ética de la conciliación y del perdón?

La partitura traza todos los motivos conductores asociados a Menelao: su inextinguible pasión amorosa, su elección de Helena como esposa, su sufrimiento de marido despedido, su voluntad de venganza, su consternación ante la magnitud del mal perpetrado por la más hermosa de todas las mujeres, su locura, su alucinación, su creencia de que vuelve a darse de nuevo un escenario como el de Troya, su confusión de Paris con el joven e inocente Da-ud (David en versión arabizante), en el segundo acto, en la escena que tiene lugar en las faldas del Atlas (en el campamento de Altair y de su hijo).

Al final se unifican todos los motivos conductores de Él y de Ella, de Menelao y de Helena, de manera que compongan, uno y otro, un único argumento musical que revalida su unión, su amor probado por el Filtro del Reconocimiento, verdadera pócima del éros fecundo, matrimonial: la que suscita *anámnēsis* al agitar la memoria; la que da réplica a las fórmulas mágicas aconsejadas por Aithra (el filtro del olvido, anticipo del filtro de muerte). Esa invasión de filtros sanciona, como señala Norman del Mar, el retorno avasallador del wagnerianismo reprimido en este enrevesado argumento operístico.

La unificación de imágenes y figuras, y la conciliación de ambos esposos, termina poseyendo su rúbrica *sim-bálica* en la figura del *deus ex machina* que pone fin a este insólito argumento: la aparición de la hija de Menelao y de Helena, Hermíone, que sanciona y sella la unión familiar.

Al modo del vaso de agua cristalina que entrega Arabella a Mandryka, o como la sombra recobrada por la Emperatriz al terminar *La mujer sin sombra*, o el destello del *Leitmotiv* musical de la Rosa de Plata con que termina *Der Rosenkavalier*, también esa aparición de Hermíone destaca la naturaleza de acontecimiento del símbolo dramático-musical, tan propio de la conjunción Hofmannsthal-Strauss.

Una de las grandes hazañas de la música de Richard Strauss estriba en sus excepcionales *finales*\*. Para ellos reserva con frecuencia ese simbolismo hecho acto, convertido en acontecimiento que festeja la conciliación, o el amor recuperado. En *Dafne* el símbolo y lo simbolizado se unen en abrazo conclusivo: ella y su árbol, el laurel, se funden en la misma personalidad consustanciada.

Símbolo y reconciliación son términos redundantes. En virtud del *éros* productivo el símbolo, siempre que respete las inmediaciones del *limes*, o que abra el cerrojo de sus puertas, las que preservan la vida futura, se vuelve fecundo, productivo. Eso exige conocimiento y reconocimiento como revalidación de la elección amorosa.

Tal es la verdad esencial de la filosofía del amor, compartida con Hugo von Hofmannsthal, que nos comunica este gran amante de la belleza, del Eterno Femenino, y de su encarnación en la voz soprano. Y que a pesar de todas las apariencias no fracasó en su aproximación más arriesgada. La que le condujo, a él y a su libretista, a enfrentarse con la más bella de todas las mujeres: aquella enigmática Helena de Troya, o Helena egipciaca, que sembró la discordia y la devastación en el campo de Marte troyano. Y que volvió a provocar el mismo hechizo letal en el cruel espejismo del desierto del Atlas: allí donde Menelao confunde a Paris con Daudtras comprobar que todos los varones de esa tierra del norte de África sucumben, igual que en Troya, a los hechizos de Helena.

\* Otra hazaña la constituyen los acordes con los que suelen iniciarse esas óperas: el *Leitmotiv* de Octavian en *El Caballero de la rosa*, los tres golpes en *tutti* orquestal con que se anuncia al Mensajero de Keikobad en *La mujer sin sombra*, los acordes iniciales también en *tutti* con que da comienzo *Elektra*. Pero quizás el más memorable comienzo es el de *Salomé*, en boca de su enamorado: «¡Qué bella está hoy la princesa Salomé!», con un audaz salto tonal, ascendente y descendente, lleno de sensualidad, al pronunciarse el nombre, entre la primera y segunda sílaba: *Sa-lomé*.

En Helena está la cifra y el profenómeno al que Richard Strauss quiso acercarse con el más pacífico de todos los recursos: la composición musical\*. En su voz soprano se destila la infinita variedad de voces con la cual este infatigable trabajador fue dando forma y figura a todos los *dramatis personae* de sus óperas, y de manera preferente a las protagonistas principales: Salomé, Electra, Teresa o Bichette (la Mariscala), Ariadna, Zerbinetta, la Emperatriz (en *La mujer sin sombra*), Christine, Helena, Arabella, Timidia (la mujer silenciosa), Anne, la esposa del comandante (en *Friedenstag, Día de fiesta*), Dafne, Dánae, y la condesa Madeleine, encarnación simbólica de la unión operística de letra y música, o de palabra y sonido musical\*\*.

Madeleine halla en el espejo, al final de la representación, la respuesta, o la falta de ella, a su insolventable dilema: no hay resolución conclusiva. La ópera debe quedar suspendida en un acorde de séptima. No hay caída del telón. No hay lugar a la palabra «Fin». Palabra y música deben entreverarse en fecundo abrazo. Sólo así surge la ópera.

\* La única iniciativa política que se reconoce en este músico es su militante pacifismo. Fue proclamado a viva voz por Guntram en su mejor aria, en la primera y fallida ópera de Richard Strauss. Y fue magníficamente orquestada en el texto de Stefan Zweig que selló la segunda colaboración entre éste y el músico: *Friedenstag (Día de fiesta)*, inspirado, como se ha señalado, en el lienzo de Velázquez *La rendición de Breda*, y en la obra de Calderón de la Barca *El sitio de Breda*.

\*\* La predilección de voces femeninas (o la secreta añoranza de la voz de los *castrati*) se manifiesta también en su elección para papeles masculinos adolescentes o juveniles, como el de Octavian (Quinquín) en *El Caballero de la rosa*. Ello confiere ambigüedad mágica a las escenas de dúo entre la Mariscala y Octavian, en especial la relativa al despertar tras la noche amorosa con la cual se inaugura la ópera. Lo mismo sucede con la elección de voz femenina para el personaje del Compositor en *Ariadna en Naxos*, que termina encandilado amorosamente por la actriz de *commedia dell'arte* Zerbinetta. O el papel deliberadamente ambiguo de Zderka (Lucidor en el texto inicial de Hofmannsthal), que se hace pasar por varón.

Madeleine es su misma encarnación. Es el símbolo materializado en forma viviente de la Esencia de la Ópera. Ella es el sujeto simbólico que une lo simbolizante y lo simbolizado. En ella el espíritu de la música y la ciencia del poema hallan abrazo conclusivo, sin posible decantación hacia palabra o sonido.

La Belleza admite avatares de poema y música, o de música con y sin palabras. Es siempre Helena –la Belleza– el ángel guardián y el *daímōn* semidivino que asiste a esa aventura inmortal. La que tiene en la música, en la poesía, en todas las artes, también en las conversaciones filosóficas –con o sin música– su materia y su forma. La Belleza descubre en *Capriccio* la perfecta unión de lenguaje y meta-lenguaje, de ópera y filosofía de la ópera.

La Belleza es Mujer, siempre Mujer. No sólo la Verdad, como pensaba Nietzsche en su polémica con los jóvenes egipcios que querían arrancar todos los velos a la Diosa hasta dejarla completamente desnuda. La Belleza nos asiste; nos atrae hacia sí; nos preserva de una Verdad escueta, falta de mediaciones estéticas, ayuna de consorcios sensoriales, carente de asistencia carnal y de mediación material.

Debe respetarse la dialéctica: *prima la musica e poi le parole / prima le parole e poi la musica*. Y en el mismo sentido debe plantearse la circularidad entretejida de música y filosofía, o de filosofía y música:

*Prima la musica e poi la filosofia.*

*Prima la filosofia e poi la musica.*

La Belleza, en música, refuerza dialécticamente la Verdad –musical– al inspirar la unión operística de ese símbolo conjuntivo de música y palabra, o de sonido y poema, que constituye la aventura musical escénica, la que tuvo en Richard Strauss uno de sus mejores cultivadores.

No es cierto decir de él que prefirió esa Belleza, mientras Schönberg o Stravinski optaron por la Verdad (verdad histórica de la música). Es necesario deshacer tamaño error monstruoso. Hay tanta verdad histórica en Richard Strauss como en sus mejores críticos.

Sólo que la Verdad, como la Belleza, admite muchas manifestaciones, o –igual que el ser aristotélico– se dice de muchas maneras. Y lo mismo debe decirse de la Verdad Histórica, que es menos unívoca de lo que muchas veces se está dispuesto a reconocer.

---

XX

John Cage  
Panteísmo musical

---

## Eventos musicales

En una composición cantada y recitada, John Cage cita a Suzuki, su maestro en budismo zen: «There is no difference between life and death»\*. Podría decirse, en libre interpretación de esta reflexión, que vida y muerte (lo mismo que *éros* y *thánatos*) se encuentran siempre en el límite. Un límite que debe entenderse como lugar de confluencia y comunicación (como lo era el *limes* en el mundo romano imperial).

La música, lo mismo que el pensamiento filosófico, se da cita, una y otra vez, con el límite. Y no con cualquier límite, o con el límite concebido según el modo tradicional (a modo de muro contra el cual nos damos de cabezadas, siempre que queramos traspasarlo)\*\*. El límite, correctamente entendido, coarta y restringe con el fin de promover fecundidad, o de orientar hacia la tierra fértil. También en arte. Y en música. Hace posible la vitalidad de la forma. O su calculada deformación.

«No hay ninguna diferencia entre vida y muerte.» El texto aparece en la composición de John Cage titulada *36 Mesostics* (1970), dedicada a Marcel Duchamp. *Mesostic* es un término acuñado por el psicoanalista y filósofo Norman O. Brown, amigo de John Cage, autor de *Eros y Tánatos*, entre otros textos. Significa lo mismo que «acróstico», sólo que el nombre vertical se crea con las letras de la mitad de cada verso, no con las del comienzo. En esa composición el término es MARCEL DUCHAMP.

\*\* Así en Ludwig Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*. Así también en la anécdota relatada por John Cage sobre la inquietud de su maestro Arnold Schönberg en referencia a la poca disposición de su alumno para los principios de la armonía musical. Schönberg le dijo a Cage que toda la vida chocaría con ese muro que es la armonía. Y Cage parece que respondió que se daría una y otra vez de cabezadas contra ese muro, hasta que consiguiera derribarlo y traspasarlo.

El límite designa un confín, un *finis terrae*, sobre todo si lo consideramos en referencia a lo que trasciende o traspasa el término que traza y señala. Pero desde el punto de vista inverso, tan significativo como el anterior, el límite dibuja un campo de juego, o un ámbito de habitabilidad.

El límite es, así mismo, en su naturaleza anfibia y jánica, lugar de prueba y de discernimiento. Hace posible el alzado (ético) a través del cual se consuma la humanización, o la encarnación del estatuto de habitante de la frontera. Posee relevancia como criterio ético, también como posible referencia crítica en el terreno de la estética. El arte, lo mismo que la conducta, o el *éthos*, halla en el límite el único criterio que permite orientarnos hacia una posible definición (de la ética, de la estética). Sobrevive a la tesis de la «muerte del arte» propiciando una redefinición capaz de que éste, el arte, se recree cual Ave Fénix.

Si hay una composición que evidencia esa naturaleza de límite es, sin duda, la más célebre de todas las piezas de John Cage, la que lleva por título 4'33" (1952). Ese título muestra y revela, de manera diáfana, aquello que al decir de Cage constituye la esencia misma de la música: la duración, el tiempo. Lo que da tal valor a esa composición es, sobre todo, su título: 4'33", cuatro minutos treinta y tres segundos.

No puede haber, so riesgo de derrumbarse el sentido de la pieza, ni dilatación ni compresión de esa cifra ceñida y circunscrita: 4'33". Se inspiró, al decir del propio Cage, en unas pinturas de su amigo Robert Rauschenberg, en las que revivía el radicalismo suprematista de Malévich, y que eran variaciones del *Blanco sobre blanco*, o del *Negro sobre negro*. Por ejemplo, la titulada *White Painting (Seven panels)*, (*Pintura blanca [Siete paneles]*), de 1951<sup>1</sup>. En ésta se descubre una estructura (de siete paneles) en el blanco sobre blanco. Siete paneles. No ocho. Tampoco seis.

También especifica John Cage la complejidad estructural de su pieza, que se compone de tres movimientos. Cada uno de ellos constituye una fracción de su duración completa (que es lo único sustantivo de la misma): primer movimiento, «33"»;



segundo movimiento, «2'40''»; tercer movimiento, «1'20''»<sup>\*2</sup>. Y en la partitura el pianista, que permanece todo el tiempo con el piano cerrado, convertido (también él) en espectador, sólo lee, al comienzo de cada movimiento: *Tacet*. Imperativo de silencio. *De lo que no se puede hablar, se debe callar*.

Lo que importa es estar a la escucha de los sonidos y los ruidos (en indistinción de unos y de otros) que pueden al fin descubrirse y liberarse si la música de concierto finalmente enmudece. La obra tiene, pues, significación trascendental y pedagógica. Más que una negación de toda obra, o de todo objeto musical, es el gesto que hace posible que se descubra lo que John Cage concibe como esencia y naturaleza de la música: un sonido hermanado con su hermano bastardo, o su pariente natural, el ruido, tan denostado por la música de concierto, o por toda la tradición musical occidental. La pieza es ilustración y ejemplo de una redefinición (filosófica, teórica) de lo que por música, al decir de Cage, puede y debe entenderse.

Y es, también, humorada neodadá, en la línea de inspiración del admirado Marcel Duchamp, al que John Cage profesa veneración y culto ético y estético. Con esa intervención quiere suscitar una redefinición del arte que cuestione los principios inherentes a las grandes tradiciones concertantes: la diferenciación entre autor e intérprete, la noción misma de autor y de obra, o de sujeto y objeto del proceso estético-musical, y sobre todo la indistinción, proclamada a voz en grito en esta silenciosa pieza, entre sonido musical y simple ruido.

Se pretende que pueda advertirse, y hacerse audible, el rumor de fondo del público —con sus bostezos, murmullos o eventuales silbidos—, de los aparatos de aire acondicionado, de la circulación de automóviles que se adivina en lontananza: todo lo que pueda oírse, dentro y fuera de la sala de conciertos, durante esos cuatro minutos y treinta y tres segundos de duración de esa abracadabrante *séance*, durante los cuales no se emite sonido alguno a través del instrumento musical.

\* Por un error, o como colofón al *grand guignol* neodadá de esta célebre intervención de Cage, en el programa figuraba que la pieza poseía cuatro partes en lugar de tres.

El intérprete, con los brazos cruzados sobre el piano cerrado a cal y canto, ejecuta eso que lee como única Orden Formal Vacía del manual de instrucciones que toda partitura es. Allí sólo se lee una expresión imperativa verbal: *Tacet* («Callad»); hay que callar.

Esa obra posee una estructura *sui generis* que se desglosa en tres partes, o movimientos, por mucho que pueda pasar desapercibida para el público. Muchas de las sutilezas de las grandes composiciones musicales apenas pueden ser registradas por el oído. Únicamente se advierten en la partitura.

John Cage es un músico que, por interesante paradoja, se halla próximo a una orientación artística prudencial, o providencial, al estilo del *eídos proairetón* aristotélico\*. Se traza el ámbito previo de consideraciones que anteceden a la *elección*. Se establece el tablero de juego. Se fijan reglas e instrucciones. Y se procede entonces a deliberación, a cálculo (y a la consulta oracular del libro chino de la sabiduría, el *I Ching*).

La anulación de la dualidad del texto y su ejecución, en prosecución de las teorías de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, no admite facilidades. La unión de la vida y el arte, o de música y vida, exige tensión y esfuerzo. No se produce por relajación «libertina» (si lo que se quiere es una vida cualificada, o una forma de vida que sea ella misma arte). Entonces –y sólo entonces– puede afirmarse que la distinción entre *éttos* y obra se disuelve. O que lo mismo es *praxis* y *poiësis*.

Lo que surge de ese experimento es inmanente a la acción. No trascendente. No trae consigo obra. La obra es la propia vida. Pero ese complejo proceso debe ser deliberado, calculado y proyectado. Para que haya elección libre no debe de-

\* En la obra más ambiciosa del primer período musical de John Cage, *Sonatas e interludios* (para piano preparado), el autor especifica el tiempo que se necesita (dos horas y media) para proveer al piano de los adminículos apropiados (intercalados entre las teclas: trozos de corcho, gomas, tuercas y tornillos, torniquetes, papel y plástico, vidrios, incluso *champignons*, y hasta suavizantes como el *cognac*). Una obra posterior, de la época en que sustituye la partitura por detalladas instrucciones (que deben, luego, ser sometidas a la consulta del azar, o del *I Ching*), consta de cuatrocientos pliegos de papel. La pieza en cuestión apenas tiene cuatro minutos de duración.

jarse nada a la improvisación. Si se quiere y pretende que la diosa Fortuna resplandezca en sus mejores galas es preciso propiciar su comparecencia, allanarle el camino, facilitar su epifanía. Y eso exige estrategia, táctica y teoría. Sobre todo mucha teoría.

En la sala de operaciones se gesta y se prepara el evento que ha de tener lugar. Pero antes de que sobrevenga debe establecerse el conjunto de principios, normas, delimitaciones y restricciones que lo hacen posible. Éstas pueden parecer disparatadas, o caprichosas. La inspiración que las promueve puede nutrirse acaso de la estética neodadá. O de un humor cercano al de Marcel Duchamp (o al de Erik Satie). Pero resulta decisiva esa pre-determinación de lo que va a acontecer. Todos los que conocieron a John Cage ponderaron como rasgo sobresaliente de su carácter una paradójica tendencia hacia la disciplina: la que hizo posible una importante redefinición de la unidad mínima del hecho musical.

Para definir éste no basta con fraccionar, en frenesí microfísico, tonos y semitonos, hasta alcanzar un infinitésimo tonal que entre tanto la música electrónica, con sus perpetuos *glissandi*, conseguía de forma satisfactoria. Ni tampoco se trata de indagar, subyacente al tema y al motivo, el *gesto* musical con el que pudiera componerse un arabesco melódico.

La teoría musical había pecado hasta entonces de un exceso de estatismo. Buscaba unidades mínimas siempre inmóviles (al igual que la lingüística estructural). Y es que la injerencia de las alturas de sonido como factor determinante, al privilegiar desde siempre –al menos en la tradición occidental– la armonía sobre los demás parámetros del sonido, había sometido y sojuzgado el tiempo a los grilletes de la espacialidad vertical.

Se había verificado en toda esa tradición lo que acontecía en el templo del Grial, según observación de Gurnemanz en el *Parsifal* wagneriano: allí el tiempo se convertía en espacio. Toda la música de Occidente había enunciado esa subordinación del tiempo al espacio, o de la diacronía sucesiva a la sincronía armónica y sintáctica.

Pero ya Claude Debussy, en los albores de la música del siglo xx, había recordado que el tiempo era, junto con el ritmo y el color, el determinante esencial de la música. Lo decía en contemporaneidad de otras reflexiones próximas a esta sensibilidad: la *durée* bergsoniana, que intentaba desgajarse y liberarse de la propensión constante a la espacialización. O la temporalidad proustiana, o ese tiempo de la memoria recobrada que tenía en el propio Henri Bergson su fuente de inspiración.

La unidad mínima del hecho musical no era el semitono ni el cuarto de tono (porfiadamente buscado por Ferruccio Busoni, alguno de cuyos escritos teóricos fue leído y alabado por John Cage)<sup>3</sup>. No era tampoco el tema, el motivo, o el gesto expresivo (o decididamente expresionista). Había algo subyacente a todo ello, pero que debía concebirse en privilegio del verdadero meridiano musical, que es el tiempo.

Esa unidad de duración, unidad mínima, John Cage la llama evento. La música se compone de eventos. No de fracciones infinitésimas tonales, ya que el parámetro de las alturas, pese a Ludwig van Beethoven, o a Arnold Schönberg, no es el único decisivo y determinante. El muro armónico con el cual Cage se iba a estrellar podía ser, por fin, traspasado, perforado. O era posible trepar por él a través de una enredadera sinuosa, la que la música entreteje en su intrínseca consustanciación con la duración, y a través de toda su trama –procesual, dinámica– de eventos sonoros (dentro de los cuales resulta ociosa la distinción entre ruido y sonido musical).

Pero eso no significaba que no cupiese distinción alguna en esa sustancia *eventual*. Incluso la unidad mínima podía analizarse en su compleja estructura, compuesta de sonidos y de silencios. O dicho con toda propiedad: de sonidos propiamente dichos, y de sonidos latentes (algo así como las leibnizianas «pequeñas percepciones»). Esos sonidos mínimos, apagados, prácticamente inaudibles constituyen lo que denominamos «silencios» con nuestro inexacto vocabulario.

La música es algo más radical que disposición de acordes, o juego de bolillos polifónico. Y también algo más esencial que entonaciones melódicas de arias o de canciones. Hay algo que subyace al contrapunto y al *Lied*. Hay algo más esencial y elemental. Algo que no puede ser sustituido ni eli-

minado si se quieren descubrir los elementos mínimos del hecho musical: un poco al modo del *punto y línea sobre el plano*, en la reflexión de Kandinsky. O de la relación actor/espectador en el manifiesto de un posible *teatro pobre*, reducido a sus formas minimalistas, como el que formula Jerzy Grotowsky.

En música lo mínimo es también lo máximo: el evento sonoro. Un evento que no admite la distinción entre el sonido y el ruido, o la discriminación de ciertos sonidos susceptibles de acogerse a los principios armónicos, rítmicos, melódicos. Y frente a ellos, el infinito universo (caótico, desorganizado) de los sonidos salvajes (naturales o artificiales, físicos o electroacústicos). La música retrocede hasta su esencia mínima si se libra de las apariencias fulgurantes que componen el escarpate occidental: una música determinada por el doble patrón de las alturas –que establecen el edificio armónico, y también el ritmo– y de la línea de voz que define la melodía.

Para John Cage la música debe romper con todo eso con el fin de que se descubra su verdad, que es la duración, el tiempo. El tiempo musical en su máxima desnudez, en el cual Cage encuentra una duplicidad y claroscuro, algo así como el blanco-y-negro que abre toda la gama cromática del sonido: la dualidad del sonido y del silencio. La música se produce a través de un encadenamiento de eventos que el compositor debe des-encadenar. Eventos que flotan, en sucesión, tecleando y modulando esos dos componentes constitutivos, sonido y silencio: algo así como la duplicidad estructural de ese átomo de tiempo, sólo que en versión dinámica, siempre en proceso.

No hay átomo en el evento musical. No lo hay en el sentido de una concepción predominantemente espacial, como puede ser la atomista, la de Demócrito y Leucipo. Más bien esa eventualidad se acerca a la fugaz e indeterminada comparecencia de la sucesión de sucesos que compone el universo físico, especialmente en la moderna microfísica de la desintegración atómica. Entre suceso y suceso (sonoro, musical) no hay más «energía de ligadura» que el silencio.

A la coexistencia del atomismo espacializante que distribuye el universo entre átomos y vacío, al modo de los anti-

guos materialistas (Demócrito, Epicuro, Lucrecio) John Cage contrapone un «devenir universal» más en la línea caracterizada por Sócrates en el *Teeteto*.

O parece sugerir la dirección abierta por el primer *darshana* heterodoxo, el budismo de los comienzos, que concibe el ser, la existencia, el mundo y todas las cosas a la manera de una sucesión aleatoria de fugaces instantáneas que se entrelazan en virtud de los dharmas, factores de existenciación, y los karmas, efectos de aquellos que lastran las acciones futuras\*<sup>4</sup>.

Por medio de enclaves invadidos de silencio los eventos sonoros pueden ser des-encajados, devueltos a su prístina verdad y esencia, introduciendo así entre evento y evento una suerte de *cut-up*, para decirlo al modo de William Burroughs. La cesura silenciosa que media entre los eventos sonoros constituye su única «energía de ligadura».

Nada semejante a la sintaxis debe ser asumido y aceptado. Ya sabía Friedrich Nietzsche que la gramática y la sintaxis nos hacen creer en Dios, en la Moral, en el Orden y en las Leyes. Y en música esa sintaxis entre sonidos es lo que nos hace profesar una fe irracional en las Leyes Generales de los Tratados Armónicos (desde Jean-Philippe Rameau hasta Arnold Schönberg, o desde el *Gradus ad Parnassum* de Fux al serialismo integral de Olivier Messiaen, o de Pierre Boulez).

\* No cabe hipostasiar identidad alguna en ese flujo, que socava los propios nombres, o que sólo podría aceptar en formas verbales lo que existe siempre puntualmente y luego se desvanece. De ahí que el budismo, en su forma primigenia, aliente una *sképsis* universal relativa a todo apego del sujeto a su propia identidad, y al objeto que se le destaca como aspiración y anhelo. Frente al deseo, raíz de la voluntad, y de toda intención y propósito, importa generar grumos o manchas de vacío que circunden cualquier pretensión de subjetividad, sustancia, identidad, nombre o concepto. Ese vacío rodea el evento temporal, de fugaz duración, o de comparecencia instantánea, ahogándolo y envolviéndolo con un antecedente y consecuente de ese vacío dinámico que es, en el universo sonoro, el silencio. El silencio es heraldo del nirvana, que significa extinción o apagón del incendio del deseo y del apego, y de la ilusión de estabilidad y entidad de todos los eventos que fluyen, y que componen el samsara (con su encadenamiento de dharmas, factores existenciales, y karmas, efectos y consecuencias de aquéllos).

El verdadero *signo de concordancia* es el silencio: tal es el descubrimiento en el que cifra su singularidad John Cage. Ésa es la peculiar lectura que hace de uno de sus ángeles tutelares (junto con Erik Satie, Charles Ives o Henry Cowell): Anton Webern.

Los eventos flotan, en sucesión, bogando a través del tiempo, modulando la duración al acertar a teclear su accidentada geografía siempre en movimiento, o en perpetua transformación. Y los eventos aparecen bajo dos modos: como eventos de sonido, y como eventos de silencio. El tiempo, la duración, admite esos únicos atributos, para decirlo al estilo spinoziano (sólo que en forma dinámica, temporal): el sonido y el silencio. Y tanta sustancia eventual, tanta positividad sustancial, o relativa a la sustancia del tiempo, posee uno y otro de esas dos grandes categorías de eventos.

El silencio es, en realidad, sonido latente y virtual, ya que el silencio puro, el silencio como ausencia y negatividad, no existe. Hasta en la «cámara anecoica» puede advertirse, según comprobó John Cage en la Universidad de Yale, la pulsación sonora, aguda o grave, respectivamente, de la circulación de la sangre y del sistema nervioso. Pero en su misma relatividad debe afirmarse el silencio como unidad dinámica eventual, y con los mismos derechos del sonido<sup>5</sup>. Como señala el propio Cage, una de las grandes insuficiencias de la teoría musical occidental, heredera quizá de la matemática griega, es la inexistencia del número cero.

La tarea del compositor musical debe consistir, por tanto, en dejar que se muestre lo que es de suyo patente, manifiesto, pero que nuestros inveterados hábitos adquiridos nos impiden reconocer: esos eventos sonoros tejidos de sonido y de silencio. Ese universo sonoro-musical *sich zeigt* se muestra por sí mismo. Pero es necesario facilitar esa clarificación, o evitar su entumecimiento por ideas inadecuadas, o por ídolos de la mente y del mercado, o del aforo.

El compositor, cual Sócrates, o al modo de Wittgenstein, se limita a propiciar esa manifestación. Sin que le sea permitido situarse en un *panóptico*n meta-lingüístico desde el cual se entregue el libreto o la partitura de lo que el intérprete, simple habitante del cerco del aparecer, debe llevar a efec-

to\*. El ejecutante pertenece a nuestro mundo de asistentes, partícipes y espectadores. El autor y su obra son, al parecer, seres trascendentales y trascendentes, transmisores de órdenes procedentes de Lo Más Alto (por la vía de la inspiración, o de la efusión de *Himmelsfeuer*, fuego del cielo). Así sucede, al menos, en la tradición musical clásica y romántica.

John Cage quiere acabar con este sucio e indigno reparto. Exige ética en la estética, y pretende romper con un sistema que sanciona esa separación del compositor y el intérprete, como si habitasen en mundos abismalmente separados.

Componer música consiste, para Cage, en propiciar eventos sonoros, que es lo mismo que decir eventos musicales. Pero no al modo del compositor que teledirige, desde su encumbrada torre de control, a través de la gestación de la partitura, los pasos que el intérprete debe dar.

No se trata de producir, desde alguna cima meta-lingüística, un texto que deba ser convenientemente interpretado. No hay interpretación que valga. No la hay, al menos, en el sentido criticado por Susan Sontag en su célebre libro *Contra la interpretación*. El músico, el compositor, en lugar de situarse más allá del límite que circunscribe el ámbito en el cual se producen los eventos musicales, debe lograr situarse justamente en ese límite. Y éste, aunque parezca imposible, es habitable. No es una línea evanescente. No es una inestable fusión de algo y su negación. En su delgada y frágil naturaleza de franja puede situarse el músico, promoviendo desde él una tarea –necesaria– de dilucidación.

\* Esa duplicidad se escenifica del modo más crudo y sangrante en las novelas de Franz Kafka. Sólo que en ellas jamás se conocen las tierras desde las cuales se comunican las órdenes, ni cuándo ni cómo se emitieron, ni la razón o sinrazón que las originó, ni la identidad de quien las dictó o dictaminó. Todo lo más se promueve una macabra ascensión, parodia de todo ascenso ascético-místico, o de toda novela de aprendizaje, a través de una escala, antitética a la de Jacob, cuya puerta del cielo se halla eternamente clausurada. Sólo comparecen intermediarios ignorantes e incapaces, dormidos por el sopor o entregados a su inútil y aburrida incompetencia: una burocracia infinita, a la vez terrestre y celeste, como la propia de los regímenes totalitarios del siglo xx.



Importa, antes que nada, que resplandezca la *claritas* en referencia al ámbito musical. Debe proporcionarse claridad al acto musical (que es un acto eventual). Eso requiere sentido crítico y conciencia terapéutica. Es preciso librarse de todas las *idées reçues* relativas a lo que tradiciones acumuladas han ido sedimentando y confundiendo, hasta entumecer lo que tiene que mostrarse en su diáfana naturaleza: la condición eventual de la música, su esencia temporal que oscila y flota entre sonido y silencio.

John Cage compone el *Tractatus logico-musicalis* que debería permitir a la música recuperar su identidad<sup>6</sup>. Un *Tractatus* que precisa una nueva forma de pedagogía.

Sócrates arbitró la ironía, la interrogación y la mayéutica, privándose de la gestación creadora, como buen hijo de comadrona. Prefería prevenir abortos, alentar felices conjunciones, y se abstenía de generar activamente partos, alumbramientos, generaciones.

Kierkegaard, especialista en la comunicación indirecta, una estrategia discursiva por él teorizada y practicada, optó por la ronda inabarcable de los epónimos.

Wittgenstein, discípulo del escritor danés en esa idea de la acción eficaz lograda por maneras indirectas, entendió su *Tractatus* como la escalerilla que, una vez se ha utilizado, se lanza para poder contemplar el mundo correctamente cuando se ha conseguido elucidar el componente lógico-lingüístico del espacio de posibilidades de cuanto acontece y «es del caso». Y sobre todo comprendió que era necesario, para realzar esa clarificación, que en ese examen resplandecieran los límites del mundo: de ese único mundo existente que es aquel en el cual nos encontramos. Límites que se descubren al esclarecerse la naturaleza lógico-lingüística de aquellos enunciados o proposiciones que permiten hablar, de forma significativa, sobre acontecimientos: los que —en el mundo— pueden tener lugar.

En esos límites puede advertirse el modo como esos eventos se relacionan entre sí, y también la manera en que el mundo-todo se descubre en su esencia y naturaleza: a través de la experiencia mística, o mediante un silencio imperativo

(«de lo que no se puede hablar, hay que callar»). Sobreviene, de este modo, la duplicidad entre un decir que dice algo respecto a esos eventos mundiales, y un callarse que preserva en su críptico resguardo al cerco (hermético) del misterio.

De lo que no se puede hablar, se debe callar. *Tacet*. Silencio. John Cage quiere hallar un evento más radical que el que motiva la reflexión de Ludwig Wittgenstein. Se retrocede hasta el evento sonoro, que entre sonido y silencio se desliza por el tobogán del tiempo. Se trata de un acontecimiento más auroral que el que Wittgenstein destaca mediante proposiciones lógico-lingüísticas, o enunciados evaluables según tablas de verdad o falsedad. Se trata de un evento lógico y genealógicamente más primigenio y fundamental.

Wittgenstein prosigue la gran tradición lógico-lingüística procedente de Parménides y de Aristóteles. La que yugula las mediaciones numérico-musicales que pitagóricos y platónicos esbozaron. La que concibe la unión de lenguaje y pensamiento en la línea –apofántica– de enunciar y decir «esto de esto» (*ti katá tinos*).

No indaga la vía del sonido musical, entreverado con números y cuerpos geométricos, o con audaces hipótesis astrofísicas, al modo pitagórico, o con ideas de naturaleza matemático-musical (en el sentido del Platón «esotérico»).

Tampoco en Cage esa vía pitagorizante y platónica es la que, finalmente, se destaca. En ella se advierte ya una diferenciación –errada a su entender– entre el sonido determinado, apto para las armonías matemático-astronómicas, y el ruido natural, agreste y salvaje, al que civiliza y acompasa. En este punto, Cage introduce una reflexión anarquizante que impide cualquier confusión con tradiciones pitagórico-platónicas. A años luz de un pitagorismo revivido y recreado a través del serialismo integral (así en las tradiciones postwebernianas europeas), asume sin embargo el mismo destino crítico en relación con toda voluntad logo-céntrica que entronice lenguaje (verbal) y *lógos* como exclusivo monopolio del *sentido*.

No basta la orientación del último Wittgenstein, que concibe de forma plural el «mundo como representación» de su *Tractatus*: en unos términos pragmáticos que permiten con-

cebir la unión entre lenguajes y formas de vida, mediante el fecundo concepto de los «juegos lingüísticos» que parecen dispersar, en un espacio plural, las formas de eventualidad o de casuística que ya el *Tractatus* presentaba.

Podría decirse que John Cage extrema esta reflexión, pero reconduciéndola a un universo más elemental y esencial, en el que el sentido se pliega y repliega en el sonido. El sonido: algo anterior y previo a toda escritura y arqui-escritura. El sonido que nos envuelve y nos invade, que nos penetra y compenetra, y que se halla por todas partes omnipresente, omniabarcante.

Todo está poblado de dioses (Tales de Mileto) o de números e ideas-número (Platón, según lo testimonia Aristóteles en su *Metafísica*). Todo está lleno de sonidos; sonidos entreverados con silencios que van determinando y decidiendo el tiempo y la duración, y su número y medida: la que, a posteriori, acaba gestando y generando grandes complejos polifónicos, o leyes armónicas, sintácticas, que acaban siendo grilletes esclavizantes del proceso musical, y de su sucesión de eventos.

John Cage es un importante filósofo de la música, que es tanto como decir un verdadero filósofo (si es cierto que la música encierra, según afirma Claude Lévi-Strauss en la *obertura de Le cru et le cuit*<sup>7</sup>, la clave decisiva y determinante para comprender lo que este antropólogo llama el «espíritu humano inconsciente»). Como si en la música se hallase sepultada la piedra filosofal de todas las ciencias del hombre.

El papel fundacional y revolucionario de John Cage, asumido plenamente a partir de esa singular pieza que es *4'33"*, generó en él una verdadera mutación. Una metamorfosis. Un cambio radical en el rumbo de su vida de creación, o en su vida *tout court*, guiada, como toda vida, por ese motor que Marcel Duchamp denominó *motor-deseo*.

Más acá o más allá de medidas que ciñen y circunscriben el movimiento, o de números que dan coherencia y consistencia a la sintaxis musical, algo subyace a todo esto: la duración, el tiempo, y su des-composición en la duplicidad del

sonido y del silencio. Siendo este último siempre sonido latente, adormecido. Bajo la palabra silencio se esconden infinidad de «pequeñas percepciones» que importa emancipar. Para lo cual debe ejercerse pedagogía socrática.

Al igual que Sócrates, debe reprimirse la tentación genesiaca del embarazo y de la gestación. En lugar del impulso hacia la creación se debe retroceder al *éthos* propio de la mayéutica, merced a la cual pueden mostrarse y descubrirse las condiciones desde las cuales pueden tener lugar, con los eventos musicales, todas las intervenciones posibles del compositor.

La tentación socrática, y antiplatónica, es poderosa: en lugar de «engendrar y parir en la belleza», según se afirma en el *Banquete* platónico, se debe retroceder a la verdad limítrofe, trascendental, que constituye su a priori. Pero descubrir esa verdad, mostrarla, e instalarse en esa *alétheia* es, en cierto modo, igual que en Sócrates, condenarse a la esterilidad.

4'33" es, en este sentido, una obra esencialmente mayéutica, un ejercicio supremo de socratismo musical. Nada se engendra en ella. Sólo se muestra el abanico sonoro de cuanto puede acontecer. Y todo ello en un tiempo acotado y enmarcado: 4'33".

Se pueden imaginar e idear, en la misma línea de inspiración, formas de *happening* como las que John Cage propició en *Black Mountain*, con la colaboración de Robert Rauschenberg, del poeta Charles Olson y del gran coreógrafo Merce Cunningham, colaborador y compañero con quien Cage compartió vida y domicilio tras su separación matrimonial (sobrevvenida hacia 1945)<sup>8</sup>.

Esa invención del *happening* parece, de pronto, abrir un nuevo régimen de sentido en música y en todas las artes, especialmente en las artes escénicas. O incluso parece alentar-se una conjunción de todas ellas, pero en un sentido distinto de la *Gesamtkunstwerk*, u obra de arte total, de Richard Wagner.

Se llega a la convergencia de las artes a partir de una rigurosa y radical disociación. Cada arte debe clarificarse del mismo modo como lo hace la música (a través de la reflexión teórica de Cage). Lo mismo debe suceder en pintura, en co-

reografía, en las artes dramáticas, en la poesía, o en la literatura en general. Pero la colaboración sólo es posible mediante una azarosa reunión de lo que debe siempre subsistir en su pura singularidad diferenciada. Se llega al encuentro por la ruta más insospechada: la del azar, generador, a la postre, de rigurosa necesidad.

### Panteísmo sonoro

Una hermosa reflexión –panteísta– de John Cage permite levantar el velo de uno de los muchos misterios de la música. Todos los objetos poseen sonido, *su* sonido. Todas las cosas disponen de su propia virtualidad sonora. Y es preciso mostrar y emancipar esa *música interior* que encierran. El centro está en todas partes, como se sabe desde el Cusano hasta Nietzsche. No hay lugares de privilegio, ni jerarquías espaciales. Cage profesa un panteísmo sonoro (igualitario, democrático) que constituye, quizás, una de sus aportaciones más singulares a la filosofía de la música.

Todo está poblado de dioses, como afirmó el primero de los filósofos presocráticos, Tales de Mileto. Y todos los dioses lo son de las pequeñas cosas, que andan, como el Dios de Teresa de Jesús, también entre cazuelas y cacerolas.

De todo puede hacerse, de pronto, una orquesta de percusión. Ésta, en rigor, puede tener como instrumento *cualquier cosa*. John Cage ya lo había puesto de manifiesto en una pieza de juventud, *Living Room Suite*, adelantándose a la estética del *pop-art*. Había convertido la sala de estar en una orquesta de esa naturaleza, arrancando sonidos, timbres y hasta bosquejos melódicos de todos los *objets trouvés*: paredes, mesas, sillas, tresillos, pisapapeles, ceniceros, almohadones.

Su primer *Cuarteto* (1935), sin instrumentos especificados, apuntaba en esa dirección: se hacía vibrar, frotar, zumbiar o golpear un conjunto de objetos utilitarios, tuberías, tubos de escape, accesorios de automóvil, cuencos vacíos, jofainas. De este modo se iba derrumbando el gran diván que separaba el sonido musical del ruido ambiental cotidiano. Y se comenzaba a liberar esa *música callada* que todo objeto encie-

rra (y que en ocasiones se manifiesta de forma ostentosa y chirriante).

De todas las cosas puede arrancarse, como de la abandonada arpa sita en el ángulo oscuro del salón –en el poema de Gustavo Adolfo Bécquer–, su música propia y específica. Cada cosa en su singularidad propia parece que aguarda y atiende esa «mano de nieve» que sepa pulsar, teclear o hacer vibrar su música característica. Todas las cosas, aun las más insignificantes, absurdas, disparatadas, pueden generar sonido: por vibración, por frotamiento; o bien raspándolas, convirtiéndolas en zambombas, o agitando piezas diminutas depositadas en su interior, como en las maracas, o percutiéndolas en su piel metálica, o golpeándolas contra el suelo y las paredes, o suscitando *glissandi* y hasta *arpeggiaturas*; o pequeños juegos de dos, tres, cuatro tonalidades, en un minimalismo –verdaderamente franciscano– en el cual Cage también interviene en música como sugestivo precursor\*.

¿Podría imaginarse un amor más grande, más generoso y pródigo, más entregado a la donación, al regalo? Un amor que, en puro ágape, se desparrama y dispersa por todas las cosas hasta extraer de cada una de ellas un sonido, *su* sonido propio, singular, específico e indelegable.

John Cage participa en su actividad pictórica, y también en la musical, en una estética de abstracción que le es propia y específica, una suerte de versión *cool* que rompe con el tupido y viscoso simbolismo del expresionismo abstracto, especialmente en su forma más paradigmática (Jackson Pollock, Willem de Kooning), pero en ningún caso con la abstracción como tendencia estética.

En un momento de su vida llevó a cabo, sin pretensión de ser exhaustivo, sino tan sólo de clarificación, un inventario y una taxonomía de fuentes emisoras de sonido. Distinguió sonidos naturales y artificiales, o procedentes del viento at-

\* Como en la pieza de su período temprano *Suite for Toy piano* (*Suite para piano de juguete*) en el que se tecléa este instrumento sencillo de seis notas (ya que las negras están únicamente pintadas).

mosférico, o del sonido animal (maullidos, trinos, ladridos, alaridos), o del mundo industrial y tecnológico, o de la esfera cotidiana, o del nuevo continente de la electroacústica.

La tarea del músico, ante esta infinita inmensidad de opciones y posibilidades, consiste en establecer las condiciones que permiten una determinada composición. Pero componer no significa concretar de modo específico y singular una elección y referencia estricta. Exige establecer un tablero de juego, con su manual de instrucciones, o su reglamento. De este modo se fijan las posibilidades que se ofrecen al intérprete o ejecutante. Precisamente ese pliego de indicaciones –previas a la *performance*– es lo que en Cage sustituye a la tradicional partitura.

El compositor no determina los hechos. No debe interferir en la concreta elección de lo que se interpreta en el concierto. Pero sus mismas decisiones «creadoras» se someten también a la prueba responsable de una consulta. Componer es interrogar. ¿A quién? ¿A Dios, a la Musa, al *Himmelsfeuer*? Azar, *týchē*, significaba en griego lo que toca, lo que cae en suerte (y en consecuencia acaece). La decisión respecto a lo que se pregunta debe dejarse en manos del azar.

De ese azar no puede tenerse conocimiento. No es posible hallar ninguna relación de causa-efecto entre el área de posibilidades que la composición traza, y la concreta elección que dentro de ella se elige o se escoge. Pero entre el tablero elegido y la concreción azarosa media la verdadera tarea creadora: la consulta, la interrogación, la pregunta: una demanda en relación con los diferentes parámetros del sonido, o con las concretas posibilidades que se abren respecto a armonía, ritmo, duración, intensidad, ataque, dinámica.

El mejor modo de determinar el caso –*Was der Fall ist* (lo que es del caso), según Wittgenstein– consiste, por tanto, en el lanzamiento de los dados, en el sentido del célebre poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés*.

Quizá tenga más sentido (a la vez irónico y solemne) investir de hierático ritualismo simbólico ese acto de consulta del azar, y echar mano de varillas o de simples monedas que permitan trazar o dibujar aquel hexámetro que en el *I Ching*, libro sagrado de la más antigua sabiduría china, permite orien-

tar la consulta. Lo que se pregunta a ese libro sapiencial es la alternativa que se adopta en relación a los parámetros musicales que no se hallan especificados. Esas consultas se hacen para decidir respecto a posibilidades que están previamente trazadas y determinadas, pero de las cuales caben opciones, elecciones: la instrumentación, la duración, la altura, la dinámica, el ritmo, etcétera.

Es legítimo preguntar: ¿de qué son, en última instancia, esas posibilidades? ¿En relación a qué constituyen propiamente *posibilidades*? Aquí conviene recordar lo que para John Cage constituye la célula dinámica de todo proceso sonoro-musical: eso que denomina evento sonoro, verdadero sujeto (siempre en proceso) de la música como hecho vivo.

Un evento sonoro que discurre a través del tiempo. Un evento sonoro que es la unidad mínima en que éste, el tiempo, es asumido en una posible intervención musical\*. En música el tiempo es esencial. Y por lo mismo también lo es aquello que no es posible dissociar del tiempo: el movimiento, la transformación, el cambio. Aristóteles definió el tiempo como medida (y número) del movimiento.

En los *Sonetos a Orfeo* de Rilke se celebra la capacidad transformadora que este héroe musical promueve al tañer su lira. «Canta Orfeo / y todo se transforma.» John Cage dio con el nombre adecuado a este carácter de la música en algunas de sus composiciones: *Metamorphosis* y *Music of Changes*. En esta última se aludía al título que el traductor inglés había elegido para el *I Ching: The Book of Changes* (*El libro de los cambios*).

Todas las cosas están sujetas a grandes transformaciones. Ésa es la enseñanza sapiencial que se desprende de ese libro oracular y de consulta, que también puede leerse como un gran poema sobre el cambio y la metamorfosis de todas las cosas. No hay situaciones estacionarias. Todas se hallan en-

\* En sus últimas obras John Cage introdujo unas determinaciones de tiempo más específicas a las que llamó *paréntesis temporales*.



lazadas con antecedentes y consecuentes. Y el ciclo termina reproduciéndose, o debe afirmarse que el fin es lo mismo que el comienzo\*.

A partir del doble principio del yin y del yang, sobre el que pueden estipularse cuatro figuras, según si el principio masculino y el femenino reposan en ellos mismos, o se buscan el uno al otro (el hombre a la mujer, o la mujer al hombre), pueden trazarse cuatro líneas, continuas o partidas, que corresponden a cuatro posibilidades del juego (de azar) de los palillos o las monedas. Pueden simplificarse en dos, una línea continua, y otra cortada por la mitad:



Según el resultado azaroso de la consulta se traza el hexámetro correspondiente. En total se pueden determinar sesenta y cuatro hexámetros\*\*. Los dos primeros corresponden a un exclusivo predominio masculino (de líneas seguidas) y a uno sólo femenino (de líneas partidas). El primero responde al verso «Cielo sobre cielo»; el segundo a «Tierra sobre tierra». Los sesenta y dos restantes son hexámetros en los que se combinan según todos los modos posibles esos dos tipos de línea.

Se van entrelazando, en progresión, en forma de un cambio y de una transformación permanente, las sesenta y cuatro figuras, en las que siempre se recrea o se varía la misma serie estructural, el mismo dispositivo inicial: un hexámetro, dos modalidades de línea, según la duplicidad del yin y el yang.

De este modo se van sucediendo ideogramas que responden a diferentes conceptos: *Ch'ien, Kuan, Chun, Meng, Hsü,*

\* Esa concepción cíclica, en clave hindú, puede hallarse en algunas composiciones de juventud de John Cage, como en su delicioso ballet para Merce Cunningham *The Seasons*, en el que la estación expectante, invernal, con la cual se inicia la partitura, antecedida de un prelude, reaparece en la coda final de la pieza.

\*\* Un número, sesenta y cuatro, que es ocho veces la octava; algo que a la fuerza debía resultar sugestivo para un músico.

*Sung, Shib, Pí, Hsião ch'u, Lü, T'ai, P'i, T'ung jen, Ta yu, Ch'ien, Yü, Sui, Ku* (el principio generador, el principio pasivo, el obstáculo inicial, locura juvenil, el acecho, el conflicto, el ejército, la fuerza de los débiles, el caminante, la paz, el estancamiento, los amantes, la riqueza, la humildad, el entusiasmo, la continuidad, la decadencia)<sup>4</sup>.

Este libro posee carácter de metáfora simbólica del mundo en su general transformación, o en la metamorfosis que su forma serial hace posible en sus sesenta y cuatro variaciones. ¿Puede sorprender que un discípulo de Arnold Schönberg norteamericano, contemporáneo de la generación *beat*, influido por las enseñanzas orientales, usase este libro de la más antigua sabiduría china para dirimir sus elecciones y decisiones musicales?

En cierto modo depositó en él algunas de las opciones relativas a los distintos parámetros sonoros, de altura, instrumentación, ataque, intensidad, dinámica, ritmo, duración, etcétera: los mismos que el serialismo integral asumía desde una orientación aparentemente contrapuesta, pero en realidad mucho más próxima y convergente de lo que a primera vista pudiera parecer<sup>10</sup>.

Era, en cualquier caso, un referente de consulta que respondía, en su naturaleza textual, o poética, al modelo de lo que Schönberg había definido como variación progresiva, o en perpetuo desarrollo (y en continua metamorfosis y transformación).

El propósito que con esas consultas se persigue es la liberación del sonido. De *cada* sonido en su forma singular, plenamente individualizada. El sonido propiamente dicho, y también ese sonido latente al que llamamos silencio.

Los métodos que hacen posible esa deseada libertad son múltiples. Uno es la apelación al *I Ching*. Otro el golpe humorístico, o el choque de asociaciones imprevistas al estilo de Marcel Duchamp. O la técnica del *collage* que domina todo el universo de la modernidad y de la postmodernidad en arte. O el juego de palabras al estilo del *Finnegans Wake* de James Joyce, libro de cabecera de John Cage. O una audaz

intervención paradójica y provocadora como su pieza 4'33", que según propia confesión fue aquella que más le costó componer, y a la que dedicó más tiempo de preparación (casi cuatro años)<sup>11</sup>.

Esa pieza es algo más que una «obra» musical, ya que cuestiona el concepto mismo de «obra» (se conciba ésta cerrada, o abierta)<sup>12</sup>. Esa pieza constituía, como se ha visto, la revelación misma del límite desde el cual podía llevarse a cabo la definición misma del tiempo musical (compuesto de sonido y silencio). De ahí la relevancia de su título: 4'33", ni un segundo más ni uno menos. Eso es la composición: el tiempo musical, sonoro, hecho de sonido y silencio, al fin desnudado, descubierto. O por fin *mis à nue*, puesto al desnudo, y expuesto, como la *Mariée* de Marcel Duchamp.

El silencio se impone en la duración, como ingrediente esencial (del tiempo musical). Como si en la primera *syzygia* de los gnósticos valentinianos, *sigé* (silencio), prevaleciese sobre su cónyuge masculino, el profundamento llamado *bythós* (abismo). O como si el *yang* de la sabiduría china –o su predominio en el *I Ching* bajo la forma del segundo hexámetro, «Tierra sobre tierra»– imperase de manera hegemónica. Silencio sobre silencio.

Lo que confiere tal importancia a esa extravagante composición es que, a través de ella, se explicita toda la ambición y la grandeza del proyecto musical de John Cage, que consiste en convertir el mundo entero, la Aldea Global de McLuhan (amigo del músico), en escenario de una inmensa, infinita orquesta de percusión.

El planeta Tierra, al fin observado y detectado desde el exterior, al menos a partir de principios de la prodigiosa década de los años sesenta, puede convertirse en el proveedor infinito de sonidos y ruidos, o de sonidos cercados de silencios, que compone y constituye la única partitura auténtica de todo proyecto musical, al menos según la concepción de John Cage: la que selecciona, acota, elige un ámbito de la conjunción sonido/silencio, de manera que pueda promoverse la individuación radical de cada sonido específico y singular,

en su rabiosa condición de *haecceitas* (para decirlo al modo de Duns Scoto).

John Cage albergó la titánica, prometeica o demiúrgica ambición y anhelo de convertir el universo entero, tierra y cielo, en una inmensa orquesta de percusión a escala mundial, global. De este modo llevaba a efecto su profesada convicción de panteísmo sonoro.

Un panteísmo que bendice y dice amén a la totalidad –sonora– de lo existente. Y que aísla cada sonido en su propia singularidad, con verdadera piedad amorosa desparramada por cuanto existe, en un acto de donación que hace posible su rescate de las fauces de una música intervenida (la música de conciertos). Sin que esa revelación del puro sonido, redimido al ser individualizado, o al destacarse a través de un antecedente y un consecuente silenciosos, pueda ya nunca más evocar o despertar el demonio del afecto y del apego, o de la emoción y de la pasión: el que subyace a toda voluntad de expresión y autoexpresión.

El sonido, en su pura y salvaje materialidad, singularizado al hallarse rodeado de silencios, se muestra en su carácter eventual en el curso de un proceso que disuelve, con la subjetividad, también la identidad del objeto.

Toda obra, sea cerrada o abierta, queda entonces cuestionada. Ni sujeto ni objeto. Ni autor, creación ni obra. Sólo se mantiene en pie, en su modo y condición material o matricial, un flujo –interceptado por silencios– de eventos sonoros que acontecen aquí y allá, y que salpican como manchas aleatorias o aisladas el lienzo temporal del mundo, o el papel en blanco –dinámico, en perpetua transformación– de la sonoridad siempre lanzada por el tobogán del tiempo.

Pero esos silencios no son simples partículas conjuntivas, ni signos de enlace convencionales. No son tampoco puras funciones que resaltan la materia musical (al modo de Bruckner o de Webern). Son dispositivos que corroen y erosionan la sintaxis convencional, las normas gramaticales.

De suyo, los silencios poseen tanta sustancia eventual –temporal, sonora– como los sonidos propiamente dichos. Son, como ya se vio, sonidos siempre latentes, en duermevela. Podría decirse que son sonidos inconscientes. O sonidos

depositados, en libre asociación, en un inconsciente que en nada tiene que ver con el que concibió Carl Gustav Jung, o Melanie Klein, o con lo que los surrealistas denominaron subconsciente.

## La muerte del arte

Para comprender a John Cage importa recordar la conocida tesis de Hegel, expuesta sobre todo en sus *Lecciones de estética*, relativa a la «muerte del arte». La razón de ese crepúsculo se debe, al pensar de Hegel, al exceso de conceptos y de ideas, teóricas y filosóficas, con las cuales el arte se promueve. Eso es propio de una época del mundo de gran madurez, pero así mismo quizá de ocaso o de crepúsculo. Nos encontramos, piensa Hegel, en la pleamar de la modernidad.

Esa conocida tesis relativa a la «muerte del arte» se evoca para referirse a las neovanguardias de la última postguerra. Una figura muy significativa, venerada de forma muy particular por John Cage, Marcel Duchamp, podría pasar por la encarnación misma de esa tesis. Y desde luego también, en el ámbito musical, el propio Cage.

En este compositor parece cumplirse del mejor modo esa noción. A partir de una fecha decisiva, 1952, inicia su nueva etapa, con la célebre obra silenciosa *4'33''*, y con la invención, junto con su grupo de amigos (Merce Cunningham, Rauschenberg, Olson), del primer *happening* de la historia del arte, o a través de piezas que rompen definitivamente con la armonía y la tonalidad, o con «estructuras rítmicas» que eran características de sus obras anteriores. Inicia así mismo la utilización del *I Ching* como irónica sustitución de un sistema serial integral que contemple todos los parámetros musicales (que en John Cage son sometidos, de forma selectiva, a la consulta del libro sapiencial y a la elección azarosa).

Inaugura ese nuevo modo de componer con la obra *Music of Changes*. Y comienza de este modo un período de su aventura creadora musical considerado generalmente como el más fértil de su carrera, y que además le proporciona fama

y reconocimiento nacional, en Estados Unidos, y mundial (a través de giras por Europa y Japón).

El John Cage que todo el mundo acaba conociendo y reconociendo (o abominando y denostando) es el de esa década admirable que se inicia con una impresionante obra de transición, el *Concierto para piano preparado y orquesta de cámara* (de 23 solistas), y que da lugar, además de las piezas citadas, a sus hermosas piezas para piano (1952-1956), y finalmente a dos obras monumentales, dos auténticos retos musicales: su *Concierto para piano y orquesta* de 1958, y su gran obra orquestal, de comienzos de los sesenta: *Atlas Eclipticalis*.

La notación convencional es, entre tanto, abandonada y sustituida por un pliego escrito con instrucciones, y poco después con ideogramas idiosincrásicos, o con auténticos pictogramas. La elección de los parámetros musicales, tonalidad, instrumentación, distribución del sonido, equilibrio entre sonido y silencio, dinamismo, intensidad, timbre, modo de ataque, etcétera, se deja –en parte al menos– en manos del *I Ching*, al que una y otra vez, en cada decisión puntual, o para gestar cada compás, o cada episodio mínimo, lo mismo que para teledirigir las operaciones macroestructurales, se le consulta de manera terca, tozuda y obsesiva.

En ocasiones, así en las piezas para piano (1952-1956), se sustituye el *I Ching* por otra especie de irónica arbitrariedad: el capricho de las irregularidades del papel pautado, en las que se van colocando las notas musicales.

Toda esta efusión de inventiva creadora sanciona la ruptura con su obra anterior, pero constituye también una genuina revolución que pretende modificar el estatuto mismo de lo que se entiende por música, por composición, por el papel del compositor y del intérprete. Y que tiene su perfecta culminación en el más célebre de todos sus múltiples escritos –en cierto modo una antología de éstos–, titulado *Silencio*; Publicado a comienzos de la década de los sesenta, en él se recogen y se ordenan, o definitivamente se desordenan, sus múltiples reflexiones teóricas o filosóficas, realizadas a través de célebres conferencias, o de intervenciones orales y textuales de diverso estilo y modo que fueron jalonando como escoltas sus composiciones musicales.

Hasta podría pensarse que es en esa obra, en *Silencio*, donde esa gran revolución adquiere todo su realce y relieve. Es en ella donde se exponen las tesis revolucionarias de este Prometeo musical que quiere emancipar el mundo de los sonidos, aboliendo la distinción entre ruido y sonido musical. O que pretende librar a la música de la inteligencia emocional, o del mundo de los afectos y de los sentimientos. O que propone, más allá de toda autoexpresión de la subjetividad, que es decididamente cuestionada, un desvelamiento objetivo del universo sonoro. Éste no está compuesto de objetos sino de eventos; y el compositor no crea obras (susceptibles de narcisista numeración, opus 1, opus 2, etcétera), sino que gestiona procesos.

Parece ya barruntarse lo que a finales de los sesenta se proclamará a viva voz por los herederos del estructuralismo lingüístico: la «muerte del hombre» y el cuestionamiento de la subjetividad<sup>13</sup>. La tesis de la orteguiana «deshumanización del arte», encarnada en su momento por el formalismo antiemotivo y contrario al expresionismo, se revalida desde la orilla opuesta. No tanto desde el neoclasicismo museístico de Ígor Stravinski, sino siguiendo los pasos, de manera harto heterodoxa, al atonalismo y serialismo de Arnold Schönberg, maestro de John Cage.

Un feroz objetivismo conduce a romper, rasgar, arrancar toda pátina de ilusión emotiva y sentimental a favor de una emancipación del sonido, indisociable del ruido, hasta resaltar en su máxima individualidad (cercada y rodeada de silencios, antecedentes y consecuentes)\*.

\* Esa individualización radical del sonido, de cada sonido, es lo que inquietaba profundamente a Pierre Boulez, según sugiere Jean-Jacques Nattiez en la introducción a la correspondencia Boulez-Cage (*Pierre Boulez/John Cage: Correspondance et documents*, Winterthur, Amadeus, 1990). En la misma línea ideológica reprocha a Karl Stockhausen que se interese, como toda la tradición occidental, en las relaciones (sintácticas, gramaticales), en lugar de romper éstas para que emerja, cercado de silencios, el sonido perfectamente singularizado. Sus expresiones críticas contra toda sintaxis (lógica, armónica) le hacen simpatizar con los proyectos revolucionarios de la vanguardia literaria, especialmente con el *Finnegans Wake* de Joyce, al que consagra muchas composiciones, como la primera parte de su monumental obra *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979).

A partir de los años sesenta comienzan a gestarse piezas musicales que parecen ejemplificaciones o ilustraciones (didácticas) de esta impresionante teoría musical. Como si la filosofía de la música de Cage, esa que Pierre Boulez, en un artículo crítico, condensó bajo el epíteto de *Alea*<sup>14</sup>, dominara hasta tal punto las composiciones musicales que éstas acabasen siendo ilustraciones de la Idea, de manera que esta música tan refractaria a la dimensión simbólica de la música retrocediese al estatuto alegórico, en el sentido más convencional de lo que suele entenderse por alegoría. Esas composiciones serían, entonces, pruebas experimentales de una idea, o de una trama conceptual, siendo a este respecto *4'33''*, lo mismo que *Music of Changes*, o el grandioso *Concierto para piano y orquesta*, auténticos experimentos cruciales de esta Teoría Musical: composiciones en las cuales la teoría podría ser confirmada, o refutada y falsada.

Podría decirse entonces que ese exceso teórico o filosófico sanciona la «muerte del arte» en el sentido hegeliano, ya que esas obras carecerían de sustento y cobijo atmosférico si no estuvieran protegidas por la Gran Teoría que les asiste, y les concede sentido y significación.

Esta reflexión es extraordinariamente injusta en relación a las obras citadas, o en general a todas las que constituyen la gran explosión creadora de la década de los cincuenta, especialmente a partir de lo que algún crítico llama el *annus mirabilis* de 1952<sup>15</sup>. Hay, de hecho, una estricta continuidad en inspiración creadora desde los inicios de su producción hasta finalizar la década de los cincuenta, o hasta comienzos de los sesenta.

En esos veinticinco años John Cage desmiente la cruel caracterización que hizo de él Arnold Schönberg: «No es un compositor; es un inventor; cierto que un inventor de genio». Durante los cincuenta primeros años de su vida, o durante los veinticinco primeros de su trayectoria de compositor, desde el *Cuarteto para percusión*, sin instrumentos especificados, de 1935, hasta el *Concierto para piano y orquesta* de 1957-1958, o hasta el magnífico *Atlas Eclipticalis* de co-



mienzos de los años sesenta, se produce una armonía milagrosa entre teoría y composición.

Resultaría discutible considerar esas excelentes obras únicamente como ejemplos o ilustraciones de la teoría musical. La frescura del sentido musical se halla en perfecta sintonía y empatía con el método azaroso. Las piezas para piano de esos años (1952-1956) son el mejor testimonio de ello\*.

En estas obras la armonía y el equilibrio presiden la distribución del sonido y del silencio, o la dosificación instrumental (en el caso del *Concierto para piano y orquesta* o del *Atlas Eclipticalis*). La duración es la justa, de manera que el goce no ceda ante la irritada impaciencia, o el malevolente sentimiento de fastidio. Se tiene en esas obras una sensación de acompañada armonía entre composición y reflexión, o entre creación musical y filosofía de la música. Ese equilibrio, sin embargo, a medida que se avanza en la espesura de la década de los años sesenta, deja de mantenerse.

Una forma musical tan radicalizada, en la que se cuestionan todas las nociones de la estética de la música tradicional\*\*, corre el riesgo de generar un exceso de entropía; de posible desgaste; como si cada *happening* escénico-musical tuviera que estar siempre abocado a su estricta unicidad irrepetible.

Cierto que el astuto compositor se previene retrocediendo del acto eventual al establecimiento del marco de posibilida-

\* La compenetración entre John Cage y David Tudor, el pianista, diluye la autoría en una duplicidad augusta, de modo que el método empático entre esas grandes personalidades musicales se permite las licencias «revolucionarias» de las instrucciones que pueden obviar las partituras, o la duplicidad entre partitura e interpretación, o entre composición creadora y ejecución reproductora. Y lo mismo debe decirse de la gran conexión Merce Cunningham/John Cage, que ya en la década de los cuarenta había celebrado sus mejores encuentros y colaboraciones.

\*\* La noción de gusto, o de placer estético; la idea misma de valor estético, sea éste lo bello, lo sublime o sus contrarios; toda referencia a la emoción o al sentimiento, toda forma de expresión, y hasta la noción misma de creación y de obra, sustituidas por la intervención relativa a procesos (generadores de eventos).

des que lo permiten. De este modo, a la vez que parece anularse el carácter determinante de la composición (imperativa, jerarquizada, dirigista), también se preserva y resguarda el acto generador de entropía: la que la unicidad de ejecución produce. Se asegura la posibilidad de infinitas ejecuciones que entre sí guardan laxos vínculos como los que Wittgenstein determinó en sus *Investigaciones filosóficas*: puros «aires de familia».

¿Cómo se hubiese podido contener esa creciente entropía, o el desgaste amenazador de un gesto a todas luces arriesgado por su exigencia de unicidad irrepetible? Podrían espaciarse las comparecencias públicas o las intervenciones mediante un impávido silencio que presagiase una irrupción diferenciada e imprevisible. O podría efectuarse un *tacet* definitivo, de manera que el compositor, en pura consecuencia, dejase de intervenir, o siguiera la ruta de un olvido definitivo, o de un extravío por la vía del *malditismo* (al estilo de Arthur Rimbaud).

Esa ruptura de 1952 algo tenía de ofrenda y sacrificio, o de autoinmolación y automartirio. Se ingresaba de pronto en una verdadera *Root of an Unfocus*, hacia un callejón sin salida\*. Justo en el acto mismo en que se enunciaba con máxima claridad y verdad la teoría. Pero es evidente que el *Tacet* de 4'33" era a todas luces irrepetible. Y quizá también el recurso al azar, o al *I Ching*, tal como se llevó a cabo, con máxima coherencia, y con óptimos resultados, en *Music of Changes*.

El carácter problemático de la música de John Cage comenzaba a derivar de su misma coherencia radical. En un proyecto teóricamente orientado hacia la máxima clarificación no era posible la repetición. Cada acto, en su carácter y

\* *Root of an Unfocus* (Raíz de un desenfocado) es el título del primer solo de ballet de Merce Cunningham, con música de John Cage. *Unfocus* significa desenfocado y fundido (es un término procedente del vocabulario fotográfico). El tema de ese ballet era el miedo. Es sin duda una de las piezas más *dia-bálicas* de esa gran conjunción Cage-Cunningham.

naturaleza de evento singular, generaba un desgaste y una entropía proporcionales a su carácter uno y único. Con lo que esa ruta musical parecía conjurar el más grave de todos los peligros, el más amenazador para una fundación de vanguardia revolucionaria como la que Cage enunciaba en la Teoría: la rutina que la reiteración de los mismos gestos de innovación y de fundación *ab ovo* podía generar. O la conversión, por recurrencia, de esa gesticulación innovadora en fastidiosa costumbre, en tradición, en historia. O bien la consolidación de ese inventario gestual en un vocabulario de lugares comunes, de *tópoi*. De pronto el fantasma del manierismo parecía pasearse por el horizonte. Un manierismo que no poseería la misma fragancia *dandi* (*avant la lettre*) del manierismo florentino y romano del primer tercio del siglo XVI, epigonal del gran Renacimiento italiano, pero a su modo y manera original, sorprendente, fascinante.

El John Cage de los últimos treinta años, desde comienzos de la década de los sesenta hasta su muerte, en 1992, no está siempre protegido contra esos caracteres negativos: se exageran las aristas salientes y extravagantes que hasta principios de los sesenta se hallaban siempre acompasadas y equilibradas, o compensadas. Algunas obras (no todas) comienzan a parecer ilustraciones tozudas, tercas y reincidentes que ejemplifican la teoría, o que resultan epigonales en relación con una partitura que está escrita, en lenguaje conceptual, en el texto titulado *Silencio*.

Los peores fantasmas contra los que se rebelaba Antonin Artaud parecen de pronto rodear y amenazar a un compositor que asumió esos principios artaudianos, pero que no calibró hasta qué punto su propia teoría podría ser, en alguna ocasión, el texto o la partitura que mantenía a sus composiciones tan sólo como ejemplos e ilustraciones, o como posibles interpretaciones y ejecuciones de la misma.

Lo peor que puede sucederle a una trayectoria revolucionaria y experimental, de radical vanguardia, como la que John Cage encarna, es que sus piezas acaben siendo predecibles. Eso sucede algunas veces a partir de los años sesenta. Es fá-

cil, a partir de entonces, trazar la caricatura de ese mundo musical. Es cierto que la naturaleza hermética de ciertos modos de componer favorece la caricatura, en la que se traza, con humor y sarcasmo, los rasgos que sobresalen de un *modus operandi* estilístico.

Alban Berg, fiel amigo de Anton Webern, no podía resistir, en razón de su mismo sentido del humor, la maliciosa caricatura de las obras de su amigo, debido al carácter algo hermético de su lirismo, encerrado en su propio principio monológico y solipsista: *piano*, *pianissimo*, casi inaudible, *sempre morendo*, y toda esta suma de precauciones para caracterizar una nota musical ahogada entre silencios musicales<sup>16</sup>.

Todavía más prestas a la caricatura se encuentran algunas piezas de Cage que parecen ilustrar la teoría musical, o el cariz orientalizante al que responden, y que intentan justificar el fastidio, o el irritante *Langeweile* (aburrimiento) que eventualmente pueden producir.

Esa inclinación, en ocasiones, de la invención hacia la forma rutinaria es particularmente dañina para un proyecto revolucionario como el que emprende John Cage. Éste, a partir de la década de los sesenta, se halla sumido en un perpetuo «salto hacia delante» que no admite detención, estacionamiento, jornada de reflexión, o demora y recogimiento.

Una especie de frenesí conduce a una sucesión de intervenciones que carecen de la inventiva excepcional de sus primeros *Imaginary Landscape*, o de sus tres *Constructions*, o de sus magníficos ballets para piano preparado, desde *Bacchanale* hasta los que surgen de la colaboración con Merce Cunningham, o de esas piezas insignes, quizá sus mejores composiciones musicales del período temprano, que son las *Sonatas e interludios* (para piano preparado). Pero la peculiar frescura y descaro, o audacia y magia hechicera que se desprende de sus grandes intervenciones de los años cincuenta, desde *4'33"* y *Music of Changes* hasta el *Concierto para piano y orquesta* y *Atlas Eclipticalis*, no parece que se haya podido mantener de forma continuada en las décadas siguientes.

En esos veinticinco años, hasta principios de los sesenta, se dio la armoniosa conjunción de la invención y de la com-

posición. En esa época Cage fue a la vez un gran inventor, al modo de su padre (que patentó submarinos)<sup>17</sup>, una especie de Thomas Alva Edison de la manipulación del piano, o del uso de los medios electroacústicos combinados con orquesta de percusión, pero así mismo un excelente compositor, como lo atestiguan las tres *Constructions* para percusión, o los *Imaginary Landscape*, o las piezas para piano preparado.

Pero desde principios de los años sesenta no siempre se descubre la misma fresca creadora. Y con cierta frecuencia, el compositor se instala en la rutina del *da capo*. A veces destella el brillo, la iluminación: por ejemplo, en la hermosa cantinela de cinco tonos, tantos como letras de la palabra *Whale* (ballena), en su *Litany for the Whale* (1980), con sus dosificados silencios (a la vez funcionales y expresivos) entre cada intervención vocal (a dos voces), con vaga resonancia de *cantus firmus* gregoriano.

Pero no es posible no recordar, al escucharla, una pieza anterior que John Cage jamás superaría en el terreno de la música vocal, en parte por la hermosura radiante del poema lírico de James Joyce, procedente de *Finnegans Wake*: «The Wonderful Widow of Eighteen Springs» (La fantástica viuda de dieciocho primaveras), para siete voces y piano cerrado, de 1942, en la que tres únicos tonos van recorriendo ese hermosísimo texto.

¿Y cómo no recordar también ese extraordinario *Lied* amoroso que es *Experiences II* (1948), basado en un emocionante soneto de e. e. cummings «III», perteneciente a *Sonnets – Unrealities of Tulips and Chimneys*? Una verdadera declaración amorosa que encuentra la mejor conjunción con la música de Cage, quizás en ese período, entre 1947 y 1952, en el que se suceden miniaturas magistrales: *In a Landscape*, *Music for Marcel Duchamp*, *Suite for Toy piano*, las ya citadas *Sonatas e interludios*, el ballet *The Seasons*, las avasalladoras *Three Dances* para piano preparado (para un ballet de Cunningham).

Quizás en ese tiempo de turbulencias y de cambios afectivos, sexuales y pasionales, y de agudo sufrimiento, se producen piezas particularmente magníficas, en las que parece

desprenderse de impregnaciones y residuos de una estética todavía marcada por emociones y expresiones. Quizá fue en esa época de transición, de perturbaciones y mudanzas, cuando se fue desgranando, a través de una fecunda inspiración que parece recrear de manera milagrosa el mejor Erik Satie, piezas que culminan con esa miniatura sorprendente llamada *Dream (Sueño)*, o con *Sonatas e interludios*.

Llama la atención, a partir de la década de los sesenta, la rígida asunción de un papel, de un rol, que una y otra vez se imita a sí mismo, o que repite sus propios recursos, en un terreno tan delator como el de la provocación vanguardista.

En esto difiere de Marcel Duchamp, que sorprendió a todo el mundo con su composición final, montada tras su muerte, y a partir de detalladas instrucciones, en razón del descarado realismo figurativo de la escena que puede presenciarse al fondo de la instalación. En *Étant dones...*, para rasgadura de todos los vestidos de las vanguardias abstractas e informalistas, propuso el más perverso juego clarificador de la naturaleza y esencia del acto pictórico: el desnudamiento del acto *voyeur*.

El mirón se delata de pronto espiando por el agujero de una puerta de Cadaqués, de manera que ese ojo poseído de *pulsión escópica* (para decirlo en terminología de Jacques Lacan) se confronta con el pubis afeitado de la adolescente cuyo rostro está oculto tras el cortinaje de su mechón de cabellos, al tiempo que su brazo alzado aguanta y soporta el *gas de alumbrado* (que nos descubre un escenario altamente convencional, pero delicioso, con cascada, riachuelo y paisaje moralizado). Se cruza allí *El origen del mundo* de Courbet, pero la oscura selva vaginal ha dado paso a un pubis yermo, pelado, en el que únicamente sobresale la sinuosidad de la raja. *Ut pictura poiësis*.

Cerca del universo generacional de John Cage tiene lugar el sorprendente *tacet* que, a partir de esa misma década de los sesenta, se produce en la trayectoria creadora de su amigo —y luego rival y enemigo— Pierre Boulez, únicamente amor-

tiguado por las escasas piezas que durante unos decisivos años va componiendo:

Car la musique va mal [...] Il y a [...] quelque chose qui s'oppose à toute démission du compositeur. L'introduction du hasard dans la composition (Cage), les formes «ouvertes» au point de faire disparaître la notion même de forme (Brown), les *happenings* musicaux [...] les musiques intuitives et celles qui cherchent leur salut dans un Orient douteux, le bricolage électro-acoustique, l'improvisation individuelle ou collective, simpliste dans son agogique, prisonnière des clichés de jeu que possède l'interprète, les instrumentistes qui déambulent maladroitement sur le plateau, les superpositions aléatoires de discours indépendants, l'usage extravagant des instruments traditionnels, la dévalorisation de la notion de «beau son» et l'accès à dignité de toute espèce de bruit [...] les tentatives dérisoires de «participation du public», l'opprobre jeté sur la notion bourgeoise «d'oeuvre»: tout ce fourbi, Boulez n'y croit pas. Il ne s'agit pour lui que d'une frivolité suspecte, d'un «libertinage morose»<sup>\*18</sup>.

\* «Pues la música sigue un camino equivocado [...]. Hay [...] algo que se opone al conformismo del compositor. La introducción del azar en la composición (Cage), las formas “abiertas” hasta el punto de hacer desaparecer la noción misma de forma (Brown), los *happenings* musicales [...] las músicas intuitivas y aquellas que buscan la salud en un Oriente dudoso, el bricolaje electroacústico, la improvisación individual o colectiva, simplista en su carácter agógico, prisionera de los clichés de juego que posee el intérprete, los instrumentistas que torpemente deambulan sobre el escenario, las superposiciones aleatorias de discursos independientes, el uso extravagante de instrumentos tradicionales, la devaluación de la noción de “sonido hermoso” y la dignidad otorgada a toda suerte de ruido [...] las irrisorias tentativas de “participación del público”, el oprobio al que se ha sometido la noción burguesa de “obra”: Boulez no cree en tal desbarajuste. Para él no se trata sino de una sospechosa frivolidad, de un “triste libertinaje”.»

Esta enumeración constituye una excelente radiografía del estado espiritual que condujo a Pierre Boulez a abandonar parcialmente la composición, y en compensación a ello, o quizá como causa de esa retirada, la emergencia del director de orquesta y del político cultural de grandes empresas musicales.

Quizá la coyuntura musical en que ambos se encontraron presentaba dificultades extraordinarias para la creación musical\*.

En esos últimos treinta años planea sobre la cabeza de John Cage un ave de mal agüero: la torva presencia depredadora de la esterilidad. Como si su obra comenzase a ser, en alguna ocasión, una repetición redundante y reincidente de invenciones y hallazgos que son reiterados con excesiva prodigalidad, generando al final en la audiencia decepción, desilusión, fastidio.

A partir de los años sesenta parece convertirse en predicción el cruel comentario de Arnold Schönberg sobre su alumno («No es un compositor; es un inventor; cierto que un inventor de genio»). John Cage parece romper el precario equilibrio, hasta ese momento efectivo, entre su rol de inventor y su *éthos* de compositor.

Hasta entonces la invención, a veces propia del *bricolage* artesanal, o del ingenio de *bricoleur*, redundaba en beneficio de la inventiva creadora. Colocar tornillos, tuercas, pedazos de caucho o cuero entre las cuerdas del piano de cola producía una sonoridad modificada, en perpetua sordina de múltiples matices, que concedía profundidad de campo y estereofonía insólita al teclado, de manera que el piano se convertía en una mágica orquesta entera de percusión en la que de pronto se escuchaban la marimba, el xilofón, el vibráfono, los *glissandi* de los timbales o de los tambores, o hasta el célebre *water-gong*, o «gong acuático», inventado por el propio Cage\*\*.

Todo ese ingenio artesanal se hallaba al servicio de obras de innegable valor estético y musical, en relación a las cuales todavía no podía hablarse de una «estética de la indiferen-

\* Véase el próximo ensayo, consagrado a Pierre Boulez.

\*\* El piano preparado respondía también a razones pragmáticas, económicas: en un tiempo de penuria (personal, o del grupo de amigos implicados) era más fácil una gira con un saquito donde transportar esos adminículos (tornillos, corchos), que trasladar una orquesta entera de percusión.



cia»<sup>19</sup>. Por ejemplo *Mysterious adventure, Primitive, Totem Ancestor*, o *The Perilous Night*, en los que Merce Cunningham se inspiraba para realizar sus ballets.

Todavía en esas obras resonaban temas y motivos propios del expresionismo abstracto (que en el mundo de la danza se hallaba representado por Martha Graham, con quien Cunningham colaboró al comienzo de su carrera de coreógrafo). Sólo que en Cage y en Cunningham los simbolismos duros a los que esas obras hacen referencia, relativos a temas ancestrales, primitivos, lograban enfriarse, o eran asumidos desde un *éthos* distante y distanciador, como si el recurso jungiano a la «ilusión totémica»\*, oportunamente denunciado y desenmascarado por Claude Lévi-Strauss en su obra *Le totémisme aujourd'hui*, hubiese sido tamizado al pasar por el filtro del *Verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento) de Bertolt Brecht<sup>20</sup>.

Esas obras, de un minimalismo *avant la lettre*, y de una tersa belleza, justificaban plenamente ese ingenio (de *bricoleur*) del piano preparado. Sobre todo las más importantes y ambiciosas de ese período temprano, como *Three Dances*, o bien las *Sonatas e interludios*. Y lo mismo debe decirse de los recursos a formas de percusión a partir de objetos cotidianos, o de desechos del mundo de la industria (o de los artefactos de consumo).

Pero lo mismo debe decirse de las obras de la revolucionaria década de los cincuenta, toda ella polarizada por ese caso extremado y limítrofe que fue su célebre 4'33". O de las primeras obras en que se recurre al azar, o a la consulta del *I Ching*, especialmente *Music of Changes*. Esas obras poseen una difícil fragancia, sobre todo en las hechiceras formas pianísticas de las versiones de David Tudor, el gran colaborador y amigo de John Cage: su «brazo ejecutivo», podríamos decir.

Lo aleatorio sirve en ellas de crisol en el que la belleza se vuelve exigente y dura. Lo mismo sucede en sus magníficas

\* Identificación de lo primitivo, lo infantil y la enfermedad mental, a modo de mito de los orígenes de la cultura. También de la música y de la danza.

piezas para piano de los años 1952-1956. La hibernación de la expresión, y de las emociones que ésta suele vehicular, en lugar de restar belleza la acentúa, o la muestra a través de una estrategia sabia, que invierte de manera asombrosa todos los lugares comunes de la estética y del *êthos* del expresionismo abstracto.

Esa frescura en la inspiración se advierte en los dos *Conciertos para piano y orquesta* que jalonan esa década prodigiosa de la creatividad musical de John Cage. El primero, una obra de transición, *Concierto para piano preparado y orquesta de cámara*, en el que en los dos primeros movimientos orquesta y piano se ignoran, se sumen en su propio solipsismo, para encontrarse en el último movimiento ahogados en los silencios, cada vez más expresivos y abundantes. El segundo, al que ya se ha hecho referencia, es una de sus piezas mayores y más ambiciosas.

En ninguna de esas composiciones se rompe el aludido equilibrio. Puede decirse que en ellas la invención no sucumbe ante el manierismo (tomando esta expresión en su forma tópica y vulgar). Ni incurren en el vicio de un excesivo celo didáctico. Ni desde luego pueden considerarse ilustración epigonal de una Teoría que las avala (en el sentido de la «muerte del arte» hegeliana, ya comentada).

Después de otro milagroso *tour de force*, esta vez para gran orquesta, una especie de reto definitivo, o duelo a muerte, o duelo al sol, con la Gran Tradición sinfónica y orquestal, donde desfilan todas las *bêtes noires* de Cage como escenario de pesadilla que se quiere ignorar y olvidar (Beethoven, Brahms, Wagner, Stravinski), la obra titulada *Atlas Eclipticalis*, a mi modo de ver la última obra de arte —¡después de la muerte del arte!— de Cage, el equilibrio corre el riesgo de romperse, los silencios se vuelven, en ocasiones, excesivos, desaforados. Y lo que es peor: didácticos, previsibles, rutinarios.

Y lo mismo debe decirse de los sonidos aislados. Ya no son manchas sorprendentes que salpican papel o lienzo —concebidos ambos, papel y lienzo, como metáforas de un dinamismo abocado al eje de las sucesiones—, sino que esa vibración sonora puede llegar a volverse monótona, indiferenciada, confusa, y en ocasiones fastidiosa.

Subsisten invenciones geniales, aunque más bien en el terreno de esa inventiva ponderada por Arnold Schönberg. Así la idea de un *Musicircus* en el que, al igual que en el circo, convivan en sincronía muchas acciones diferenciadas, disociadas, sin nexo sintáctico entre ellas, a modo de antiacorde de una escenificación que da a la vez la alternativa a la ópera y al concepto wagneriano de obra de arte total. Frente al concepto decimonónico de organismo musical, o de música y drama como forma orgánica, parece más bien ser metáfora epistemológica de la teoría del caos y de la catástrofe, en la línea de ciertas orientaciones de la ciencia matemática<sup>21</sup>.

Se trata de hallar un trasunto de esa magnífica estancia sincrónica del circo, en el que todo sucede sin línea de voz, de forma antischenkeniana: se avanza en el espectáculo, pero de tal manera que el rumor sordo del discurrir temporal parece escurrirse en esa multiplicidad de estancias o de ámbitos, las casetas con fieras y hermosas domadoras de leones y de tigres, o con atletas que emplean el látigo para que vayan alineándose a través de la rotonda los elefantes, y por la pasarela de ésta los payasos, interpelando a los niños, y en la altura la red tendida que recoge las caídas de los audaces números de ballet de los trapecistas, o de esas epifanías circenses que supo concebir de forma abstracta, a partir de una reconstrucción figurativa del circo, Alexander Calder en sus célebres *móviles*. Una escenificación inspirada en el circo, en forma de *collage*, se da cita en el irónico modo de interpelar textos de James Joyce, de su obra *Finnegans Wake*, en *Roaratorio*, de 1979, especialmente en su primera parte, *An Irish Circus on Finnegans Wake*.

También debe recordarse la peculiar invención de cincuenta y ocho solistas (mejor llamarlos solipsistas) que en la ciudad de Graz, Austria, en 1993, un año después de la muerte de Cage, interpretaron de forma simultánea sus respectivas y disociadas partituras en el atrio de un palacio, con el público de pie en la parte central, y cada músico apostado bajo cada uno de los arcos que circundan el patio.

O ese *Two* (n.º 4) para violín y piano, y *shō* (un instrumento japonés construido con cañas de bambú), en el que ahogados sonidos, plenamente individualizados, emergen y

se extinguen, como estrellas fugaces de la canícula de agosto, en las aguas reposadas de un océano de silencio ensimismado en el que apenas se agita, en cada «paréntesis temporal», un leve oleaje sonoro.

El sopor, la tranquilidad, el reposo espiritual pueden lograrse a través de esa música que no quiere comunicar ni expresar ninguna emoción, pero que pretende conceder equilibrio y paz, de manera que los sentimientos subjetivos, positivos o negativos, «blancos» o «negros» (como en la teoría del teatro hindú, al que John Cage hace referencia en relación a sus *Sonatas e interludios* para piano preparado) queden neutralizados, sublimados, superados.

En virtud de esa abstracción de sentimiento y afecto, o de un emocionalismo hibernado en el único sentimiento que se retiene (la paz, la tranquilidad de ánimo), se consigue poner entre paréntesis al sujeto, para decirlo en lenguaje de la fenomenología de Edmund Husserl, de manera que al silenciarse éste (y todo su mundo emotivo y pasional) pueda producirse la revelación.

¿Qué es lo que entonces se descubre? ¿Qué es lo que ese sacrificio y ofrenda de la emoción y pasión del sujeto y de sus capacidades expresivas hace posible? ¿Qué es lo que, con todo ello, se pone de manifiesto con meridiana claridad?

Aparece, circundado de silencios, el sonido en su prístina realidad objetiva, avalado por una estética que parece revalidar, en una sorprendente vuelta de tuerca, lo que en la pintura y la música de entreguerras se llamó en Alemania *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad).

*De nobis ipsis silemus; de re autem, quae agitur...* De lo que hay que tratar es de la cosa, la cosa misma, la cosa-en-sí, o de aquel aparecer de la cosa que llega a sernos manifiesto. Y la condición de esa aparición es el imperativo de silencio respecto a nosotros mismos.

El sujeto, eso que soy, o eso que somos, todo eso, y su mundo de afectos y de pasiones, debe ser puesto entre paréntesis. Sobre todo ello recae una prohibición expresa: *tacet*, silencio: un imperativo como el que enuncia Francis Bacon, y Kant tras él, como premisa y condición de la *instauratio magna* de una fundación filosófica moderna.

### *De nobis ipsis silemus*

El *Tacet* de 4'33" puede entenderse de muy distintos modos. Evoca, desde luego, el *De nobis ipsis silemus* de Bacon de Verulamio, cita con la que se inaugura el texto filosófico fundacional de la modernidad, la *Crítica de la razón pura* de Kant. «De nobis ipsis silemus. De re autem, quae agitur...» (Callemos acerca de nosotros mismos, pues de lo que se trata es de la cosa). Del asunto, del objeto; no del sujeto.

En Kant hay una magnífica incoherencia, ya que esa cosa en sí, que sólo como fenómeno puede determinarse en forma de objeto (como *objeto trascendental*), termina invocando y exigiendo la comparecencia de un sujeto en y desde el cual ese objeto se constituye. Ese sujeto no es psicológico. No trasciende los límites de nuestro conocimiento del mundo. Tampoco es inmanente a éste. Es *trascendental*. Ludwig Wittgenstein, de clara filiación kantiana, indicó que el sujeto metafísico es imposible. Y que de ser algo el sujeto sería «un límite del mundo».

El sujeto psicológico, emotivo, afectivo, patético, debe hacer ofrenda de sí, o debe autoinmolarse, de manera que *la cosa* comparezca: *De nobis ipsis silemus. De re autem, quae agitur...*

Hay razones estéticas para ese sacrificio, pero hay también razones personales (emocionales, psicológicas). Se trata de neutralizar o sublimar el sufrimiento que se arrastra en tiempos de grandes turbulencias y mudanzas. Todo cambia: de ahí la apelación al *Libro de los cambios* como texto oracular para consultas de importancia en la orientación de la vida; también en relación a las elecciones musicales del compositor y del intérprete.

En esa época de trastornos graves (separación matrimonial, nuevo rumbo en la orientación del deseo sexual) se van desgranando del modo más espontáneo piezas conmovedoras: *Dream (Sueño)*, que treinta y cinco años después, de manera sorprendente, es evocada en una recreación, para piano o para órgano, del mismo espíritu que esa pieza titulada —de forma bien sintomática— *Souvenir*. El mejor Satie se encuentra en ambas piezas junto a un uso expresivo y solemne de los silencios. El mismo uso de los silencios que destaca en

*Music for Marcel Duchamp* (1947), para un film sobre este artista.

Es sintomático que la crítica o bibliografía sobre John Cage repare apenas en el hecho, tremendamente revelador, de que treinta y cinco años después de la composición de *Dreams*, se la evoque y recree en una pieza con título francés, *Souvenir*, a modo de homenaje tardío —una vez más— a Erik Satie. Obra perdida en el catálogo y en el corpus, que parece hallarse en estricta continuidad con la pieza compuesta en su juventud, o con otras de este período, como la evocadora miniatura titulada *In a Landscape* (1948).

*De nobis ipsis silemus*: callemos respecto a la herida sangrante de un deseo que arde y desgarrar. Dejemos en paz nuestro sujeto psicológico. Impongamos silencio en nosotros mismos para que pueda manifestarse, en plenitud panteísta, la sumergida Atlántida de un sonido emancipado, hermanado al ruido agreste y salvaje, y desprendido de impregnaciones icónicas, emocionales y expresivas. Un sonido que no está ahí, en las afueras, para servir de instrumento a nuestra voluntad de autoexpresión, o de liberación de los demonios de un inconsciente colectivo poblado de arquetipos universales, según la doctrina de C. G. Jung.

*De nobis ipsis silemus*, pues se trata de que en virtud de esa ofrenda del *ego*, facilitada por el budismo zen, que sustituye en Cage (según propia confesión) al psicoanálisis, pueda comparecer la infinita variedad de las cosas, cada cual portadora de su propia virtualidad sonora. Todo cuanto nos rodea, todo lo que existe en este mundo, todas las cosas pueden ser fuentes emisoras de sonido: paredes que pueden ser golpeadas, sillas que pueden arrastrarse, mesas donde percudir, pianos cerrados que tientan nuestros nudillos, cristales, vasijas, cuencos, caracolas llenas de agua...

*De nobis ipsis silemus*: el *tacet* es, desde 4'33'', el imperativo categórico que permite liberar ese universo sonoro. Es, de hecho, el Rubicón. Antes de esa composición todavía insiste cierta hermosa versión *cool* de un enfriado simbolismo emotivo, emocional, expresivo, en el que hallan su esplendor esas obras tan sugerentes de los años 1947-1952. Luego sobreviene, con la ruptura epistemológico-musical, el gran

cambio. Toda la música, desde ese instante, se halla gobernada por ese imperativo baconiano y kantiano: *De nobis ipsis silemus*.

Algo tiene de inmolación y sacrificio esa prescripción, que también es prohibición. Si se hace ofrenda de sí, si se coloca en el ara del sacrificio al sujeto, el *ego*, el sí-mismo, con todo su cortejo de emoción, afecto, apego, voluntad, propósito y designio, puede revelarse *la cosa*, aquello de lo que se debe tratar.

Esa cosa (asunto, materia, tema; eso que se lleva entre manos) es el sonido. El sonido en su radiante y dispersa variedad. Un sonido sin adherencias emotivas, sin falsos residuos de expresión icónica o simbólica. Ese *tacet* impone la prohibición de que el sujeto sienta, se emocione o se exprese a través del sonido. O que éste sea instrumento o medio, siempre subsidiario y ancilar, en relación a la autoexpresión del mundo emocional del sujeto.

Pero así mismo ese *tacet* prescribe que se deje suelto y libre el mundo de la sonoridad, de manera que puedan singularizarse posibles eventos sonoros. O que éstos, en su individualidad radical, se destaquen, ribeteados por silencios, de ese piélagos infinito que compone el mundo del sonido. Como confiesa Cage, «amo todos los sonidos». En razón de ese amor prometió a Schönberg que consagraría su vida, toda su vida, a la música.

En relación con el panteísmo se plantea siempre, como objeción pertinente, la naturaleza del mal, que esta actitud espiritual tiende a diluir o a disolver. La noción de «mal» es, para Spinoza, una idea inadecuada. Y sin embargo el problema insiste. Los grandes sistemas orientales son, en gran medida, ontodiceas y teodiceas que «justifican» el mal al dar con una explicación plausible de su origen y de su esencia.

La idea de reencarnación, derivada de la estela aciaga de culpas que desprende la inadecuación de la conducta al dharma (principio o ley), genera una repetición de la existencia que da lugar, en el general plan del *Homo hierarcbicus*, a la distribución de la sociedad en castas. Se arrastra el karma de

culpa y expiación hasta que ese circuito infame de sucesivas e infinitas reencarnaciones inextinguibles pueda ser yugulado por un corte vertical que des-encadene la serie, de forma que de pronto, a modo de *Durchbruch*, sobrevenga una interrupción, una cesura, heraldos siempre del Nirvana: un desencaje entre la causa y el efecto que haga posible la anulación del apego del sujeto a sí mismo, a su propio *ego*, y a su mundo de adherencias afectivas.

Esa sujeción y sometimiento es el mal mismo: una ilusión generadora de sufrimiento y dolor. Ese mal desencadena la circulación terrible de la permuta de las causas y los efectos, o de dharmas y karmas. Frente al fatalismo del sistema hindú de castas se abren las vías de liberación: las que proponen los libros sapienciales, las *Upanishads*, o los *darshanas* heterodoxos, especialmente el budismo. Éste pide, exige al sujeto la paulatina extinción de ese mundo de deseos y de apegos de los que se nutre la voluntad, el sentimiento de sí mismo, la idolatría del *ego*. Se trata de una operación de extinción y de vaciado.

El Maestro Eckhart busca algo similar mediante una docta ignorancia que es la *povertà* mendicante (en su versión dominica). Se trata de promover el desprendimiento, la radical desnudez y el empobrecimiento del alma. El minimalismo ascético del arte de Cage halla en esas fuentes místicas su principio de inspiración\*.

Se trata de vaciar el alma, o de conducirla a una «cámara anecoica», como la que Cage visitó en la Universidad de Yale, de manera que nos sintamos invadidos de silencio. O que éste sólo se descubra en el límite infranqueable de los sonidos que en esa cámara se descubren, casi inaudibles: uno agudo y otro grave, la circulación de la sangre y el sistema nervioso.

En ese vaciado de todo afecto y anhelo, o de toda idea o concepto, se puede alcanzar la perfecta *povertà* que las órdenes mendicantes prescriben, y que el minimalismo de Cage, ético, estético y religioso, concibe como premisa de una comparecencia (en su prístina y desnuda realidad) del sonido. Ese

\* En sus textos Cage cita, junto a Suzuki, al Maestro Eckhart. En el primer *happening* de Black Mountain él actuaba desde arriba de una escalera leyendo en voz alta textos del Maestro.



panteísmo sonoro acepta, acoge, admite cualquier cosa portadora virtual de sonoridad, o fuente posible de su propio y específico sonido.

Pero ese panteísmo sonoro no se halla inmune al agujijón de posibles críticas y objeciones. Del mismo modo como el problema del mal insistió, y gestó en el mundo indoeuropeo una alternativa dualista (así en la reforma zaratustriana iraní), así también puede en este contexto preguntarse si «todo está lleno de dioses», como quería Tales de Mileto, o más bien de una originaria duplicidad, *sim-bálica* y *dia-bálica*, de dioses y de demonios, o de fuerzas benéficas y malélicas. Y en relación al mundo sonoro debe preguntarse si realmente todos los sonidos, absolutamente todos, pueden y deben ser acogidos, liberados, redimidos.

Subsiste la sospecha de que John Cage, que hasta 1952 admitía impregnaciones de miedo, angustia, espanto a las que obras suyas dan expresión, por ejemplo *Root of an Unfocus*, o esa pieza poblada de espectros, una especie de noche de Walpurgis que es el ballet *Daughters of the Lonesome Isle* (*Hijas de la isla solitaria*), de pronto, al modificar sus postulados estéticos, elimina drásticamente de su música toda forma demoníaca, o toda referencia al componente *dia-bálico* de la existencia.

Su enemigo jurado Ludwig van Beethoven, o su máxima antípoda, Richard Wagner, acogieron esos modos mefistofélicos. En general la gran tradición musical incorpora esa inquietante presencia: en clave luterana (Bach), en registro de *dramma giocoso* (Mozart), en variante neoclásica (*Historia del soldado* de Stravinski). Pero el demonio, con su natural sulfuroso, ese *diabolus in musica* que destituye y destruye toda armonía y conjunción, o todo *ordo amoris*, parece esquivarse una y otra vez de esa voluntad de emancipación del sonido y del silencio, o del sonido y el ruido.

Pero ¿dónde están los ayes, los gemidos, los alaridos, todas las voces del silencio a través de las cuales claman, desde el peor infierno, el que se instala en esta tierra, miles y miles de muertos mal sepultados, mujeres violadas, niños sometidos

dos a suplicios, atrocidades sin fin que componen la historia de la humanidad, el gran mundo y el pequeño mundo, Auschwitz, Gulag soviético, guerra civil española, guerra mundial, Hiroshima y Nagasaki?

El mal está muy próximo, muy cercano. Se vive en pura sensación de supervivencia, después del Apocalipsis bélico, *après le déluge*. Y en ese ambiente no vale esconder la verdad. Si bien la angustia inicial, propia de fines de la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, congénere con la filosofía de la existencia y con el expresionismo abstracto, parece requerir hibernación.

John Cage, lo mismo que Merce Cunningham, o que sus amigos pintores Robert Rauschenberg y Jasper Johns, representan un momento trascendental de transición: la bisagra entre un mundo angustiado que se abandona, azuzado por el clima de guerra fría y de terror latente, con la amenaza de fondo de la bomba nuclear, y el nuevo mundo, o la Atlántida emergente, que a partir de los años sesenta comenzará a mostrar su paisaje propio y característico. Un territorio de época que constituye un verdadero *novum*: la sociedad, la cultura —y los medios de comunicación— de masas, con sus iconos correspondientes. Esos que las corrientes estéticas y artísticas de la época descubrirán (así por ejemplo el *pop-art* de Andy Warhol y de Roy Lichtenstein).

John Cage habla de la facultad de olvido como fuerza afirmativa, al modo de Nietzsche en *Genealogía de la moral*. En ello evidencia su natural revolucionario, siempre enfrentado a Mnemosyne.

La generación radical a la que Cage pertenece es la de la última vanguardia, la que establece, en pintura, la transición entre la abstracción (geométrica o expresionista) y el Nuevo Mundo que emerge, majestuosamente, a partir de los años sesenta. Todo ese movimiento, que de algún modo se prolonga en el gran *pandemonium* creador de la década de los sesenta, contrasta del mayor modo con lo que sobreviene después, especialmente en los inicios de una postmodernidad asumida y reconocida en todos los ámbitos culturales.

Desde la década de los ochenta se impone la tendencia antitética: frente a la voluntad de olvido, el culto ciego y entregado a Mnemosyne. Frente a la nietzscheana fuerza afirmativa del olvido como supuesto de innovación (y de «revolución cultural», o de vanguardia), la *pietas* restauradora de memoria y tradición, no exenta de necrofilia, o de veneración a los muertos, con ciertas connotaciones «neoclásicas», al estilo de la fiebre hermenéutica inspirada en las teorías de Hans Georg Gadamer, o de Paul Ricoeur.

El gesto irrepetible, revolucionario, en John Cage, exige voluntad de olvido y entrega al acto de anulación de toda memoria y tradición. De ésta sólo se recogen ciertos retazos, apropiados con ironía y ansia de provocación: Anton Webern, Erik Satie y los ángeles custodios «nacionales» (Henry Cowell, Charles Ives).

Poco a poco Cage asume su condición de habitante de un lugar privilegiado dentro de la Aldea Global (que su amigo Marshall McLuhan procura definir y caracterizar). Forma parte del destino histórico y cultural, y también musical, de lo que en fechas recientes, a partir de finales de los años noventa, se comienza a definir como El Imperio.

Es ese Imperio el que el arte de los años sesenta se encarga de explorar y colonizar del modo más sorprendente, especialmente en pintura y en arquitectura.

Es ese Imperio el que es acogido como paisaje a la vez natural y cultural a través de imágenes-signo y de medios de comunicación que son mensajes, en el gran experimento pictórico y arquitectónico del *pop-art* que pone fin a las últimas vanguardias pictóricas y arquitectónicas: a la abstracción pictórica, geométrica y expresionista, o al racionalismo funcionalista del estilo «internacional», que se impuso *urbi et orbe* en la arquitectura y en el urbanismo de los años cincuenta.

En pintura se había consolidado una firme voluntad de abstracción que derivaba del geometrismo al modo de Mondrian. Paulatinamente se había ido mitigando mediante la difuminación de las figuras platónicas (cuadrados, cubos, esferas). Y se impuso finalmente un expresionismo de la acción

que hallaría su escenario más idóneo en el lienzo arrojado al suelo, con los tubos de pintura a punto de reventar, en una batalla heroica con áspero olor a trementina y a alcohol, al estilo de Jackson Pollock.

John Cage pertenece a la generación de artistas que reaccionan contra todo eso. Pero la revolución fundacional que promueve conserva todavía el *éthos* épico y heroico de las vanguardias, sólo que su fundación –que es desde luego una fundación *desde cero*– se produce en otra dirección. Parte de un límite que se descubre a través del imperativo *tacet*, o que tiene en 4'33" su verdadera carta magna.

Ese imperativo de silencio es, desde luego, expresión de una prohibición, o de un sacrificio voluntario. Pero a la vez señala la tierra fértil y fecunda del infinito ámbito de los sonidos y los silencios. Esa modalidad heroica no queda disimulada por el humor neodadá. Los gestos, las expresiones, invitan al olvido. Y sobre todo a sepultar la tradición.

John Cage declara la muerte a Beethoven, a Wagner, a la sala de conciertos, y a la música como expresión de la subjetividad y como generadora y administradora de nuestra esfera sentimental. Se pide la sentencia de muerte –con guillotina incluida, y revolución cultural, al estilo de Mao Ze Dong, si es preciso– contra todo eso.

Frente a la Tradición se ejerce Voluntad de Olvido. Y en relación con el sonido musical, se profesa un panteísmo sonoro en el que sonido y ruido recuperen su hermandad perdida, enajenada y extraviada por la ruinosa separación del sonido musical, apto para la sala de conciertos, y el ruido salvaje y fiero, minusvalorado y despreciado, o considerado aterrador. Y abandonado a la intemperie de nuestro mundo circundante, a modo de *humus* sonoro, atmosférico y ambiental.

Nada más lejano a ese *éthos* –heroico y revolucionario, con voluntad de partir la historia (de la música) en dos mitades– que el risueño gesto de alta comedia que caracteriza a la generación del *pop-art*: el modo irónico, tierno, melancólico y sensual de acercarse al universo de los productos prefabri-

cados, de los iconos publicitarios, o de los grandes objetos del deseo de nuestra cultura de masas: Marilyn Monroe, las sopas Campbell, Elvis Presley, Mao Ze Dong, Jacqueline Kennedy.

John Cage no parece hallarse cómodo en ese nuevo paisaje de época y de estética: el que comienza a imponerse en la década de los sesenta. Quizá por eso el músico cambia de rol. El compositor se transforma en escritor; y hasta en pintor abstracto de un preciosismo sensual de contornos claros, y de una primorosa caligrafía. Las propias partituras son exhibidas como poemas visuales.

Así mismo se consolida el papel teórico y didáctico de Cage a partir de la publicación de *Silencio*. El músico alterna su papel de compositor con el de teórico de la música. O de educador y predicador de la buena nueva que ha descubierto.

Crece éste —el filósofo, el pedagogo— al tiempo que el compositor le va a la zaga. Crece en verdadera ilustración de la tesis hegeliana de la «muerte del arte», debida a una abundancia sin mengua de conceptos teóricos. Al tiempo que el compositor termina convirtiéndose, en ocasiones, en epígono de sí mismo. Algunas de sus composiciones se justifican únicamente como ilustración o ejemplo de la Gran Revolución.

Son invenciones ingeniosas (como el *Musicircus*, o la pieza sinfónica para cincuenta y ocho ejecutantes «solipsistas»), o evocaciones, en ocasiones rutinarias, de los hallazgos teóricos, o de los recursos musicales ingeniados e inventados en esos fértiles primeros años. Sin que falten obras excelentes, conmovedoras. Pero en ocasiones se hallan aisladas, careciendo la trayectoria general de la música de John Cage del carácter siempre exigente, y excitante, de la primera mitad del transcurso de su aventura musical.

---

XXI

Pierre Boulez  
Esterilidad de la belleza

---

## Música y literatura en el siglo xx

La mejor literatura del siglo xx se aproxima de manera decidida a la concepción musical. Como si quisiera robar a la música el secreto de su esencia. O como si necesitase metamorfosearse en composición musical para eliminar de sí, cual gravosa ganga, cuanto en ella subsiste de forma lingüística utilitaria, comunicativa o funcional.

La literatura quiere ser música desde el gran experimento de Stéphane Mallarmé; especialmente el de su última y póstuma composición, *Un coup de dés*, toda ella trabada según principios musicales que parecen adelantarse a la música de vanguardia postweberniana.

El empuje y la presión del espacio en blanco, en esa obra final del poeta francés, deja que floten —cual restos diseminados tras un gran naufragio— versos que asaltan el texto, rasgándolo y cruzándolo desde insólitas posiciones y disposiciones, y en formas tipográficas diversas que insinúan una jerarquía de temas y de motivos, principales y secundarios, al modo de las piezas musicales.

Todo el fragmento se dispersa en frases aisladas, invadidas de espacios vacíos, con diferenciaciones tipográficas que jerarquizan los versos sueltos. Está implícita la idea de concebir esas frases en hojas sueltas, de manera que el blanco del papel se proyecte en una especie de tercera dimensión en donde unos y otros se fuesen sosteniendo y soportando (en precaria arquitectura móvil).

Esas fulguraciones o emisiones de un pensamiento que juega a los dados con el azar (o con la muerte) compondrían, de este modo, a través de esa superposición aleatoria y en movimiento de versos troceados, un verdadero «castillo de pureza», en expresión de Stéphane Mallarmé. O un «bello edificio» como el

que presiente René Char en el poema al que Pierre Boulez pone música: *Le marteau sans maître* (El martillo sin dueño)\*.

Esa primera encarnación del Gran Libro –o de ese Libro-Que-Viene, según lo denomina Maurice Blanchot– al que Stéphane Mallarmé consagró toda su vida, y que sólo pudo concretarse en ese texto final insólito titulado *Un coup de dés*, parece dar la señal de salida de una inclinación de la literatura hacia la música que, desde entonces, parece ser más bien regla que excepción.

En ese texto se halla *in nuce* una orientación que hallará su principal concreción en obras literarias o novelísticas como *Finnegans Wake* de James Joyce, o el propio *Ulises*, que parecen acercarse a la composición musical de manera decidida, o a un género nuevo de ópera o de cantata que exige, junto a un nuevo espacio de lectura, también una nueva forma de escucha. O que requiere un modo de *habitar* texto, literatura y música que terminará contaminando, como influencia poderosa, el propio argumento musical.

O bien piezas como *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, que ya en su título evidencian su vocación de organizarse y construirse al modo de las composiciones musicales. Esto sucede en esa obra de Eliot del modo más riguroso, hasta el punto de que en cada uno de los «cuartetos» es posible diferenciar los mismos movimientos, y en donde temas y motivos conductores atraviesan de principio a fin el poema.

Los mejores músicos del siglo xx, sobre todo en su segunda mitad, o después de la Segunda Guerra Mundial, se hallan abocados a confrontarse con esas obras literarias tan musicales, que actúan sobre ellos como libros de cabecera: *Finnegans Wake*, en el caso de John Cage, obra que le acompañó toda su vida, y que usó para algunas de sus composiciones musicales.

O el proyecto de Gran Libro de Stéphane Mallarmé, unido a su concreción en *Un coup de dés*, o en el sombrío anticipo,

\* La obra de Pierre Boulez consta de tres *ciclos* que van alternándose a lo largo de la pieza, y que responden a tres poemas de ese texto de René Char: «L'artisanat furieux», «Bourreau de solitude» y «Bel édifice et les pressentiments» (El artesanado furioso, Verdugo de soledad, y Bello edificio y los presentimientos).



treinta años antes, de *Igitur*, una suerte de diario íntimo en clave de pesadilla, que por momentos parece evocar una fantasía onírica terrorífica de Edgar Allan Poe, uno de los ángeles guardianes del universo de Mallarmé, por no hablar de algunos de sus más célebres poemas. Todo este ingente material textual, próximo al universo de la música, acompañó también, años y años, la aventura musical de Pierre Boulez, especialmente en el tiempo más fértil de su carrera como compositor.

La *idée fixe* de un azar que no puede ser abolido sin que la muerte sobrevenga, pero de cuya abolición depende acaso la gestación del poema en su radical necesidad, esa contradicción es la que Mallarmé presenta a lo largo y ancho de su obra (y que alcanza su última expresión en esa obra póstuma). Esa idea se contagia a Pierre Boulez, que sobre todo en los tiempos de búsqueda estética y musical de la *obra abierta* se halla siempre acompañado e instigado por el célebre Libro Futuro de Mallarmé. En esa época Pierre Boulez compone su obra musical más ambiciosa, y probablemente la más hermosa de todas las suyas: *Pli selon pli*, sobre poemas de Stéphane Mallarmé\*.

Ese período que halla su máxima expresión en esa obra, compuesta en un proceso complejo entre 1957 y 1960, remata y da culminación a lo que Dominique Jameux, en su libro sobre el compositor, llama «belle et grande période», el que media entre 1945 y 1960, o entre la *Primera sonata para piano* y esta pieza sobre poemas de Mallarmé<sup>1</sup>. En ese tiempo se suceden obras maestras: las dos primeras *Sonatas para piano*, la *Sonatina para flauta y piano*, el *Livre pour quatuor à cordes*, *Structures* (para dos pianos) I, *Le marteau sans maître*, basada en tres poemas surrealistas de René Char, al

\* El título, *Plieue tras plieue*, procede de un soneto del propio Mallarmé, escrito como responso a su amigo el poeta Villiers de L'Isle Adam, en donde habla de desbrozar la vetustez de las edificaciones de la ciudad de Brujas, desgajando su neblinosa existencia «plieue tras plieue». El soneto se titula «Remémoration d'amis belges». También Pierre Boulez pretende, según confiesa, ir aproximándose al universo poético de Mallarmé, desgajándolo *plieue tras plieue*.

que Pierre Boulez ya había visitado anteriormente\*, y por fin esta gran obra monumental que es *Pli selon pli*\*\*.

Pero se trata del canto del cisne. A ese período siguen doce años de crisis, entre 1963 y 1974, en los que sólo reflootan algunas piezas salvadas del naufragio. Todas ellas adquieren estatuto ambiguo y sospechoso, de manera que el propio progenitor no se siente cómplice de las mismas, al modo del padre de la criatura en «Don du poème». Obras que son retiradas de circulación, o que el propio Boulez contempla con distancia. Quizás ese período sólo se rompe con *Rituel in Memoriam Bruno Maderna*, obra insigne que su autor asume en toda consecuencia.

*Pli selon pli* es, pues, en cierto modo un canto del cisne. Un canto final, algo elegíaco, acaso reflexivo sobre el oficio artístico (poético/musical). Después de esa obra, y quizás hasta rebasada una década, este compositor (que entre tanto inicia su despegue en la dirección de orquesta, y en la organización político-cultural –francesa– de la música) deja la composición en segundo plano. Y asume que la composición musical se halla, toda ella, en un momento delicado, como atestigua el texto de Dominique Jameux\*\*\*.

\* En sus piezas vocales *Le visage nuptial*, primera versión de 1946, y *Le soleil des eaux*, 1948, ambas sobre poemas de René Char.

\*\* Esta obra consta de cinco partes: «Don», en la que se comenta el poema de Mallarmé «Don du poème», cuyo primer verso se canta al comienzo; «Improvisation I sur Mallarmé “Le vierge le vivace et le bel aujourd’hui”», basado en el célebre soneto «Le vierge le vivace et le bel aujourd’hui» (El bello, el vivaz y el bello hoy), que es cantado íntegramente; «Improvisation II sur Mallarmé “Une dentelle s’abolit”», que sigue enteramente el soneto «Une dentelle s’abolit» (Un encaje se ha abolido); «Improvisation III sur Mallarmé “A la nue accablante tu”», en la que se canta también todo el soneto «A la nue accablante tu» (En la callada nube agobiante), y por último, «Tombeau», basada en el poema dedicado a la muerte de Paul Verlaine, del cual sólo se canta el último verso al final de la pieza. Esta última y la primera parte son para gran orquesta, mientras que las tres partes intermedias son para un conjunto instrumental reducido.

\*\*\* Véase la cita reproducida del libro de Dominique Jameux en el ensayo anterior dedicado a John Cage, p. 687.

*Pli selon pli* es un canto como el que entona, quejumbroso, el cisne del poema de Mallarmé «Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui». Un cisne que, al llegar el invierno, queda atrapado en el hielo, sin que su aleteo le permita librarse de su cautiverio. Trata de rasgar con sus alas ese hielo infame, pero termina siendo un fantasma de sí mismo, como se insinúa en el último terceto del soneto. Sólo que el cisne guarda memoria del cisne hermoso y gallardo que fue en otro tiempo («un cygne d'autre fois»). Todo lo cual se expresa, de manera conmovedora, en uno de los más célebres y hermosos poemas de Mallarmé, y que constituye la «Improvisation I», segundo movimiento de los cinco de los que se compone esta obra de Pierre Boulez.

A esa época de espontánea fecundidad, casi instintiva, seguirá un período de crisis, de autocuestionamiento, de reflexión sobre el momento histórico de la música. De hecho ya *Pli selon pli* constituye, en la elección de sus poemas, una impresionante reflexión sobre la posibilidad, o sobre el fracaso, de la creación poética, o de la existencia y necesidad del «Don du poème», título de otro célebre poema de Mallarmé.

Como señala Dominique Jameux en su comentario a los textos elegidos por Pierre Boulez de Stéphane Mallarmé, todos ellos tienen una misma idea latente: el fantasma de la esterilidad, o del aborto artístico, poético (y por extensión musical). O el de un nacimiento o don que no alcanza a sobrevivir al Gran Naufragio en el que toda la existencia y la realidad objetivas pueden quedar, con el azar, abolidas.

Y no se emplea en vano en este contexto esa expresión obsesiva, reincidente, a modo de latiguillo o tic de Mallarmé: *abolir, abolición*. El verbo «abolir» es un verbo misterioso, inquietante, algo siniestro; un verbo defectivo que no puede usarse (en castellano) en primera, segunda o tercera persona del presente de indicativo singular, o en tercera del plural. Puede decirse, en cambio, «nosotros abolimos la esclavitud» (en presente de indicativo), o «vosotros abolís esta ley». Y desde luego puede usarse en pasado y en futuro: «se abolió», «se abolirá», «aboliré», «abolí», «aboliremos», «abolíamos», «abolimos», «hemos abolido». Como señala María Moliner, puede usarse siempre que la desinencia comience por la letra *i*:

«abolimos», «abolíamos», «hemos abolido»; pero no puede decirse (yo) abolo, o (yo) abuelo.

Significa revocar, cancelar, anular, suprimir, derrocar. Derogar un principio o ley que se hallaba vigente, y que al abolirse queda suspendido (anulado, cancelado)\*. No se halla lejano su sentido de la célebre *Aufhebung*, *Aufheben* de la *Ciencia de la Lógica* de G. W. F. Hegel (a la que éste consagra una célebre nota). Sólo que en Hegel la negatividad es siempre fecunda, productiva. Por eso la cancelación de la *Aufhebung* suprime y a la vez conserva, o mantiene lo cancelado en el depósito fecundo de la memoria.

En Mallarmé el acto de abolir es de una negatividad más radical, pues se enfrenta de manera menos goethiana, mefistofélica, o hegeliana, con el fantasma de la esterilidad. O con un principio *dia-bálico* que no es fecundo, y que nada tiene que ver con «esa fuerza que quiere el mal y hace siempre el bien», como el Mefistófeles del *Fausto* de Goethe.

Las *gotas de nada* que bebe *Igitur* son, quizá, más ponzoñosas. Pertenecen a una figura del espíritu –y de la modernidad– más radical: más desertizada, más terrible. La Belleza ya no es fecundante, como lo era en el *Banquete* platónico, o en la postulada armonía de Poesía y Verdad en Goethe (y a su modo también en la estética de Hegel, que sin embargo comenzaba a sospechar la ominosa obsesión de una «muerte del arte» sobre la que daba los primeros pasos teóricos)<sup>2</sup>.

Toda la realidad objetiva parece, de pronto, ser cancelada con el fin de que puedan resplandecer, merced a ese radical naufragio, flotando en el doble infinito de una nada sin remisión ni perdón –pasada y futura, antecedente y consecuente–, fulguraciones, estallidos y refulgencias que bogan a

\* «Declarar mediante una disposición legal que se suspende cierta costumbre o práctica, o el uso de cierta cosa. “Abolir el racionamiento de víveres.” “Abolir el servicio militar.” En lenguaje informal se aplica también a cosas de la vida cotidiana: “En esta casa hemos abolido el periódico”.» Hasta aquí María Moliner en su Diccionario. Y añade, como términos sinónimos o emparentados: «abrogar, anular, cancelar, derogar, invalidar, rescindir, revocar, romper, suprimir, suspender».

la deriva sobre restos flotantes. Y que todavía podrían contabilizarse como esquilas de belleza.

Esa emergencia de una belleza superviviente, rescatada a duras penas de un gran desastre oceánico, o de un *Maelström* cósmico, exige la inmólación tanto del espíritu objetivo como del subjetivo. Sólo así podría vislumbrarse, con el azar abolido —y a través de una absoluta negación—, también su restitución en forma de irradiante belleza, primer peldaño hacia el *espíritu absoluto*. Para Mallarmé, principio y final de éste. Y no únicamente un inicio, como en el Idealismo Absoluto hegeliano, que lo rebasa y trasciende en la religión y en la filosofía.

Se trata de una Belleza surgida de las cenizas de la Vida. O que se erige de entre los muertos, alcanzando a sobrevivir en su espectral alzado en medio de tumbas abiertas (como las que frecuenta *Igitur*). Una Belleza estéril: frígida en su mámorea incapacidad de fecundar. Una Belleza, así mismo, astillada, hecha añicos, pero efectiva en su hiriente capacidad de seducción. Una Belleza infecunda, abrazada a la Muerte y a la Nada, pero punzante y sobrecogedora en su inclinación a sembrar, como decía Charles Baudelaire, por todas partes beneficios y desastres. Una Belleza que porfía en entregar azar, ciego azar, pero que a la vez parece abolirlo. Sólo su abolición determina, al parecer, su imperiosa *necesidad*. Una Belleza que en su necesidad no se halla, con todo, libre del azar, como se confiesa en el texto *Un coup de dés*. Ésa es la que sobrecogía a Mallarmé (y también la que instiga y tienta a Pierre Boulez en su encuentro con el gran poeta francés).

Mallarmé usa *abolir* en sentido propio. También en esos modos extraños, hiperbólicos, en que usa tantas veces el lenguaje: «Une dentelle s'abolit» (Un encaje se ha abolido)\*. Se *des-encaja* el encaje de una cortina. Y de este modo se descu-

\* Encaje, *dentelle* en francés, es un «tejido formado por un fondo reticulado que se rellena en algunas partes formando dibujos», o también una «tira estrecha de este tejido, que se emplea para adornar vestidos» (por ejemplo, prendas interiores de mujer). María Moliner recuerda expresiones como «encaje de bolillos», logrados con alfileres para que se vaya dibujando una figura (una guirnalda, por ejemplo).

bre el vacío desolado de una habitación donde el lecho de amor fecundo se halla eternamente ausente: «absence éternelle de lit» (ausencia eterna de lecho).

El encaje queda abolido pues ha revocado su verdadera función, que es «encajar» en una cortina bordada en la que se van sucediendo dibujos propios de todo encaje: una guirnalda y su compañera, por ejemplo. De pronto esa cortina se *desencaja*. Y en esa funesta ranura se percibe el vacío abismal y abortivo que ese des-encaje descubre: «absence éternelle de lit».

En el *umbral trágico* entre una fecundidad precaria, evidenciada por esa extraordinaria composición musical que es *Pli selon pli*, y un desierto que crece, o una tierra baldía (por gastada), en la que ya no brota la hierba, como en los pronósticos de Friedrich Nietzsche, o en la poesía de T. S. Eliot, allí descubre Pierre Boulez la frágil fecundidad –siempre amenazada– de su imaginación creadora musical. Y a la vez el riesgo de una esterilidad y de una impotencia en la invención que, a modo de fantasma de pesadilla, le asaltará durante más de una década.

*Pli selon pli* es, a la vez, clausura de quince años prodigiosos, e inicio de una travesía en el desierto que sólo se habrá transitado y superado con la creación de *Répons*, nada menos que en 1981: una obra excepcional que pone fin a ese tiempo de prueba en el ámbito de la composición. Una obra que reinicia, hasta la hora presente, el trecho musical interrumpido por esa década de crisis, o de relativo abandono de la composición musical, o de ascenso del rol de director de orquesta y de organizador (político) de la cultura musical; o de teórico de la música.

### *Spätstil* en los comienzos

La trayectoria de Pierre Boulez es, en algún sentido, insólita. Apenas puede creerse que antes de cumplir veinticinco años, poco después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, sor-

prenda con dos composiciones de increíble madurez, sus dos primeras sonatas. ¡Como si de pronto, en plena era serial, Ludwig van Beethoven hubiese resucitado! Y no el Beethoven de las primeras sonatas, ni siquiera el de su sonata *Aurora*, a la que alude el propio Boulez al referirse al segundo tema del primer movimiento («*Extrêmement rapide*») de la *Segunda sonata*. Más bien parece volver a la vida el Beethoven del estilo tardío (*Spätstil*), al modo de la sonata *Hammerklavier*, o hasta de la última, *Opus III*, en dos únicos movimientos.

De no ser por la fuerza arisca que en esas obras se despliega podría pensarse que se trata de dos piezas testamentarias. La sabiduría y la destreza que destilan, las dificultades técnicas que plantean al pianista, la capacidad de organización del material musical, la extraordinaria manera de hilvanar pasajes, episodios, movimientos: todo hace pensar en una obra final, propia de las postrimerías más cuajadas y maduras de una aventura musical. Desde Beethoven, o por lo menos desde la magnífica *Sonata* de Franz Liszt, de 1853, no se oían dos piezas que respondieran, de tan excelso modo, al sentido propio y específico de la sonata para piano.

Especialmente esto vale para la segunda, y más importante, de las dos. Pero ya la primera es notable, con sus dos movimientos contrastados, cada uno de los cuales encierra un antagonismo dinámico en su interior, sólo que en proporción invertida en cada uno de los dos únicos movimientos.

Dominique Jameux habla de contraposición entre fondo y figura. Podría hablarse de un *ápeiron* musical —indeterminado, aoristo, de conformación lenta y apagada— sobre el que se eleva, de manera episódica, pero nunca irresistible, la inquieta, nerviosa, imparable figuración de una *toccata*. Así en el primer movimiento. En el segundo, por el contrario, se asiste a la expansión *urbi et orbe* de esa *toccata*, sólo interrumpida por paréntesis temporales de recogimiento y meditación (muy característicos de este compositor).

En esas dos obras, especialmente en la segunda, Pierre Boulez se halla en pleno uso de un pensamiento serial que, poco después, tras esta gran experiencia pianística de las dos sonatas, concretará en obras programáticas en las que irra-

diará el serialismo por todos los parámetros musicales (dinámica, intensidad, altura, duración, ataque; es decir: armonía, ritmo, velocidad y timbre). Esas obras futuras serán *Polyphonie X*, para orquesta, y *Structures* (para dos pianos) I.

Pero Pierre Boulez no duda en fecundar su rigorismo serial —en bendita incoherencia con sus acusadas diatribas, en sus textos teóricos, contra los «retrocesos» de Arnold Schönberg hacia formas según él periclitadas— con el arsenal y el inventario propios de la forma sonata; eso sí, perfectamente revolucionado y transformado: desde el *allegro de sonata* hasta la dualidad del *scherzo* y del trío, o bien la fuga y el rondó; y sobre todo el principio de variación; o si se quiere la *entwickelnde Variation* acuñada por Schönberg, y que había fecundado de manera decidida a este compositor y a Anton Webern.

Ese principio de variación se halla siempre —latente o patente— en ambas sonatas. Y en general, en muchas de las obras de Boulez. El principio de variación asume, en su aventura musical, casi el carácter de una forma originaria, de una *Urform*: la que concede a la modalidad serial de componer su posible amplitud y vastedad en el tiempo: su despliegue, su desarrollo, su *Durchführung*.

Eso es evidente, por ejemplo, en el sublime segundo movimiento de la *Segunda sonata*, «Lent», compuesto, al bien decir de Dominique Jameux, de una proposición (en la que se enuncia la serie principal), sometida a continuación a ese bendito principio de variación.

Pero esa utilización de formas tradicionales, radicalmente transformadas y revolucionadas, se advierte también en el último, y más grandioso, movimiento de la *Segunda sonata*, compuesto de treinta y tres compases de introducción, más treinta de una fuga en la que figuras rítmicas sustituyen los tradicionales sujetos temáticos de las fugas habituales. Una vez consumada la *stretta* de la fuga, y desde el compás 68, se engarza con ella un rondó de amplio aliento que deja como coda, al final, un remanso lento, lentísimo, evocador del segundo movimiento. Toda la vehemencia hiperviolenta ha sido, de pronto, apaciguada en un verdadero templo interior de repliegue contemplativo.



Desde el *finale* de la *Quinta sinfonía* de Anton Bruckner (un músico con el que Pierre Boulez no posee mucha sintonía), pocas veces se había escuchado algo tan complejo y perfectamente alcanzado como rúbrica de una imponente y monumental pieza con formato de sonata.

También el tercer movimiento, muy breve, evoca formas de toda la vida: cuatro *scherzos* en miniatura, entretreídos con sus correspondientes tres tríos. Por no hablar del evidente formato de *allegro de sonata* del impetuoso y frenético primer movimiento.

El carácter beethoveniano de esas piezas, especialmente de esta *Segunda sonata*, se manifiesta en el contraste continuo, ininterrumpido, de episodios de virulencia y rudeza que evocan a aquel Gran Mogol musical (según lo llamaba Joseph Haydn), y episodios lentos, algunos profundamente meditativos, de un recogimiento místico, como el que se expansiona a lo largo del segundo movimiento, «Lent». Extraña pieza esta *Segunda sonata*, a la vez muy juvenil, por sus desplantes airados, por sus desequilibrios calculados, y por sus contrastes exacerbados; y también adulta, casi vetusta, por la madurez que demuestra, y por la sabia y virtuosa manera de organización que despliega.

Esta obra asume premisas y consecuencias seriales que la sitúan al límite mismo de lo que, inmediatamente después, tendrá lugar en la aventura musical de Pierre Boulez. Se halla situada en el mismo umbral (liminar, preliminar). Es esa obra el verdadero umbral del pensamiento serial que el propio Boulez llevará a máxima concreción en sus obras siguientes. Esa obra, y no la música de Anton Webern (según apreciación del propio Boulez en un escrito consagrado a este músico), constituye el umbral situado al límite mismo de esa «tierra fértil» que avizora Boulez a partir, o desde, la ocupación y la colonización de ese *limes*. Ese *limes* lo constituye el pensamiento serial llevado hasta sus últimas consecuencias.

Las dos sonatas sitúan de pronto a Pierre Boulez en la exigencia de superar esa hazaña. Y el procedimiento consistirá

en acudir a la conciencia musical, o a la inteligencia teórica —que tan excelentes frutos le proporcionará en sus escritos musicológicos— con el fin de poder avanzar en la aventura musical creadora.

Puede preguntarse, entonces: ¿hacia dónde? ¿Hasta dónde? El propio Boulez responderá, al comentar esa obra célebre, de apenas tres minutos y quince segundos, *Structures, Ia*: «Hacia el límite del país fértil». Se trata de un cuadro de Paul Klee por el que Pierre Boulez siente predilección. (También titula así un importante ensayo sobre música electrónica: *Le Pays fertile*.) El cuadro, que se titula *Monument im Fruchland* (*Monumento en la tierra fértil* o *en el país fértil*), fue pintado en 1929. Unas bandas rectangulares irregulares, de diferente longitud y anchura, y con diversidad de colores, generan hacia la mitad longitudinal del cuadro un efecto de profundidad.

Desde Cézanne, o Gauguin, hasta la abstracción geométrica se arbitró el modo, al negarse la perspectiva (geométrica, aérea), de promover y rescatar de nuevo los «efectos de superficie». En ese cuadro esos mismos procedimientos parecen servir de pronto, en una segunda vuelta de tuerca, para gestar profundidad, a través de un juego de bandas rectangulares y oblicuas que producen sensación de contraste, y que a mitad del cuadro causan un efecto de punto de fuga, de manera que los planos del mismo dan la impresión de que se alinean por delante, o detrás, de los otros. En esa composición parece como si el punto de fuga de la perspectiva se hallase en el corazón mismo de un cuadro habitado y colonizado de cuadriláteros coloreados de diferente figura; todo él fértil, fecundo.

El horizonte está plenamente integrado e interiorizado en el cuadro; casi absorbido por éste. Se halla *dentro* del mismo. En esa mitad equidistante longitudinal el cuadro se dobla hacia el fondo. Como si de este modo el punto de fuga se palpase en el vibrante interior de la composición. Como si ese límite se hallase allí, presto a replegar y a desplegar las dos mitades, superior e inferior, en las cuales se expansiona.

Esa doble orientación —hacia arriba y hacia abajo— admite un despliegue urbano de planos que se distribuyen de dis-

tinto modo, tanto en la parte superior como en la inferior. Se usa aquí este adjetivo, «urbano», pues el conjunto algo tiene de ciudad. El límite se halla en el corazón transparente y diamantino de este cuadro singular; forma una especie de ágora longitudinal.

Ese cuadro de Paul Klee sirvió a Pierre Boulez para caracterizar la composición con la que atraviesa el espejo, al modo de la Alicia de Lewis Carroll en *A través del espejo*, mediante su aventura serial, o de lo que vino en llamarse *serialismo integral*. Pierre Boulez asume de manera literal una genial ocurrencia didáctica y compositiva de Olivier Messiaen, a la vez lúcida y lúdica, publicada como tercera pieza de sus *Cuatro estudios sobre ritmo para piano, Modos de valor e intensidad*.

Se trata de usar el serialismo no solamente para trazar un orden estructural en las alturas del sonido, o en el orden armónico, como sucede en el dodecafonismo de los vieneses, sino también para especificar las duraciones, desde la fusa hasta la negra punteada, pasando por semicorcheas, corcheas, etcétera; o las intensidades, desde el pianísimo máximo, *pppp*, transitando desde éste al *ppp-pp-p*, en dirección al *forte* y al *fortissimo*; o bien las modalidades de ataque: *staccato*, *legato*, *sforzando*, etcétera; o el comportamiento agógico, desde el *largo* al *prestissimo*. Y en general, por tanto, en todas las formas de ritmo; y en todos los timbres.

Todos los parámetros que determinan el evento sonoro, musical, pueden ser de pronto desglosados, de forma hiperalitérica, mediante una organización superior, que constituiría el *finis terrae*, y el *nec plus ultra*, o el Límite Mayor, que dejaría abierta la posibilidad de una ocupación y colonización de la *tierra fértil* que a partir del mismo se descubriría, augurándose y asegurándose así la fecundidad del continente de la música.

¿Es habitable ese límite? ¿Puede hacerse habitable por el oído, hasta hacer en él un templo musical, como en el primer *Soneto a Orfeo* de Rilke? ¿Puede habitarse —con la escucha— una música edificada, implantada en ese *limes*? ¿O quedará esa proeza experimental únicamente como exponente *docu-*

*mental* de una posibilidad que se realiza, pero que no se fecunda o fertiliza –en la Belleza– como verdadera pieza artística, o *poiética*?

¿Será quizás un *cul de sac*, una senda perdida y extraviada, un fin de partida, o el signo y la señal del agotamiento y agostamiento de la inventiva musical de la tradición que Occidente personifica?

Eso que el propio Boulez denomina «el cerco occidental»: el estrecho círculo que traza, en el timbre, en las modalidades instrumentales, en la intensidad, en la forma, en la dinámica, en el ritmo, en la textura, la música que ha sido habitual, desde el canto gregoriano hasta el pensamiento serial, o desde el Renacimiento y el Barroco hasta la descomposición de la tonalidad, en el mundo musical de Occidente.

La respuesta que debe darse a estas interrogaciones es, en el caso de la música de Pierre Boulez, ambigua, o de doble sentido. Nacen con frecuencia, en el curso de esas experiencias limítrofes –de prueba y competencia musical–, dos criaturas gemelas. Una de ellas suele ser legítima, y queda adoptada por el progenitor. La otra en cambio asume, a veces, una forma menos nítida, incluso algo abortiva.

Una obra escrita para toda la orquesta, según esas premisas del serialismo integral, conserva sobre todo gran valor documental, como es el caso de *Polyphonie X*, una de las muchas obras malditas o semimalditas que compuso este gran perfeccionista que es Pierre Boulez, que sólo desea dejar como legado un reguero de verdaderas obras de arte. Prácticamente la retiró de circulación después de su primera audición. Sólo subsiste alguna grabación inestimable en disco, al menos hasta fecha reciente.

Pero la obra gemela (*Structures*)\* es sorprendente. Casi me atrevería a llamarla memorable. Y ello en razón de un simplicísimo expediente, muy propio de todo gran artista: introducir en la mitad de la pieza, en el sexto de los once «textos» de que consta la pequeña composición de tres mi-

\* *Structures* (para dos pianos), I, *premier livre*, 1952.

nutos y quince segundos, un movimiento central, el más largo, de cuarenta segundos en interpretaciones habituales, extremadamente lento: momento de recogimiento, y de reposo contemplativo, en esa constante variación desarrollante del juego de series que se concentran y hacen a través de los antecedentes y los consecuentes, o de las piezas 1-5, o 7-11.

La obra se descompone en ciclos dinámicos, marcados por las diferencias de velocidad: «Très moderé»; «Moderé, presque vif»; «Lent». Ciclos que parecen presagiar la tríada cíclica de *Le marteau sans maître*<sup>3</sup>. Pero todos ellos parecen imantados e hipnotizados por ese centro equidistante y quasi-simétrico de los antecedentes y los consecuentes que constituye la sexta pieza, el «Lent» central, el (relativamente) más largo de todos los micromovimientos.

Algo tiene así la pieza de palíndromo, sólo que mantiene la irregularidad en la disposición de los tres ciclos, un poco al modo como el cuadro de Paul Klee, que desde el horizonte absorbido y subsumido en el puro centro longitudinal de la representación despliega y repliega ésta por la parte superior y la inferior, pero de un modo distendido, en cuadrados que se superponen, y que sugieren la tercera dimensión sin necesidad de recurrir a la perspectiva.

Es, por tanto, ese «Lent» de cuarenta segundos, un centro ex/céntrico, responsable de la fertilidad de la pieza. Ésta avanza de forma irrevocable, en movimientos enérgicos, hasta ese lentísimo profundamente contemplativo, para luego remansarse, en agitaciones puntuales, hasta el compás final. Se trata de un movimiento lento de la cantera del «Lent» de la *Segunda sonata*, o de la coda final de esta pieza insigne de piano.

Desde ese *limes* perfectamente habitable –que es lugar de recogimiento y meditación– se despliegan los demás «textos», antecedentes y consecuentes, que componen una especie de brahmsiana variación en perpetuo desarrollo, o una chacona en miniatura: una auténtica diadema musical, como la que crea el artesano artista de *La mano feliz* de Schönberg, ante el pasmo airado, furioso, de un artesanado que interviene como testigo mudo de la hazaña.

Poco después Pierre Boulez dará palabra y voz, a través del poema surrealista de René Char, a ese «Artesanado furio-

so» que constituye uno de los tres ciclos de su obra más célebre, y una de las más memorables: *Le marteau sans maître*.

### El límite como lugar de prueba

La prueba del límite lo es, siempre, en lucha con un Minotauro apostado en el centro, a modo de *poder del centro*. No es casual que esta imagen del laberinto dominase el imaginario poético y musical de Pierre Boulez, especialmente en los años de la *obra abierta*\*+. Justo aquellos en que produce la más importante de sus obras: *Pli selon pli*.

Y junto a ella una obra extraña, a mi modo de ver poco comprensible, en la que quizá prevalece, en exceso, la propuesta teórica y programática que la determina. Verdadera música de programa, del programa de la obra abierta (y del azar civilizado y controlado, a diferencia de su estatuto salvaje, como en los experimentos contemporáneos de John Cage). Me refiero a la *Tercera sonata para piano*.

No todas las obras de Pierre Boulez están a resguardo del principal riesgo y peligro de las músicas de ultravanguardia: ser en exceso documento didáctico de un programa estético-musical. En *Domaines*, en su segunda versión para clarinete y seis pequeños conjuntos instrumentales diferenciados, el aperturismo se demuestra de manera ciertamente mecánica y *naïf* (para decirlo en términos de Dominique Jameux, que detesta esa obra de manera inmisericorde)\*\*.

El clarinete visita, en libre recorrido, esos seis «dominios», en los que se apostan un cuarteto de trombones, un sexteto de

\* Concibe esa apertura como un recorrido laberíntico por una ciudad del estilo de Venecia, en la que sin embargo se hallan fijas las casas, los puentes o los pasadizos. La *obra abierta*, según Pierre Boulez, significa un efectivo ámbito de elección para el intérprete, pero siempre bajo control, y sobre la base de formas o figuras musicales estables. En eso difiere radicalmente del culto al azar de John Cage y de sus seguidores.

\*\* La llega a comparar con *El carnaval de los animales* de Camille Saint-Saëns, por razón del modo didáctico que tiene de mostrar las virtudes tímbricas de los instrumentos utilizados.

cuerdas, un dúo de marimba y contrabajo, un quinteto mixto (con flauta, saxofón, bajo y arpa), un trío de oboe, corno y guitarra, y un clarinete bajo (único «dominio» con un único instrumento). En cada visita entona su desafío solista, al cual responde, en cada caso, el conjunto de cada uno de los dominios (según un recorrido que elige el clarinetista). En cambio, en «Constellation-miroir», una de las secciones de la *Tercera sonata para piano*, decide el recorrido el director de orquesta.

Ciertamente no puede compararse esta pieza pedagógica y algo simple con la maravilla tímbrica que, con instrumentos semejantes, había logrado *Le marteau sans maître*, en el que por vez primera consigue lo que llevará hasta sus últimas consecuencias en *Pli selon pli*: que la voz humana, de contralto, se disuelva del mejor modo, manteniendo su personalidad, entre los demás instrumentos, o sea de verdad un instrumento más, a poco trecho de la flauta, de la guitarra, o en acompañamiento de fondo del vibráfono o de la xilorimba. La voz humana queda «abismada» en el tejido instrumental (para emplear la feliz y atinada expresión del propio Boulez).

La fecundidad nace, en todo caso, de la lidia con el Minotauro apostado en las inmediaciones del límite: del límite de la tierra fértil, o del país fértil. En tres ocasiones sufre Pierre Boulez esa gran prueba. La primera vez, la prueba más decisiva viene dada por ese *tour de force* de coherencia estructural que le conduce al experimento del serialismo integral. Eso da como resultado un doble nacimiento, uno legítimo, otro sospechoso (acaso abortivo). Uno nacido de inspiración artística de buena ley. Otro que respondería a las peores suposiciones de ese «Don du poème» (Mallarmé) que habla de un espurio nacimiento sin concurso matricial. El monstruoso alumbramiento propio de las tierras malditas de Idumea. La alargada sombra de ese país fronterizo de Israel genera esterilidad.

Nace el hijo *porfirogéneta*, que es *Structures, I*, y el doble gemelo sospechoso, repudiado por su progenitor, que es *Polyphonie X*. Y lo mismo podría decirse respecto a la se-

gunda gran prueba de la tierra fértil, o de la fecundidad estética y musical de Pierre Boulez, que es la música electrónica, o electroacústica, a la que consagra un importante ensayo con ese mismo título inspirado en el cuadro de Paul Klee.

Nace primero un aborto idumeano: *Poésie pour pouvoir*, basado en un texto –grabado en cinta magnética– de Henri Michaux, pieza también rechazada por su procreador. Pero podrá resarcirse de ese parto abortivo con una obra excelente, en la que sabe combinar de manera menos mecánica la música electrónica con la música instrumental: ... *explosante-fixe...*, una larga y ambiciosa pieza compuesta como exequias mortuorias de su admirado Ígor Stravinski.

Esa obra queda mantenida en zona de nadie, en el limbo, o en el purgatorio, quizá porque todavía puede lograrse un fruto cuajado en la verdadera tierra prometida, o en el *limes* en el cual puedan al fin encontrarse esos dos mundos sonoros en apariencia antagónicos y hostiles: el universo de los instrumentos tradicionales, y las ondas sinusoidales de la música electroacústica.

Allí la orquesta de instrumentos de percusión –especialmente en esa gama ampliada que pretende siempre sugerir, en las obras de Pierre Boulez, la instrumentación no occidental– actúa de mediación. Ejerce la función sacerdotal de conjugar, diferenciando, ambos factores constituyentes del espacio sonoro de la segunda mitad del siglo xx: la música electroacústica y la música instrumental (en ese círculo ensanchado respecto al inventario habitual en Occidente).

Eso se consigue, ya en la década de los ochenta, con *Répons*, primer nacimiento fértil de un país al fin colonizado y cultivado en las últimas dos décadas por Pierre Boulez. En ellas la tecnología se halla subordinada a la poesía: a la *poiésis* musical. En ello evidencia su verdadera y genuina vocación. En concreto la más avanzada y refinada tecnología en la que la música electroacústica sabe resolver los más arduos problemas de inventiva y de conjunción con las formas instrumentales gracias a la sofisticación de potentes ordenadores.

El artesanado deja su furia, o la canaliza hacia un encuentro sereno de tecnología y poesía que augura una edad



espiritual\*, y que puede llegar a cancelar lo que Ernst Jünger denomina «la era del trabajador».

Se produce, por tanto, un encuentro sereno –en *Répons*– entre solistas (piano I, piano II, u órgano, *Glockenspiel*, o xilófono, vibráfono, celesta y címbalo), que el sintetizador, ya en la era de los ordenadores, sabrá transformar, en encaje magnífico con una orquesta situada en el centro, flanqueada por un pódium en donde se hallan apostados esos seis solistas instrumentales. Se consigue una adecuada distribución del sonido en el espacio. O una estereofonía que recupera la sobriedad etimológica de esta expresión, embrutecida por su uso utilitario indiscriminado.

La segunda prueba es aquella en la que debe experimentarse el límite con el fin de que la tierra fértil del nuevo espacio sonoro musical permita la convivencia de toda la gama instrumental –que entre tanto se ha dilatado en relación al estrecho «cerco occidental»– con los grandes avances de la tecnología electroacústica de la edad de los ordenadores.

Y entre medio de la prueba del serialismo integral, y de esta segunda prueba de la música electroacústica, se halla la tercera prueba, la que afecta más bien a la relación del autor y del intérprete, o a un nuevo modo de escuchar el evento sonoro más allá de lo que la tradición romántica, y en general toda la tradición postrenacentista, denominó obra (y que ahora puede concebirse como obra cerrada). Se trata de la prueba de la *obra abierta*, o de un entendimiento del azar, o del *alea*, alternativo y diferenciado de la pura entrega sin condiciones a éste (propia y específica de quien fue amigo y confidente epistolar de Pierre Boulez, John Cage).

También en esa prueba surge una obra insigne, que asume esos principios de forma libre, sin caer en didactismos: *Pli se-*

\* Se trataría, en términos estéticos, de una conjunción fecunda de una tecnología especialmente refinada, como la que halla su expresión a través de la cibernética, y una *poiēsis* resucitada y recreada después de todos los augurios –nihilistas– de la muerte del arte y de la estética.

*lon pli*\*. Y junto a ella una obra más programática, y seguramente menos comprensible, o quizá más dudosa desde todos los puntos de vista. Me refiero a la *Tercera sonata*\*\* . O una obra decididamente escasa de inspiración e inventiva, como *Domaines*, llena no obstante de detalles tímbricos hermosos.

Pierre Boulez elige de este universo de Stéphane Mallarmé unos poemas que tienen por tema recurrente la fecundidad y/o esterilidad de la creación poética. Se trata siempre de una gestación *à rebours*, a años luz del sueño clásico platónico de una generación y un parto –vital, *poiético*– en la Belleza. El poeta, cual cisne atrapado en el lago congelado, queda inmovilizado en su vuelo imposible, en nueva variante del albatros de Baudelaire. Un desencaje de la cortina muestra la eterna ausencia de lecho de una estancia vacía donde no hay lugar al Gran Juego de la procreación vital. Una universal conflagración en forma de general naufragio deja como única e irónica víctima el hijo de una sirena del mar.

Esos tres argumentos poéticos constituyen el cuerpo central de la pieza de Boulez, flanqueados por dos grandes prólogos, prólogo y epílogo, que relatan un parto sospechoso, algo espurio, «Don del poème», y la defunción del poeta que estuvo vivo, Paul Verlaine, en la pieza final, «Tombeau».

El círculo se cierra con un trágico signo de interrogación que no augura, necesariamente, un final feliz, ni siquiera en la clave decimonónica del *per aspera ad astra*.

La música exhibe toda la gama instrumental propia de los usos de este compositor. Y sobre todo incorpora, hasta abis-

\* No hay en ella elecciones en sentido literal, pero toda ella está concebida según esta propuesta de apertura. Sobre todo en su carácter de *work in progress*. Pierre Boulez en cierto modo descuella por concebir esa «apertura» como algo inmanente a la obra, que siempre la entiende susceptible de revisión y expansión. Esa misma obra fue, en su origen, un rosario de «improvisaciones» (I, II y III), a las que añadió las imponentes estructuras sinfónicas de la primera y de la última pieza. De hecho sí que existe una elección: esas tres composiciones intermedias pueden interpretarse por separado.

\*\* Respecto a la cual, sin embargo, su autor no manifiesta reticencia.

marla, la voz humana de contralto, de tal manera que en un brillante recitativo de melismas combinados con fraseos, esa voz se va entremezclando con los restantes instrumentos. La aparición primera de esa voz, tras un juego de transparencias que la distribución estereofónica de los instrumentos de percusión posibilita, sobre todo en la «Improvisation II», es sencillamente memorable.

Los instrumentos, alineados de forma perfectamente estudiada, con la cantante flanqueada por la celesta y el vibráfono, y un poco más lejos de ella el arpa, tres grupos de percusión, un piano, y unas campanas de fondo, abren la pieza con un efecto de cristalería, o de refulgencias sonoras de una sensualidad sonora y de una elegancia primorosas. Semeja realmente un encaje de bolillos promovido por esos instrumentos –algo exóticos– tan familiares al mundo de Pierre Boulez.

De este modo se nos descubre el sentido de conjunto del poema. Se sugiere, con ese inicio delicado y punzante, lleno de transparencias sonoras, el verso inicial del soneto, «Une dentelle s'abolit».

Un encaje se ha abolido: queda revocado de su verdadera función. Un encaje de cortina, que lejos de servir de cobertura a la escena del Gran Juego de la vida, que supone tálamos nupciales, ayuntamientos, concepciones, embarazos y gestaciones, descubre lo contrario: un desencaje.

Ese des-encaje se produce entre una guirnalda (bordada sobre la cortina) y su guirnalda gemela, de manera que de pronto una estancia mágica y algo siniestra queda al descubierto. En ella falta el lecho que podría cobijarse por esa cortina abolida de su función. Sólo vibra, virtualmente, como gestación indirecta, metafórica, la abombada mandolina (*mandole*) a modo de burla y escarnio del embarazo femenino.

### Tras Stéphane Mallarmé: la estéril belleza

¿Qué es lo que promueve esa tercera gran prueba a la que se ha hecho referencia, y que inevitablemente conduce a Pierre

Boulez a una confrontación con su principal *daímōn* poético, Stéphane Mallarmé? Esta pregunta nos devuelve otra vez a los brazos literarios de la hermética poesía de este gran poeta simbolista que Pierre Boulez usa como consulta oracular, o como su particular *I Ching*.

Esa pregunta desencadena una verdadera cascada de interrogantes que apuntan al diamantino corazón de esa obra poética magnífica e inquietante: ¿es la muerte esa necesidad que la jugada de dados garantiza? ¿Es esa jugada de dados, entonces, una camuflada referencia al suicidio? ¿O es el eufemismo de un suicidio diferido, o del riesgo y de la prueba de la muerte (propia, ajena), en un sentido pariente a la hegeliana lucha a muerte<sup>5</sup>?

¿Es el azar garantía de elección, de libertad, de vida? ¿O es ésta, la vida, y la realidad objetiva que contiene, la que debe ser sorteada, de manera que al ponerse a prueba pueda surgir, como su *contrapuesto* dialéctico, el arte?

¿Es la conjunción de la vida con el arte lo que se busca? ¿O es, por el contrario, la separación y el divorcio entre una vida que se quiera abandonar para que el arte pueda florecer? ¿Nace el poema de la extinción y apagamiento de la vida? ¿Surge la belleza de las cenizas de la realidad objetiva, al modo del Ave Fénix? ¿Es la palabra –poética– la que suplanta al objeto, y la que en cierto modo destituye en su legitimidad al lenguaje en su uso convencional, utilitario, «monetario»? ¿Sustituye, pues, a esa desgastada moneda que –silenciosamente– nuestra mano posa en otra mano, como señala Mallarmé?

Preguntas inevitables que se generan con espontaneidad al confrontarse con esa figura enigmática que es Mallarmé. En quien la fecundidad poética se pone a prueba, una y otra vez, con el fantasma de la esterilidad, o de un suicidio vital o poético (fantaseado, real, virtual o diferido), y de la definitiva abolición del arte (y de toda *poiēsis*).

Como si en la figura de Mallarmé se materializase, en el mundo de la literatura y de todas las artes, la escisión entre *ēros* y *poiēsis*, o entre una Belleza fecundante, que sabe conjugar y articular producción de Vida y de Poesía, cual sucede en todo mediodía clásico (griego, renacentista, o propio

del clasicismo alemán, de Goethe a Hegel), y esa otra belleza mórbida, hija de la Nada, que surge al abolirse todo objeto, y todo uso referencial, mimético o utilitario del lenguaje\*.

Esa belleza es la que promueve el poeta, Stéphane Mallarmé, cual verdadero encaje de guirnaldas –a modo de cortinaje o velo de Maia– con la finalidad de suplantar la realidad. Esa cortina (artística, poética) se usa de manera blasfema: no para reproducir la *voluntad de vivir*, o la *joie de vivre*, sino para abolir por toda la eternidad toda posibilidad de generación o parto (en la Belleza).

Sirve esa cortina flotante para mostrar la vaciedad de la estancia, metáfora y metonimia del ámbito habitable por la *poiēsis*. Su inanidad puede, sin embargo, promover extrañas, espúreas, *dia-bálicas* armonías musicales en razón de la presencia de una abombada mandolina que sugiere el embarazo vital, pero en clave de escarnio. Y sin embargo en ese antiguo instrumento algo puede nacer de naturaleza *musicante* (como en el soneto se dice): un surgimiento artístico, poético, musical que nada tiene que ver con la procreación vital, o con un embarazo y parto en la Belleza.

En una habitación semejante, en las dos versiones de un mismo soneto («Sonnet en or-ix en X» o «Allégorie de soi-même»; y «Ses pures ongles») se descubre un desolado *va-*

\* En mi libro *El artista y la ciudad* (Barcelona, Anagrama, 1983), especialmente el primer ensayo consagrado a Platón, planteo esa dicotomía entre una mediación de amor y producción, o de vida (erótica) y poesía (*poiēsis*) que el texto del *Banquete* –sobre la fecundidad de una generación y parto en la Belleza– posibilita, y el truncamiento *moderno* de esa síntesis armónica en un arte que da la espalda al mundo, a la vida, al erotismo, y una producción (laboral) que se des-encaja en relación a todo horizonte estético-artístico. Se efectúa en ese libro una verdadera arqueología de la modernidad, que en el arte y el pensamiento del siglo XX aparece en toda su radicalidad. Se toma como testigos de esa modernidad el arco trazado entre Wagner, Nietzsche y Thomas Mann, una vez derrumbada la armonización clásica que subsiste, de uno u otro modo, hasta Goethe y Hegel.

*cuum* que el espejo del fondo del salón atestigua. Nada en ese espejo se refleja, salvo quizá retazos de un cuadro o tapiz, en el que se reproduce el rapto de una ondina por un dios.

Pero de repente, en ese espejo, a modo de ironía del azar, se proyecta el reflejo invertido de una verdadera *constellation-miroir*, como la que dará nombre a la pieza segunda de *Domaines*. Se trata de la constelación astral de la Osa Mayor –el Carro con su septimino (*septuor*) de estrellas– que se refleja de pronto, en su deambular por caminos compostelanos, sobre el espejo vacío de la habitación sin muebles, o con una única consola adosada a la pared.

Ese espejo que ha generado y gestado el vacío, o que ha dejado como irrisorias *presencias reales* lo que allí se nombra como bagatela abolida de inanidad sonora («Aboli bibelot d'inanité sonore»), una caracola de mar quizá, que responde al exótico término griego *ptyx*, se convierte de pronto en cavidad hospitalaria que da acogida a ese puro y furtivo reflejo de una constelación que procede de la Via Appia celestial.

Esa prueba del vacío, o esa exigencia de crear vacío en la estancia, o en la habitación, permite que se disuelva toda realidad objetiva. Ese salón parece convertirse en una suerte de cámara anecoica en la cual, junto al sonido, se escurren y se pulverizan los sujetos y los objetos. Se alcanza de este modo un minimalismo espiritual, en evocación de la pobreza necesaria que debe poseer el alma en virtud de la prueba de la Nada, al modo del Maestro Eckhart. Todo en Mallarmé es refinadamente simbólico en su preciosismo hermético asfixiante.

En el vacío alcanzado de este modo puede alojarse, furtivamente, la transparencia móvil de esa figura estelar, o de esa constelación celeste, que durante un paréntesis temporal –en virtud del azar o de la gracia de una noche transfigurada– deja mostrar el rastro de ese septeto de estrellas.

Quizá sólo subsista, como *testigo oculista* de esa transparencia, un sujeto que argumenta tal furtiva y fugaz comparencia: el sujeto neutro que narra lo que se dice en esos dos sonetos. Un sujeto que en pura *epistrofé* neoplatónica ha lo-

grado dar la espalda al mundo\*. Un sujeto que no está dentro ni fuera del mundo sino en su límite, al modo como lo quería Ludwig Wittgenstein: enroscado en ese *límite del mundo* desde el cual puede darse testimonio de esa fascinante proyección de la Constelación sobre el Espejo.

¿Neoplatonismo trasnochado, materialismo radical, nihilismo exacerbado, platonismo espúreo, idealismo absoluto, radicalización de toda la estética de *l'art pour l'art*? No es éste el contexto específico para afrontar esas preguntas, o para confrontarse en radical profundidad con la estremeceadora aventura poética de Stéphane Mallarmé.

Se inicia con este poeta la orientación mórbida muy siglo xx (Thomas Mann) según la cual la Belleza alza su vuelo a partir de un general naufragio en el cual «todo el mundo» es vuelto de espaldas, o girado al revés.

El poeta, el artista, debe dar la espalda al mundo, y de este modo iniciar su ascensión, en la línea de *Serafita* de Honoré de Balzac, hasta metamorfosearse en ángel. O bien, pasado ese sueño juvenil de Mallarmé (que corresponde al citado poema «Les fenêtrés»), se trata de colocar al sujeto entre paréntesis, o de promover una radical des-subjetivación del autor poético, de manera que emerja el poema en su más pura inmaterialidad y abstracción, desvinculado radicalmente de toda realidad objetiva y subjetiva.

El espectro del Libro-Que-Viene de Mallarmé, concreción en forma de Gran Libro de una posible *edad del espíritu* que se postula inscrita en él, como sucede en la última revelación de los textos canónicos del Nuevo Testamento, gravita sobre toda la poesía de Mallarmé. Y a través de él también, en cier-

\* La referencia a *testigos oculistas* es intencionada. El *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, a modo de réplica irónica del díptico de Botticelli de *La alegoría de la primavera* y del *Nacimiento de Venus*, posee un ritmo –neoplatónico– de descenso a una fecundidad de escarnio (garantizada por los *moldes machos*) y de ascensión, o retorno, en giro hacia la parte superior del cuadro: los testigos oculistas cuyo flujo «escópico» es rebotado hacia arriba; hacia el *marcador de aciertos*, ya en las inmediaciones del dominio de la *Mariée*.

to modo, en la imaginación musical de Pierre Boulez, azuzado por el dilema del azar y de la necesidad que una y otra vez planea sobre la poesía y la poética del gran poeta simbolista. Y espoleado también por el reto que supuso la *Music of Changes* de John Cage, una vez rebasada la prueba del serialismo integral. Y sobre todo asolado por una crisis de fecundidad, o por un fantasma de esterilidad, que se halla, cual espada de Damocles, gravitando sobre la cabeza del creador de esa obra insigne que es *Pli selon pli*, sobre todo en la década que siguió a esta obra.

Esa referencia al Libro Futuro es constante en todas las obras de este compositor: *Livre pour quatuor*, *Livre pour cordes*, *Tercera sonata*, *Pli selon pli*, *Domaines*. En su peculiar manera y modo de dejar siempre, definitivamente inacabadas, muchas de sus obras, o en su asunción del principio (inspirado en James Joyce) del *work in progress*, aparece siempre de manera intermitente ese espectro poético, literario, estético de Stéphane Mallarmé, y de su pesquisa de un Libro Único (futuro).

Éste daría la réplica, en el futuro escatológico y trascendental, a la referencia siempre genesiaca, o de un pasado de inmemorial revelación, de todos los libros sagrados en los que se pretende encerrar la esencia y la verdad del Mundo: la Tora, el Corán, el Canon del Antiguo y Nuevo Testamento.

Ese Libro-Que-Viene sería también revelador de esa esencia y de esa verdad, sólo que a modo de cadencia y coda final, o de referencia escatológica (como en la profecía respecto a un tercer estatus en la obra exegética de Joaquín de Fiore, plasmada sobre todo en su *Comentario al Apocalipsis*). Y lo sería en su expresa voluntad de metamorfosearse en música.

De manera que en ese horizonte de Muerte del Arte, y de una Belleza infecunda, hubiese redención, como proyección escatológica, en forma de un nuevo espacio sonoro-musical que surgiría, cual Ave Fénix, de las cenizas *logo-céntricas* de la literatura y de la poesía occidental, o de sus agonías modernas y postmodernas.



Sólo la música permitiría ese pasaje hacia un nuevo modo de entender una inédita conjunción de Arte y Vida. Se trata de una música, como la de Pierre Boulez, o la de John Cage, o de Karlheinz Stockhausen, capaz de reinventar y redefinir el espacio sonoro-musical de un modo mucho más radical que en las primeras formas de replantear las bases de la música acordes con las primeras vanguardias de Stravinski o de Schönberg, o del propio Webern.

La misma literatura hallaría entonces en la música su horizonte de fecundidad: así por ejemplo James Joyce, o Ezra Pound, o T. S. Eliot. Y hasta podría decirse lo mismo de la pintura en su más refinada abstracción, como lo testimonia la postulación de esa primacía (futura) de *lo espiritual* en una aventura, la de Vassili Kandinsky, que también quiere hallar en la música el secreto hermenéutico de su razón de ser, como lo atestigua su apasionante intercambio epistolar con Arnold Schönberg.

Más acá o más allá de ese *círculo logo-céntrico* que ya había comenzado a cuestionar Arnold Schönberg, la aventura de estos músicos de las neovanguardias postbélicas (Boulez, Cage, Stockhausen) habría posibilitado una redefinición radical del espacio sonoro, al obviar la distinción entre sonido y ruido, o al determinar la unidad dinámica de la música en el evento sonoro, analizable en la duplicidad jánica del sonido y del silencio; hasta aquí John Cage.

Pero habría logrado, con Pierre Boulez, un ensanchamiento decisivo del cerrado coto instrumental de Occidente, al experimentar de manera mágica y sensual toda una nueva gama de instrumentos musicales, que pueden sugerir y evocar el bongo africano, o el gamelán balinés, o instrumentos de la India, muy en la línea de su gran maestro Olivier Messiaen.

Y habría conseguido someter su propuesta musical a la triple prueba del serialismo integral, de una posible convivencia de música electroacústica y del ensanchado inventario de la instrumentación, a través de la mediación sacerdotal de la percusión, y por último a esa prueba de la *obra abierta* en la que se encuentra con la aventura de Stéphane Mallarmé, también abocada a habitar, en el límite mismo de la literatu-

ra y del arte, o del verdadero país fértil, el espacio musical: el que posteriormente habitarán también Rilke (*Sonetos a Orfeo*), James Joyce (*Cuarteto de cámara*) o T. S. Eliot (*Cuatro cuartetos*).

La tecnología más refinada aspiraría en su orientación hacia un encuentro fecundo con la *poiēsis*, a despecho de la incompatibilidad prevista por influyentes reflexiones filosóficas, como la de Martin Heidegger (en su meditación sobre la esencia de la técnica). La más sofisticada invención electroacústica tendería a mantener un estatuto equiparable al arsenal instrumental renovado (con celestas, guitarras eléctricas, xilófonos, xilorimbas, maracas, vibráfonos, campanillas). Se conseguiría, por otra parte, una superación del serialismo integral, retenido como forma de pensamiento musical, pero abolido en su utilización doctrinaria o programática. Por último, la apelación a la apertura que logra redefinir el nexo de autor e intérprete, o de texto y ejecución, insinuaría una nueva manera de habitar la música, o de convertirla en templo en nuestro oído, al modo del verso de R. M. Rilke.

---

XXII

Karlheinz Stockhausen

Música del tiempo

---

## Música del tiempo

Karlheinz Stockhausen posee un raro privilegio: ya en edad senatorial, cuando personajes de menor estatura alcanzan el cenit de su reconocimiento, sigue suscitando controversia. La causa es, seguramente, esa extraordinaria vitalidad que define, según Kant, la imaginación creadora que tiene por sujeto al genio.

La fecundidad de la trayectoria de Stockhausen no posee tiempos suspendidos de duda o de incertidumbre. A un período de creación sigue el siguiente, en un avance en zigzag que en este siglo sólo guarda parangón con el de Ígor Stravinski.

Pueden distinguirse muchas etapas en la espiral de su aventura musical<sup>1</sup>. La primera corresponde a su asunción del serialismo integral, tras las enseñanzas adquiridas en el magisterio parisino de Olivier Messiaen, junto con Pierre Boulez.

Importa en ese período tanto la teoría como la práctica musical: sus textos sobre música lo mismo que sus composiciones. O su esfuerzo, que culminará más adelante en importantes trabajos teóricos, por deducir la totalidad de los parámetros musicales a partir de un análisis del espectro de las frecuencias de las ondas sonoras<sup>2</sup>. De manera que se puedan inferir alturas, ritmos, dinámica y formas tímbricas, en última instancia, de la escala de las duraciones.

O su personal apropiación de la obra abierta, y su integración del azar y de la indeterminación, especialmente en sus últimos *Klavierstücke* (*Piezas para piano*). O sus incursiones en la música electroacústica: desde su impresionante pieza para cinta magnética que es *Gesang der Jünglinge* (*Canto de los adolescentes*), hasta las piezas para música electrónica, tamtam y otros instrumentos de percusión *Mikropho-*

*nie, I (Microfonías, I)*, o para voces soprano y música electrónica *Mikrophonie, II (Microfonías, II)*, o para instrumentos y música electrónica, en paridad jerárquica (*Kontakte*).

Así mismo sus experimentos con el tiempo y con el espacio, al poner en conexión tres orquestas, cada una con su partitura propia, y con un director diferente, pero que componen la misma duración, o coordinan en la misma temporalidad, en un ámbito estereofónico redefinido. Así en su gran composición para tres orquestas sinfónicas: *Gruppen*.

Harto de los extravíos interpretativos que la obra abierta provoca en la interpretación, a partir de *Mantra*, para dos pianos, inicia la búsqueda de una fórmula como principio de organización. Una fórmula en la que destilan su esencia los *mantras* (o esquemas de meditación) que sirven de soporte y de sustento a variaciones o transformaciones en músicas de diverso origen cultural: el *raga* hindú, el tema de la forma sonata clásica, el *cantus firmus* gregoriano, etcétera.

Se produce así mismo una apertura ecuménica hacia la música de todas partes, especialmente tras el encargo japonés de *Telemusik*, en el que incorpora música japonesa, balinesa, vietnamita, andaluza o amazónica, en uno de los pocos ejemplos, en este músico, de música electroacústica pura, sin acompañamiento instrumental. La misma voluntad global y planetaria se advierte en su célebre composición *Hymnen*, en la que —en la línea del *pop-art*, al estilo de Jasper Johns, pero en clave más ecuménica que irónica— incorpora multitud de himnos nacionales.

Sobreviene también la controvertida Música Intuitiva, en la que se exige del intérprete una suerte de meditación trascendental («no pienses en nada, aleja de ti toda reflexión, toda idea...»); por ejemplo, en su obra *Aus den Sieben Tagen (De los siete días de la semana)*. En esa época Stockhausen experimenta una poderosa influencia del pensamiento oriental (a partir de la lectura de Sri Aurobindo).

Finalmente promueve la grandiosa creación, todavía en proceso de gestación, de una ópera de veinticuatro horas, dividida en tantos días como los de la semana: *Licht (Luz)*, en la que se escenifica la lucha o el encuentro entre tres personajes: Michael (el Arcángel, pero también el Hombre en

sentido trascendental), Eva, o la Luna, o la Mujer arquetípica (Mondeva), y Lucifer, o el eterno antagonista, prueba y crisol de toda transformación, o de toda metamorfosis. La obra discurre en una *clave simbólica* que le da su verdadero sentido. Una clave perfectamente urdida con *fórmulas* que intervienen como *Leitmotiven*, integradas finalmente en una hiperfórmula que es común a todas ellas, y a la magna ópera en su conjunto. En ella los hallazgos seriales referentes al tiempo intervienen con carácter de organización formal<sup>3</sup>.

Uno de los grandes logros de este compositor consiste en comprender que los diferentes valores de la duración tienen capacidad de componer, en música, lo que en ese arte puede entenderse por forma. La forma musical es siempre forma-en-el-tiempo. Pero también la materia musical, sonora, es materia que discurre por el eje de las sucesiones.

Las frases musicales, a diferencia de las literarias, pueden ser reversibles: pueden leerse por delante y por detrás. Pueden formar palíndromos de simetría, como los que se encuentran en abundancia en la obra de los primeros modernos (Alban Berg, Béla Bartók, Anton Webern).

Una frase literaria no puede leerse «en espejo». En eso difiere radicalmente la escritura musical de la poesía, incluso en casos extremos como Stéphane Mallarmé (y sus fragmentos póstumos *Un coup de dés*). Pero en música, a pesar de esa peculiaridad especular de la frase musical, la duración impone su férrea ley. A pesar de esas propiedades que las frases musicales poseen, al permitir lecturas en inversión o en retrogradación, el tiempo acontece y sucede en ellas.

Pasa el tiempo. Y ese pasar es esencial. Pasa y traspasa de tal modo que en esa eventualidad puede hallar los valores de su organización formal. Esos valores son los más idóneos para comprender la naturaleza de lo que John Cage denominó evento sonoro.

La música halla en el tiempo la cantera de la que extrae materia y forma. La materia es la duración. La forma es la medida a través de la cual se discierne, en unidades composi-

tivas, la temporalidad. En este sentido, Stockhausen imprime un giro especial al puntillismo del modo de componer específico del serialismo integral.

Se trata de asumir el punto mínimo como unidad de origen. Pero ese *punctus* es definido en toda su radicalidad como evento de duración: como eventualidad temporal. No es *punctus contra punctum*, en el sentido de la verticalidad polifónica, o armónica. Esa puntualidad, por agregación, puede llegar a componer la forma en su secuencia temporal. O en una escala de duraciones que sustituye a la escala armónica, o a la serie de las alturas.

Una serie de valores temporales puede, en este sentido, conferir forma y organización al mundo de los sonidos (siendo la música la organización misma del espacio sonoro). Sólo que ese espacio, o ámbito, discurre y se argumenta en y desde el tiempo. O lo hace a través de esas duraciones que una y otra vez construyen y des-construyen los edificios sonoros, los «bellos edificios» con todos sus «presentimientos», como en el poema de René Char al que pone música Pierre Boulez en *Le marteau sans maître*: las arquitecturas lanzadas al aire de la audición por el tobogán del tiempo.

El aire es el medio en el cual ocurre y transcurre la música. Ésta tiene a Anaxímenes, antes que al propio Pitágoras, por filósofo fundacional. Pero algo debe añadirse a esas criaturas del aire, Ariel o Calibán, que son siempre los eventos musicales. Esos acontecimientos se promueven en el tiempo. *Son* el tiempo. Duran, transcurren, discurren. Se argumentan en el tiempo.

El aire (*pnêuma*) de la música es un aire agitado y vibrante por la eventualidad climática y atmosférica de sus cursos y transcurso. El tiempo es tiempo de la música. La música es música del tiempo. No hay tiempo sin figura (*Bild*) o configuración (*Abbildung*) musical. Ni hay desde luego música sin forma temporal.

El *punto* que constituye la unidad dinámica originaria va formando, en progresión, una serie temporal que promueve

una auténtica escala de duraciones. Se aperciben las diferencias en esa medida y acentuación, o en el número y el ritmo. De las unidades mínimas se avanza y asciende hasta las unidades compuestas, formadas. De pronto el tiempo, con su medida y su ritmo, parece sobrepasar a la armonía y la melodía, y hasta al timbre, como determinación de última instancia de la esencia de la música. Como si al final Ígor Stravinski hubiera ganado la batalla final al serialismo *de alturas* de Arnold Schönberg. Como si la historia hubiese dado la razón a John Cage en su petulante respuesta a Schönberg, cuando éste le previno de que toda la vida se daría de cabezadas con el límite mural de la armonía. Tenía razón: podía derribarse de un empujón, o a través de uno de esos cabezazos.

No era una *festes Burg* amurallada ese exquisito edificio de la armonía que desde Jean-Philippe Rameau hasta Arnold Schönberg parece gobernar la música. Podía derrumbarse sin que el verdadero cimiento de la esencia musical se conmoviera. Esa base infranqueable la constituía la más fluida de las materias: la duración.

Lo que comparece entonces como materia y forma musical, más acá y más allá de la sintaxis y de la gramática, o de la lógica y de la onto-teo-logía musical (entronizada por Schönberg), era una nueva manera de comprender la naturaleza temporal, las duraciones, los valores de medida y ritmo a través de los cuales el tiempo musical es responsable de la forma musical, de sus figuras y sus configuraciones, de los argumentos musicales.

La forma y la formación son siempre, en música, forma y formación *en* el tiempo. Forma y formación *del* tiempo. Las unidades temporales, las que adquieren valores diferenciados, desde la semifusa a la blanca, mediante añadidos graduales, van gestando y generando los ritmos respiratorios, cardíacos, de las unidades dinámicas del *tempo* musical, en composición de velocidades que provocan aceleraciones (como en el bello vals de Johann Strauss). Y en descomposición que resta y sustrae velocidad según pautas de disminución y *ralenti*. Se abre así el espectro gerundio de los *acelerandos* y *ritardandos*.



De esa escala temporal quieren derivarse los demás parámetros de la realidad sonora: las alturas, las intensidades, la dinámica, los ataques, el propio timbre. En el espectro de las ondas sonoras aparece la duración como el parámetro esencial, fundamental, del cual los demás pueden inferirse. Eso queda expuesto en el célebre ensayo de Stockhausen «Wie die Zeit vergeht» [Cómo pasa el tiempo]\*4.

La forma dimana de una analítica de las duraciones, o de los *tempos* musicales. Éstos son más relevantes que las alturas (armónicas, verticales), o que las intensidades y los timbres. Todo en cierta manera procede y deriva del tiempo. La música es arquitectura y escultura que tiene por materia prima al tiempo. Se hace y se deshace, se construye y se destruye, se eleva y se desploma en el tiempo, desde y sobre el tiempo.

Sólo en virtud de esa radical asunción de la temporalidad en música, que nadie quizás ha llegado a comprender de forma tan deslumbrante como Karlheinz Stockhausen, puede ser posible trascender el tiempo *en y desde el tiempo*, o a partir del propio tiempo: en vislumbre de Lo Eterno (como la mejor música siempre sugiere).

Eso es justamente lo que la dimensión simbólica de toda gran música, y la de Stockhausen lo es, es capaz de sugerir. Esa dimensión se halla siempre en esa intersección limítrofe entre el tiempo y la eternidad. Beethoven, Bach, Mozart, Wagner, supieron exponer esa intrínseca conexión: el enlace, o la cópula, en la figura (simbólica), entre duración temporal y vislumbre de Lo Eterno.

En última instancia «todo lo percedero es únicamente una figura (parabólica, simbólica)»: «Alles vergänglichliche / ist nur ein Gleichnis», como se lee en los versos finales del *Fausto II* de Goethe.

\* En *Penser la musique aujourd'hui* (París, Gonthier, 1963) Pierre Boulez considera las alturas y las duraciones como los únicos parámetros con capacidad *integradora*, mientras que la dinámica, el ataque, la intensidad y el timbre (y el espacio, o la estereofonía) constituyen parámetros con capacidad *coordinadora*. Los primeros son, por tanto, los que tienen preeminencia.

A partir de *Mantra* (para dos pianos), Stockhausen modifica su estrategia de compositor. En lugar de componer a partir de una escala o serie de duraciones a través de agregados, invierte el procedimiento, aunque mantiene la preeminencia de la duración sobre las restantes dimensiones del hecho musical-sonoro.

En vez de ese puntillismo de la duración, actúa mediante la gestación de una célula-madre, o de una semilla o semen (según el expresivo modo como lo denomina su autor). A esa *Gestalt*, que mantiene desde luego la preeminencia de la serie de la duración, o de la escala elegida en los valores de *tempo*, Stockhausen la llama la fórmula.

Precisamente la palabra *mantra* constituye una interpretación, en registro simbólico, de lo que con esa fórmula se quiere significar: una abreviatura cosmológica, ontológica, teosófica, en la que se resume y compendia la sabiduría del universo, y el uso práctico que puede hacerse de ella: un especie de forma algebraica que desencadena la meditación (la contemplación, la oración).

Esa fórmula, en su significación musical, permite un despliegue de transformaciones –según un principio de variación redefinido– que permite comprender, en su forma dialéctica y sintética, la naturaleza temporal de la música.

El tiempo de la música halla en ese principio de variación con potencia transformadora –que radicaliza y renueva lo que por tal pudo entenderse en la tradición, de Bach a Schönberg, o de Beethoven y Brahms a Webern, o hasta a Boulez– su verdadero *arché próta*. Principio en general del tiempo. Principio de toda comprensión del tiempo. Y principio en última instancia de significación ontológica, u onto-teo-lógica.

El primado de la duración, que analíticamente es descubierto en la primera etapa de la reflexión teórica y de la práctica musical de Stockhausen, a través del desglose de los parámetros, y de la integración de todas las escalas y series a través de la escala temporal, pero siempre a partir de una agregación puntillista, halla al fin, a partir de *Mantra* (para dos pianos), esa *fórmula* que interviene como *célula-madre* capaz de admitir y acoger toda suerte de variaciones y transformaciones.

Es esa fórmula la que, por lo demás, se compece del mejor modo con esa «exposición (indirecta y analógica) de lo suprasensible» (Kant) que es siempre el símbolo. A partir de esa pieza, y hasta *Tierkreis* (*Los signos del zodiaco*) o *Licht* (*Luz*), Stockhausen concebirá su tarea en la intersección entre ese entendimiento de la temporalidad a partir de la fórmula que desencadena las variaciones, con toda su carga de transformación y metamorfosis, y el componente simbólico en el cual se halla la mediación –liminar, limítrofe– entre lo temporal y lo eterno a través de formas simbólicas, del estilo de los signos zodiacales, de los días de la semana de *Licht*, o de otros recursos que alzan la composición musical a un orden abierto y multívoco de significaciones.

### Hacia las estrellas

Se asiste a través de la obra final de Karlheinz Stockhausen, todavía inconclusa, que es *Licht*, a la transfiguración, en la línea del gnosticismo, o de *Serafita* de Honoré de Balzac, o de las aptitudes visionarias de Swedenborg, del hombre y de la mujer, Michael y Mondeva, en combate con Lucifer, en formas arquetípicas primordiales. En sus viajes alrededor del mundo, o en sus encuentros amorosos, o en sus combates con el verdadero *hostis* de todo género humano se va promoviendo la transformación de esas figuras percederas en Formas Angélicas. O la conversión y metamorfosis de este vivero de lo eterno que es la vida en este mundo, hasta que sobreviene el alzado a la patria de origen (de raigambre estelar, sideral).

Se trata de la recuperación de la morada originaria, que para el sujeto singular Karlheinz Stockhausen es, según propia confesión, la estrella que ocupa el centro equinoccial de toda nuestra galaxia, el sol central: *Sirius*. Stockhausen, en pura recreación de teosofías orientales y pitagóricas, evoca en su reminiscencia el fondo matricial del origen. Recuerda aquellas vidas anteriores que preparan y presagian su renacimiento en las estrellas. Un destino que es común a todos quienes asumen la música como *gnosis* liberadora, o como conocimiento que salva.

De esa época final de Stockhausen, anterior al gran proyecto de *Licht*, son también sus magníficas interpretaciones de las diferentes constelaciones zodiacales: *Tierkreis*, de la que hay versiones para distintos conjuntos instrumentales, y así mismo *Sirius*, una pieza que constituye, quizás, el mejor compendio de esta época de madurez, tanto por sus características musicales como por su inspiración cosmológica y mística.

La música de Karlheinz Stockhausen asume, de pronto, la personalidad y el *étbos* de su época. Una época marcada por el descubrimiento y la conquista del aire. El aire de las alturas. El aire atmosférico, y el que rebasa el hábitat de Gaia, nuestro planeta.

Si el siglo XIX sancionó el dominio de los océanos y los mares (Gran Bretaña), el siglo XX asiste a la colonización de los aires: la atmósfera terrestre y los espacios siderales. O los satélites y planetas de nuestro sistema solar.

En esta época nuestra, en este tiempo que nos pertenece, no tiene carácter específico ni representativo una composición como la *Water music*, la *Música acuática* de Händel. Pero sí lo tiene, en cambio, el soberbio *Helikopter-Streichquartett* (*Cuarteto de los helicópteros*) del último período creador de Karlheinz Stockhausen.

Recibió éste un encargo, el de componer un cuarteto, en plena inmersión creadora en su gestación de *Licht*. Y de pronto tuvo un sueño: cuatro helicópteros despegan, inician el vuelo, dibujan sobre el aire figuras entrelazadas. Se sortean, se cruzan, van bogando en emulación viajera, o en contrapunto de dibujos que se trazan en el cielo, hasta volver a tomar tierra.

Y en pleno vuelo conducen, cada uno de ellos, un instrumentista de cuarteto clásico: dos violines, una viola, un violonchelo. Mediante continuos *glissandi* van conectando la frotación de las cuerdas a unos altavoces que un público testigo del despegue y del posterior aterrizaje va escuchando.

Lo más impactante de la pieza es que, realmente, tal como deseaba el autor, el propio sonido del helicóptero termina convirtiéndose en un instrumento más, una especie de *basso ostinato* que da a esta proeza musical todo su sentido. Karl-

heinz Stockhausen descubre así la música que corresponde a su época aeroespacial. Una música que despega de los elementos convencionales, la tierra, el mar. Una música que prepara nuestra transformación o metamorfosis en la sustancia estelar que constituye nuestro hogar. Se asiste a la gestación del Niño-Estrella (quizá como en la célebre novela de Arthur C. Clarke, y en la gran película de Stanley Kubrick, 2001. *Una odisea en el espacio*).

Karlheinz Stockhausen adivina que nuestra época, pese a todos sus aspectos negativos, se halla más próxima que ninguna a una posible transformación espiritual. Con su música quiere allanar el terreno de una *edad del espíritu* que podría concebirse en términos escatológicos. Pero también como *té-los* posible de una transformación de la vida personal y en común. Una sustancial modificación y perfeccionamiento de las condiciones actuales de vida, marcadas todavía por las miserias de nuestra historia y condición.

Con la *música en vivo* Stockhausen pretende transmitir y comunicar una forma de impregnación y descarga musical que permita en el oyente una disposición de cambio, de mutación. Toda su música pretende que ese *mantra*, o fórmula, que concibe al modo de una célula espermática, produzca una inseminación de la cual pueda derivar una transformación general de nuestras condiciones de vida.

La fórmula –dice Stockhausen– es como el semen del hombre que fecunda a la mujer. Encuentro increíble que un elemento microscópico, invisible a simple vista, sea capaz de crear la vida de un ser humano dotado de infinitas características hereditarias. Es un misterio que afecta también a la genética musical.

Y añade que componer es, en este sentido, lo mismo que procrear: «Componer sirviéndose de una fórmula surgida de un proceso mental –inteligente, intuitivo, ponderado e imaginado– no es otra cosa que procreación».

Las variaciones sobre esa fórmula, o sobre ese semen originario, son de hecho auténticas *transformaciones; meta/*

*morfosis*. Es una *alteridad* la que se genera y provoca a través de ese modo radical de concebir el principio de variación.

De hecho, Stockhausen concibe la música en vivo en forma de una *libido* que se esparce, a partir de esa fórmula musical, por todo el escenario de escucha, de audición, de manera que la semilla fructifique y florezca en todos aquellos que sean fecundados por esa fuerza de la composición musical. La música es algo más que un placer, o un pasatiempo, o que un requisito educacional o civilizador. Es algo mucho más relevante que una vía de investigación del espacio sonoro. Incluso algo más que una vía de conocimiento en el restrictivo sentido de la ciencia físico-matemática, o de la exploración electroacústica. La música es, en un sentido insigne, filosofía operativa, práctica, capaz de transformar la vida, la personalidad y el mundo a través de su transmisión. Es *gnosis* en sentido radical: un conocimiento que salva, que emancipa, o que libera. Eso sí: una *gnosis sensual*, que sin embargo provoca y convoca eso que Platón llamó, en el *Filebo*, los «placeres de la inteligencia».

El intento –la misión, el encargo, la vocación y la llamada– de Stockhausen es preparar una humanidad futura que pueda derivar de esa transformación de vida y destino que la música puede originar. La ópera *Licht*, con su alto sentido simbólico, a la vez artístico y religioso, prepara esa mutación\*.

\* La conciencia de la propia misión es en Stockhausen tan grande y radical como en Arnold Schönberg, pero a diferencia del profetismo lleno de *esprit de sérieux* de éste, o de su total ausencia de «efectos distanciadores», Stockhausen habla de sí con tal facundia, desparpajo y convencimiento que puede, para muchos, pasar por ser un gran histrión, un *poseur*, un auténtico payaso o *clown* de nuestra descreída y resabiada sociedad y cultura atea, agnóstica, o de un generalizado laicismo a-religioso.

Pero sería un grave error no tomarse al pie de la letra algunas de sus mejores declaraciones, como las que cito a continuación, relativas a la excelente entrevista de Mya Tannenbaum al compositor (*Stockhausen: Entrevista sobre el genio musical*, Madrid, Turner, 1988):

«Más tarde recibí nueva inspiración de un par de reveladores sueños, increíbles, según los cuales yo provenía del propio Sirio, donde había recibido mi educación musical.»

Él mismo quiere al fin ser pura composición. Ser todo él texto y contexto musical: partitura. De este modo puede llegar a ser Luz y Conocimiento. Espacio-luz.

Lo que siempre he deseado es la metamorfosis de mi persona, que poco a poco se vuelve partitura. Y así, poco a poco, se volverá conocimiento.

Eso mismo fue lo que el viejo Joseph Haydn, al límite de sus facultades mentales, sentía como tardía conversión («me estoy volviendo un clavecín viviente»). O también lo que Robert Schumann sólo pudo sentir en el registro de la locura (una inmensa orquesta sinfónica que le atenazaba el cerebro, interpretando *urbi et orbe*, en todo lujo de variaciones, la sencilla fórmula revelada por el Tema que descendió del cielo, en manos de Franz Schubert y de Felix Mendelssohn)\*.

Karlheinz Stockhausen lo logra y alcanza en razón de una transformación en vivo de su propia singularidad existencial en figura arquetípica estelar: Michael, en su enlace con Mon-

---

«Las únicas influencias que cuentan son las provenientes de esferas imponderables aún desconocidas.»

«Todo lo que se transfiere de la inteligencia del universo al espíritu humano tiene un nombre: se llama intuición.»

«Sé que estoy en sintonía con las esferas del espíritu.»

«Los artistas tienen la misión de anunciar la llegada de un nuevo hombre en cuanto espíritu creativo que mira hacia el futuro.»

«Actualmente componemos por un impulso interior, la música no tiene otra musa que nuestro espíritu. Cada uno debe conseguir formar su propio centro de actividades.»

«Estamos hechos a imagen y semejanza de Dios.»

«La Belleza siempre ha sido una meta, mi meta. No hay que separarla de la idea de perfección.»

«Cuando aún eran pequeños, enseñé a mis hijos la siguiente oración: “Señor, Tú lo eres todo. Las galaxias son tus miembros, los soles son tus células, los planetas son tus moléculas y nosotros somos tus átomos”. En mi opinión, la obra de arte representa también nuestra conciencia trascendental, igual que la oración.»

\* Véanse los ensayos consagrados a Joseph Haydn y Robert Schumann.

deva, y en combate con Lucifer, en el registro simbólico de *Licht*. Puede decirse que en esa ópera todo evento, toda duración, todo tiempo, se transforma y transfigura en Lo Eterno (o en ese Eterno Femenino que nos atrae).

### Música simbólica

Muchos son los que porfían por dividir de forma esquizofrénica la trayectoria de Karlheinz Stockhausen<sup>5</sup>. Quienes así actúan retienen como legítima la primera época, la que concluye con la Música Intuitiva, o con las composiciones basadas en una fórmula (desde *Mantra* en adelante), y rechazan todo lo demás. Y muy en especial el argumento operístico, o de gran oratorio, del último Stockhausen: esa ingente construcción, émula (en tiempo de gestación) del *tour de force* wagneriano de la *Tetralogía*, con el cual da culminación a toda su trayectoria musical.

Esa obra final, relativa a los días de la semana, con el título emblemático (para algunos pretencioso y megalómano) de *Licht*, es probablemente la que más inquina suscita. Es también, junto con *Tierkreis*, la que mayor admiración y asombro debería provocar.

Hay en Stockhausen una poderosa inteligencia intuitiva (suprarracional) que permite a la música, en la línea de un neopitagorismo renovado, entroncar de nuevo con la «música de las esferas celestes», o de las estrellas y galaxias, y también con las grandes formas o figuras –geométricas, matemáticas– mediante las cuales puede comprenderse tanto el *macrocosmos* (a partir de las grandes teorías del «universo abierto», al estilo de Karl R. Popper) como el *microcosmos* (en línea con la indeterminación en posición y velocidad de las micro-partículas, según la teoría de Werner Heisenberg).

Física y metafísica, música y tecnología avanzada celebran, en este gran compositor hiperracionalista y místico, y de poderosas tendencias gnósticas y espirituales, una extraordinaria unificación, que tiene la grandeza de producirse en plena era de la secularización y del nihilismo, del descreimiento generalizado y de la mitificación fetichista del avance



tecnológico y científico. Y lo hace en pleno entronque con las grandes tendencias de la modernidad en crisis, o del postmodernismo revisionista, pero sugiriendo una vía capaz de ofrecer horizontes de iniciativa y esperanza en el mundo del arte, de la música, del pensamiento y de una religión renovada.

En esas obras la música recupera su preeminencia simbólica, que parecía haberse extraviado en los meandros del experimentalismo de vanguardia. La que el propio Stockhausen habría propiciado, según el precipitado diagnóstico de muchos de sus primeros seguidores.

El símbolo es lo que permite esa intersección limítrofe entre las diferentes formas de entrecruzarse el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) con la *poiēsis* artística, y con la más avanzada y exigente tecnología (la de la era de los sintetizadores, o de los ordenadores de alta frecuencia). El propio Stockhausen habla de ese triunvirato de matemáticas, música y astrofísica en una de sus mejores entrevistas<sup>6</sup>:

Porque la música es matemáticas. Matemáticas que se escuchan. Matemáticas para el oído. Sabemos que la música, las matemáticas y la astronomía pertenecen al mismo tronco, que constituyen un auténtico triunvirato<sup>7</sup>.

Esa supuesta distribución de la trayectoria de Stockhausen entre un formalismo vanguardista que se rompe a partir de la elaboración de contenidos extrínsecos a la «pureza» musical, de naturaleza mística y simbólica, debe ser severamente cuestionada. Es de un simplismo atroz.

Dicha ruptura, según quienes sostienen esa opinión, habría sobrevenido a partir de esa música fundada en fórmulas, como sucede en *Mantra*. O bien a través de lo que su autor llama Música Intuitiva.

Y hallaría su más extremado desvarío en esas piezas finales, alegóricas o simbólicas, en las que parece sublimarse en una epopeya aeroespacial la exaltación megalómana de la propia coyuntura personal, amorosa o familiar del personaje Stockhausen, cada vez más orientado, según esta apreciación, por la vía bufonesca del más declarado histrionismo.

Eso sucedería sobre todo en sus obras finales, especialmente en *Tierkreis* y en *Licht*.

Se trata de una interpretación que falsea y simplifica la obra anterior a esas piezas monumentales de su último período. Probablemente la simiente o el germen de lo que emerge, en verdadero tornado de creatividad en su obra última, se hallaba ya en sus celebradas composiciones primeras. Especialmente en algunas (quizá las más unánimemente apreciadas).

¿O no poseía clara referencia *simbólica* una obra experimental como ninguna, quizá la más célebre del Stockhausen innovador y vanguardista, auténtica creación artística en el uso de la música electroacústica, o en su impresionante combinación con la voz entonada, o en *Spreckstimme*, de un adolescente que recita el texto bíblico de Daniel, el que narra el himno a la Creación de los tres jóvenes arrojados al horno del martirio?

El texto dice así:

Rogad al Señor, vosotras, todas obras del Señor.  
 Bendecid al Señor, y exaltadle eternamente.  
 Rogad al Señor, vosotros, Ángeles del Señor.  
 Rogad al Señor, vosotros, los Cielos.

Sigue la evocación y conjura, en himno de alabanza y adoración, de las aguas que están en el cielo, de toda la cohorte del Señor, del Sol y de la Luna, de las Estrellas del cielo, de las lluvias, del rocío, de los vientos; del fuego y del calor del verano; del frío y duro invierno, de las escarchas y las nieves, de las noches y los días, de la luz y la oscuridad, de los rayos y las nubes.

Toda la admiración inquieta por la sucesión estacional, por la creación, por las estaciones, o por la fracción temporal de los tiempos astronómicos (los doce signos zodiacales, con sus mensualidades, o los siete días de la semana): todo ello resplandece ya en este texto al que pone música electromagnética en el célebre *Gesang der Jünglinge*.

*Gesang der Jünglinge* (*Canto de los adolescentes*) es, más que ninguna obra de Karlheinz Stockhausen, un verdadero ejem-

plo de la naturaleza siempre simbólica del gran arte musical. Escrita como personal catarsis de los horrores experimentados en su infancia, bajo el terror nacionalsocialista, evoca del modo más conmovedor, a través de la pulverización y recomposición de la línea de voz, en contrapunto con las ondas electromagnéticas, la salvación que los adolescentes consiguen al ser arrojados al horno del martirio, gracias al cántico entonado de un himno a la Creación que los muchachos invocan desde la hoguera, según testimonio del Libro de Daniel, que se inscribe en el profetismo tardío\*.

Las preocupaciones religiosas, místicas y cosmológicas, en una alabanza generalizada a toda la cohorte de entes emanados por la creación divina, se concretan en ese himno que la voz de un adolescente recita y entona en forma de salmodia, o de *Sprechstimme*, al tiempo que la intervención electromagnética lo acompaña: ciñe su voz, la diversifica; como si pasara por el cristal de un prisma acústico que difracta el sonido de la voz; la analiza en vocales y en consonantes, y sugiere un peculiar contrapunto con esas piezas minúsculas desmenuzadas; de pronto saltan aquí y allá los fonemas como unidades de tiempo, velocidad y línea vocal; de manera que con ellos se urde el argumento de esta pieza magistral.

La pieza termina siendo un concierto para voz solista y música electrónica (una sinuosa radiación de ondas magnéticas). Éstas combinan dos aspectos o caracteres del sonido electroacústico: la forma cuántica de exponerse a través de descargas puntuales, en verdaderos momentos-eternidad, como los que posteriormente indagará Stockhausen como átomos (pulverizados) del tiempo\*\*; y junto a ello los dibujos de topología matemática helicoidal, compleja, donde no valen ya

\* «[...] Compuse *Gesang der Jünglinge* en un refugio atómico del Westdeutscher Rundfunk (empresa de radiodifusión de Alemania Occidental), a cinco pisos por debajo del nivel del suelo, y más tarde en un estudio situado en un tercer piso cuyas ventanas daban a un patio interior hasta el que llegaba el tufo de las cocinas unido al del tubo de escape de algún camión parado.» Mya Tannenbaum, *op. cit.*

\*\* En su obra *Momente*.

las figuras simples, gobernadas por la simetría, por dinámica que ésta sea, como en las formas del clasicismo vienés, o incluso en las formas habituales de una primera modernidad al modo de Béla Bartók o de Alban Berg, o del propio Anton Webern.

En esos *glissandi* que restauran el *continuum* de la línea sonora ya no hay *discreción* que valga; no hay diferencia posible que estipule fracciones de altura o de lapso interválico. O sólo existe el infinitésimo por el cual se produce un perpetuo deslizamiento, como el que ya Pierre Boulez había detectado en su influyente ensayo sobre música electrónica\*.

Las ondas electromagnéticas van rodeando y cercando —por la helada y resbaladiza rampa de la electricidad ambiental, o en inimaginables bucles geométricos de una topología no euclidiana— la fracturada entonación de un adolescente en pleno cambio de voz (a punto de quebrarse en su lastimera indefinición entre infancia y juventud).

Esa voz revela una extraordinaria precariedad. Como si se hubiese contagiado del tremendo dramatismo del texto bíblico. De manera que no se sabe de qué admirarse más, si de la idea genial de la pieza, la de conjugar esa voz conmovedoramente frágil, casi apagada, en la recitación del impactante himno a la creación de los tres jóvenes, que en razón de su

\* Me refiero a *Le Pays fertile*, que ya he citado en el ensayo consagrado a Pierre Boulez (véase p. 716), y en el que abundan ideas extraordinarias. Boulez señala que en la música electroacústica la distinción ancestral entre composición en texto e interpretación en vivo se destruye, de manera que la composición ya es intervención e interpretación en directo. De este modo, dice Boulez, parece aproximarse la composición musical a la pintura, ya que no existe mediación entre el acto de intervenir con trazos sobre el lienzo, o de actuar sobre los mandos electrónicos, y el resultado objetivo del opus.

Podría añadirse que en realidad se trataría, en los espectáculos en vivo, de una intervención pictórica ante la mirada de los espectadores; para el caso, ante la audiencia de quienes escuchan, a través de altavoces, o de la síntesis de éstos en referencia a los emisores de sonido (sean instrumentos o fuentes electromagnéticas) y el receptor. Con el sintetizador, o con el ordenador de alta velocidad, esas opiniones de Boulez pueden matizarse, pero en sustancia conservan su vigencia.

canto de alabanza se van salvando de las fauces del fuego, o la magnífica manera en que llega a plasmarse y concretarse con los medios electroacústicos de la época. En pleno paleolítico de la era de la electroacústica Karlheinz Stockhausen logra una verdadera obra de arte.

Esa pieza trasciende el puro experimento sonoro. Atraviesa la coyuntural bifurcación del experimentalismo «años cincuenta» en la doble línea entrecruzada de la exploración electroacústica, o de la grabación en cinta magnética de la *musique concrète*.

Esta última es la que determina la peculiaridad de los *objetos sonoros*, diferenciados de sus fuentes emisoras (como queda especificado en las reflexiones de Pierre Schaeffer). Frente a ese formalismo, que Schaeffer quiere justificar apelando a la fenomenología de Husserl\*<sup>8</sup>, esa obra de Stockhausen traspasa el experimento musical-sonoro. Lo consigue sin apelar al emocionalismo expresivo del Romanticismo, o a la estética atonal expresionista, y sin apoyarse en la preeminencia textual del cántico; o en nítido resalte de un texto al que la música tuviera que subordinarse.

Ese cántico –y el texto consiguiente– es invadido y bombardeado por la trama electromagnética. Pero mantiene su carácter, su *éthos* de solista que converge –sin fundirse ni confundirse– con las ondas que lo envuelven. Esa voz parece columpiarse sobre esas ondas electromagnéticas que la embisten; las esquivo, las desafía; juega con ellas.

Karlheinz Stockhausen muestra su grandeza musical en

\* Lo mejor del libro de Schaeffer es la distinción entre cuerpo sonoro y objeto sonoro; siendo aquél la fuente emisora de éste; en el supuesto de que éste debe ser sometido a una auténtica *epoché* (*fenomenológica*) para que pueda ser determinado. A esa música que se emite de una fuente sonora cuya identidad debe ser «puesta entre paréntesis», o cubierta de un «velo de ignorancia», como el que Pitágoras situaba entre su voz y la escucha de sus discípulos, Schaeffer, siguiendo a Pitágoras, la llama música *acusmática*. Lo peor del libro es el intrincado *imbroglio* de escolásticos distingos que hace el texto difícilmente legible, más allá de esos aciertos apuntados.

ese renovado descubrimiento, en plena era serial y postserial, o en pura vanguardia y modernidad en crisis, del olvidado simbolismo de la música: justo en el tiempo de la más vigorosa experimentación con los nuevos medios electromagnéticos, o con las fuentes de emisión de sonido de la *musique concrète*.

Stockhausen demuestra en *Gesang der Jünglinge*, y en otras obras que le suceden, como por ejemplo *Mikrophonie, I*, que es perfectamente posible, en plena era de una modernidad en crisis, conjugar la más refinada tecnología y la más exigente poesía. O que puede recuperarse el perdido tronco unitario de la griega *tèchnè*, a la vez arte y técnica, si se sabe conjugar una comprensión del *material* —en el sentido en que Theodor W. Adorno usa esta expresión—, según el avance de las fuerzas productivas, con las más altas exigencias artísticas.

Esas fuerzas productivas son, hoy por hoy, de carácter sobre todo tecnológico, en imbricación estricta con la investigación científica (matemática, física). Son ellas las que pueden combinarse con el sentido estético que la época requiere, y que trasciende lo que de manera episódica pudo entenderse bajo el ambiguo lema de la «muerte del arte».

La tecnología puede proporcionar el mejor modo de acometer hoy obras de arte. *Gesang der Jünglinge* lo demuestra. La obra se alza —en virtud de su dimensión simbólica— al estatuto artístico en gran medida por haberse sabido realizar con los medios tecnológicos más sofisticados de la época en que se produjo.

En el caso de *Mikrophonie, I*, se trata de una pieza sorprendente en la que se explora y coloniza el ámbito de indefinición de sonido y ruido a través de medios electroacústicos combinados con instrumentos de percusión\*<sup>9</sup>. Lo más interesante es que se procede en ella a una suerte de fenomeno-

\* Se usa, además, el micrófono como si fuese un instrumento más, que va auscultando, al modo del médico de cabecera, los distintos focos sonoros, resbalando por ellos y transformando el sonido que emiten.

logía del ámbito sonoro en virtud de la cual no son objetos, en el sentido de Pierre Schaeffer, lo que se descubre, sino operaciones, formas dinámicas, acordes con la naturaleza siempre verbal, temporal, o de duración del hecho sonoro, según lo concibe Stockhausen.

De este modo se van alineando pequeñas, mínimas piezas que responden a títulos siempre en forma gerundia: *crepitando*, *cacareando*, *aullando*, *gimoteando*, *murmurando*, *retumbando*, *estallando*, *cuchicheando*, *gorjeando*, *alborotando*, *detonando*, *chisporroteando*, *graznando*, *chirriando*, *rechinando*, *rezongando*, *ronroneando*, *crujiendo*, *fregando*, *restregando*, etcétera.

En estas piezas mínimas se advierte el carácter algo obsoleto de reflexiones como la de Martin Heidegger, que concebía, en su ensayo «Die Frage nach der Technik» (La pregunta por la técnica), una incompatibilidad estructural entre la *poesía*, o la *poiēsis*, en el sentido del *pro-ducir* (*Hervorbringen*, o «traer de allí hasta aquí»), y la *esencia* de la técnica, concebida como un *exigir*, *Herausvordern*, que se concreta en lo que Heidegger llama la *Gestell*: *chasis*, *esqueleto*.

Stockhausen, en ese mismo período en que Heidegger concreta su reflexión sobre esas estrellas binarias que no parecen poder convivir, la *poiēsis* y la *esencia* de la técnica (la *Gestell*), mostró del modo más brillante que esa conjugación es posible. Justamente a través de una modalidad de tecnología que rebasa y trasciende la que analiza Heidegger. Una técnica más refinada y sofisticada, capaz de superar la *edad de hierro* de la técnica, y de su sujeto, al que Ernst Jünger llamó *der Arbeiter* (el trabajador).

No es casual que los ejemplos de ensamblaje tecnológico de Heidegger sean del orden de una central hidroeléctrica. Y sus ejemplos de obra de arte son todavía tributarios del *aura* (en sentido de Walter Benjamin) de la tradición: el templo griego de Pestum, o las botas de un célebre dibujo de Van Gogh (así en su ensayo «Der Ursprung der Kunstwerk» [El origen de la obra de arte]).

En Stockhausen se está trabajando e investigando en la tecnología de la electroacústica que hallará, posteriormente,

sus formas más refinadas a través de sintetizadores, de micrófonos que resbalan por toda la estereofonía desplegada (en la que el evento sonoro discurre y se argumenta), y sobre todo a partir de los ordenadores, capaces de dar un vuelo especial a la música y a todas las artes.

Y también a través de un reencuentro con los instrumentos tradicionales, ampliados en su gama, o dilatados en relación al estrecho cerco occidental (según lo llamó Pierre Boulez), sólo que repensados y redefinidos a partir o desde el nuevo espacio acústico que la tecnología electromagnética posibilita.

Toda esta generación a la que Stockhausen pertenece hereda de la Segunda Escuela de Viena una sensibilidad particularmente acerada y acendrada por la diversificación tímbrica. Se había logrado ensanchar el timbre con las sonoridades procedentes de instrumentos que desbaratan el cerrado circuito occidental, ese «cerco de Occidente» que Pierre Boulez, y toda la generación de Darmstadt, sintió como opresión y ahogo, y que Olivier Messiaen había contribuido a romper con su acogida de instrumentos de la música hindú. O a causa del impacto de instrumentos exóticos como el gamelan balinés, el *koto* japonés, o el bongó africano.

O en general por el relevo de la cuerda y la madera, en su preeminencia clásica y romántica, por la orquesta de percusión, que ya John Cage concebía como la mediación sacerdotal, intersticial, entre la instrumentación tradicional y la nueva música electroacústica.

A todo ello Stockhausen añade algo esencial: todo ese despliegue de experimentación sólo tiene general sentido si lo que se quiere es remover ideas estéticas, en sentido kantiano, de manera que sean símbolos lo que se compone. Por ejemplo, los que *Gesang der Jünglinge* expone en forma puramente musical, pero de una música que debe ser entendida más allá de esa doble deformación que atenaza siempre a la composición musical: la contrapuesta tendencia de su subordinación a la palabra, o de su emancipación formalista.



## Epílogo filosófico

Se entiende aquí por símbolo una exposición siempre analógica, o indirecta y mediata, de un referente de ideas que no son, término a término, incorporadas o traducidas (como sucede en la alegoría). En el símbolo no hay tal traslación. En el símbolo halla la música su naturaleza y esencia: su propio *éthos*. El símbolo constituye el modo de exponer, en forma analógica e indirecta, las ideas. Lo que Kant llama ideas. Y en particular lo que denomina en su última crítica ideas estéticas\*.

Karlheinz Stockhausen, desde *Gesang der Jünglinge* hasta *Licht*, pasando por su obra entera (*Hymnen, Telemusik, Mantra, Aus den Sieben Tagen, Tierkreis*), no hizo sino componer, de forma rigurosa, obras musicales que se convalidan por ellas mismas en razón de ese carácter simbólico que incorporan, y que forma parte de su esencia o sustancia.

Desde este punto de vista la trayectoria de este músico adquiere unidad inequívoca, más allá de las lógicas y legítimas diferencias de estrategia que su inquieto espíritu arbitra en cada una de las etapas de su aventura musical. Stockhausen es un ejemplo cabal de una imaginación creadora musical que no se limita a un aspecto determinado del hecho musical, sino que compone éste en toda su compleja y radical unidad dia-

\* Kant considera que la imaginación creadora (del genio) se halla removida por ideas, ideas estéticas, en las que hay intuición de un referente que «hace pensar mucho», pero que no puede determinarse de forma unívoca en modalidad conceptual. En eso difiere la idea estética de la *idea de la razón* (en cuya determinación funda su peculiaridad el discurso filosófico). La idea de la razón dispone del concepto de esa idea, pero carece de la intuición (espacial/temporal) que le corresponde. La idea de la razón se desglosa, en Kant, en una trinidad, delatora de un problema insoluble que a la razón se le impone: la idea teológica, cosmológica y psicológica (esta última relativa al hombre). La idea estética alude al inaccesible correlato (real) de la idea de la razón, pero carece de posible exposición conceptual: retiene la universalidad de la vía cognitiva, pero sin concepto. Sólo dispone del *símbolo* para su indirecta y analógica exposición. Éste, el símbolo, tiene por referente algo (x) al que no puede accederse, o que sólo *via negationis* —como en Dionisio Areopagita— puede ser conceptualmente determinado. No hay tal determinación conceptual en esa exposición simbólica.

léctica. Una unidad que pide, exige y precisa la noción de símbolo (y su rescate para una reflexión sobre la música).

La mejor música, desde el gregoriano hasta la gran polifonía franco-flamenca, o desde las ambiciosas creaciones de Orlando di Lasso hasta Monteverdi, o del Barroco al Clasicismo –y de éste hasta la última forma de la modernidad–, siempre ha encontrado en la intersección simbólica su propio hábitat: en el límite entre las pretensiones formalistas de «música absoluta» (Carl Dahlhaus), y la voluntad de sometimiento a la palabra (que parece ser una constante en la tradición occidental, como ya lo fue en el mundo griego).

Pero la Voz que enuncia la música\*, la Voz del adolescente salvado del fuego asesino, se anticipa a la Voz Verbal: hace referencia a una Voz previa, anterior, a priori, de naturaleza *matricial*.

La Voz musical se expande y despliega en virtud de esa *célula seminal* –a la que Karlheinz Stockhausen se refiere– que desencadena el Tema y las Variaciones. Pero ese semen requiere el óvulo originario que, fecundado por esa semilla, genera y gesta el embrión, y tras él la vida fetal, donde se produce el primer indicio de la *escucha* de una Proto-voz, *Proto-fōné*, transmitida a través del cuerpo de Mondeva, convertido en instrumento musical\*\*.

\* Una posible traducción de *fōné* es, más que sonido, voz. La traducción latina era *vox*. Voz que puede ser emitida por cualquier medio o instrumento (natural, o derivado de la *téchné*).

\*\* Es fascinante pensar, en compañía de la psicoacústica, la *Gestalt* de la mujer embarazada como instrumento musical: un violonchelo quizá, pero con predominio de voz soprano: los huesos de la columna vertebral, tensados y erguidos por el propio embarazo, son los transmisores de un sonido que recorre el líquido amniótico, promoviendo un inicio de discernimiento (*Urteil*, proto-división) en la *escucha* embrionaria, de forma que se retiene la voz materna, discriminada del agreste ruido de las múltiples sustancias que bullen por la entraña maternal.

Quizás en ese templo matricial de la vida intrauterina puede hallarse el más fidedigno modo de discernir sonido/ruido: una especie de

En ella, en la Proto-mujer, Michael descubre su propia verdad musical. Y lo hace en ese ángel propio que es su propia Alma, su verdadero Genio Sibilino\*, su *daímōn*, su Eurídice arquetípica: la pareja que compone con él el eterno dúo amoroso. El que se halla siempre instalado en la raíz materna –matricial– de toda música.

Todo lo perecedero se vuelve figura simbólica, atraído por esa Voz del Eterno Femenino que es la música. Voz primera, primigenia. Voz de la *Magna Mater*. Una voz que en la música siempre termina reconociéndose.

---

Juicio Final anticipado, adelantado, que recae sobre el futuro neonato. La disimetría intrínseca entre la voz sonora (*fōné*) y la audición que así se forma posibilita –en ese escenario proto-histórico– una primera discriminación entre oír y escuchar.

Sobre lo que suelo llamar, en el sistema de categorías de la filosofía del límite, la primera categoría matricial, recomiendo la sugestiva exploración de la caverna intrauterina, desde el embrión a la formación del feto, en el primer tomo de *Esferas* de Sloterdijk (Madrid, Siruela, 2006), y que este autor concibe como ginecología negativa. En el vínculo dual del feto con la caverna materna, a la vez hábitat y sustento, descubre el primer atisbo de relación interactiva, o de *Mitsein* (*ser-con*, en sentido heideggeriano).

\* Véase el ensayo sobre Monteverdi, en el que se hace referencia a la ópera de Haydn sobre el tema de Orfeo y Eurídice.

---

XXIII

Iannis Xenakis  
Arquitectura sinfónica

---

## Recelos que despierta la teoría

Iannis Xenakis pertenece a la estirpe sinfónica, de gran orquesta, de Hector Berlioz o de Ludwig van Beethoven. Si no se tiene en cuenta esta peculiaridad de su vocación musical no se llega a comprender ni su música ni la teoría musical que la sustenta. Ambas, en el siglo xx, han de ir siempre unidas, como hemos podido observar en Arnold Schönberg, en Pierre Boulez, en John Cage, en Karlheinz Stockhausen. La crisis del lenguaje musical exige esa mediación teórica, filosófica o científica, sin la cual no es posible la composición.

Nunca una pieza musical se justifica como «documento» que ejemplifica una teoría. Pero ésta puede y debe servir de sustento de una creación musical que, en nuestra época, requiere siempre, para alcanzar estatuto artístico, ese pasaje teórico y filosófico.

Este hecho, que quizá tuvo su *akmé* en las primeras décadas de la última postguerra, y que ha sido matizado y mitigado por las tendencias postmodernas de los años ochenta y noventa, genera muchos malentendidos. Una conciencia romántica enmascarada de postmodernismo, añorante de la artesanía, o de las *arts and crafts*, no soporta ni tolera esa insidiosa y continua intromisión de la teoría, de la reflexión filosófica y del conocimiento científico en las artes; tampoco en música (a pesar de los prestigiosos precedentes de Jean-Philippe Rameau o de Johann Sebastian Bach).

La intransigencia antiintelectualista es responsable del gran retraso que la música sufre en la recepción de los grandes compositores de nuestro siglo, especialmente en su segunda mitad. Como si pensar, reflexionar y conocer, o introducir nexos entre música y reflexión fuese delito. Como si las viejas tradiciones que emparentaban la música con el *quadrivium*

–física, matemáticas– o con el *trivium* –retórica, gramática, poética– debieran olvidarse, o recordarse tan sólo como una curiosidad histórica para amantes de la cultura de museo.

Un músico con excesivos conocimientos, o que parece querer revitalizar en pleno siglo xx un enciclopedismo integral, en el que ciencia y arte se conjuguen, o en donde el *trivium* se alterne con el *quadrivium*, o las letras clásicas con los avances científicos, debe ser puesto bajo sospecha.

Esa gran virtud que aúna ciencia, técnica y humanidades a partir del doble proyecto vocacional de la arquitectura y de la música se materializa y encarna de forma asombrosa en Iannis Xenakis: a la vez ingeniero, arquitecto, músico, conocedor de la matemática y de las ciencias naturales. Y buen conocedor de las ruinas que subsisten de música antigua, griega, o de los tratados que nos han llegado de esas épocas. Un gran enamorado, por lo demás, de la cultura griega arcaica, micénica, homérica; de la filosofía presocrática, especialmente pitagórica; del mundo trágico de Sófocles, Esquilo y Eurípides; y de la gran filosofía de Platón.

Esa extraordinaria *dýnamis* de conocimiento y cultura es quizá lo que en nuestras mezquinas formas de recepción siempre se acaba reprochando a ese gran músico. La envidia no conoce límites. La puesta en evidencia de las propias carencias siempre conlleva resentimientos. La penosa experiencia de perderse en la selva de formalismos lógicos y matemáticos de los escritos teóricos de este compositor, como *Musiques formelles*, o *Musique architecture*, engendra en muchas ocasiones objeción y recelo<sup>1</sup>.

También su propensión inicial, posteriormente moderada y mitigada, por poner demasiado en primer plano el soporte formal sobre el cual esas obras se construyen. O hasta la enunciación de títulos provocadores como *ST/4, I-080262* (cuarteto de cuerda basado en principios estocásticos, primera del género, «calculada» el 8 de febrero de 1962)<sup>2</sup>, o bien *Pithoprakta* (*Acciones por las probabilidades*). También debe recordarse, entre otras piezas de este primer período creador de Xenakis, la espléndida obra para piano, dos trompetas y trombones titulada *Eonta* (*Entes*), en escritura silábica chipriota<sup>3</sup>.

La tesis de la «muerte del arte» pide, exige la inmolación de éste en el ara sacrificial del saber, de la ciencia, de la *epistēmē*. Según esa tesis de raíz hegeliana, tan viva y comentada en las últimas décadas del siglo xx, el arte parece haber muerto al volverse conceptual y filosófico. Se pretende que ha perecido por exceso de reflexión, de teoría. O que se ha evaporado e idealizado en las alturas gélidas de una inteligencia espectral, perdiendo así su asidero en la sensibilidad, en la *aísthēsis*.

En el caso de la música el fenómeno podría parecer flagrante. Se la considera siempre tentada, de manera irresistible, por el canto de sirenas de esa «música de las esferas» que éstas –las sirenas– entonaban (según el relato de Er, en el Libro X de la *República* platónica), situadas en un pódium por encima de cada uno de los cristalinos círculos de las órbitas planetarias y estelares.

Los grandes músicos del siglo xx, en su segunda mitad, evidencian esa congenialidad con los grandes avances de la ciencia. Pierre Boulez explica el carácter definitivamente inacabado de muchas de sus composiciones refiriéndose al «universo en continua expansión» de las modernas teorías cosmológicas. Karlheinz Stockhausen habla de la necesaria recreación del *quadri-vium* medieval, y compara alguna pieza suya a una constelación galáctica en espiral, o a órbitas de soles y de planetas en torno al eje central del piano, o promovida por combinación de banda electromagnética e instrumentos de percusión.

Edgar Varèse se anticipó a todos ellos al comprender como creación de soles y de constelaciones su célebre obra *Ionization*, para orquesta de percusión<sup>4</sup>. E Iannis Xenakis coteja, en su pieza electromagnética para espectáculo de sonido y luz, el mito de Er, ese impresionante relato del final de la *República* platónica, con la descripción de una explosión de una supernova registrada en la prensa diaria.

El arte, según algunos piensan, pierde en esas aventuras teóricas su buen hacer artesanal, su carácter de *poiēsis* artística carente de pretensiones, al hincharse con conceptos, teorías, reflexiones científicas, filosóficas y hasta teosóficas. Y más que ningún arte, la música.

Sólo el gesto pretendidamente lúcido y resabiado de la ironía neodadá parece admitirse como único sustento teóri-

co de un arte de este modo sentenciado. Así sucede en la extendida conciencia respecto a la creación artística propia de nuestro mundo postestético y posthistórico. Pero un arte musical que pretenda hallar la síntesis de la ciencia con la creación, o del obrar artesano y del conocimiento científico avanzado, o que quiera situar la música a la altura de los tiempos, o al nivel de la matemática y de la física del siglo xx, como en el caso de la música de Xenakis, puede parecer improcedente a una extendida opinión convencional.

Y sin embargo alienta en esa empresa un germen fecundo de verdad, de necesaria referencia utópica y metahistórica, o de paisaje futuro anhelado, que ni la más podrida conciencia del cinismo de nuestra era de desencanto puede cegar, obviar, u olvidar.

Y la razón de todo ello es la más convincente y elocuente: la música de Iannis Xenakis es, de forma incondicional y fulgurante, más acá y más allá de sus sustentos teóricos y formales, verdadera música. Y la prueba está, como un crítico ha señalado, en que existe «un sonido Xenakis». Esto asegura y garantiza su lugar en la historia de la composición musical. No es sólo «música de las esferas». No es tan sólo «música callada». Es sobre todo música audible; música para el oído. O que se hace un templo en la audición\*.

## La música, la arquitectura y la tradición pitagórica

En la célebre polémica de Aristoxeno de Taranto con los pitagóricos, Iannis Xenakis se posiciona del lado de aquél\*\*.

\* «Il y a une raison pour laquelle Xenakis restera dans l'histoire de la musique, parmi d'autres, c'est qu'il y a un son Xenakis qu'est tellement marqué, qui est neuf et qui a été important dans la musique contemporaine» («Hay un motivo por el cual Xenakis permanecerá en la historia de la música, y éste es que existe un sonido Xenakis propio, nuevo y significativo para la música contemporánea»). Michel Chion, extraído de la interesante entrevista de François Delalande, *Entretiens avec Xenakis*, París, P. O., 1997.

\*\* Aristoxeno de Taranto pensaba que la percepción (*aísthēsis*) y su concreción auditiva (*akoē*, oído) ocupaban un lugar de primacía junto a



música no es, tan sólo, asunto de la inteligencia. También es sensibilidad, *aísthēsis*. El oído debe participar de forma prioritaria. Sólo así puede hallarse su razón, su *lógos*. En la música debe encontrarse el consorcio entre inteligencia y sensibilidad, o entre el mundo sonoro y las razones que lo gobiernan.

Iannis Xenakis afirma que hacer música significa «expresar la inteligencia por medios sonoros». Parece, pues, que un intelectualismo extremo lo alinea con la tradición pitagórica, a la que sin duda admira. Pero no es así. Cree, como Aristoxeno de Taranto, que la música debe ser discernida por el oído. Pero eso no significa que no deba ser aquilatada por la inteligencia, de manera que ésta descubra su razón, según pensaban los pitagóricos.

Para la tradición pitagórica la música sólo poseía existencia en el *mundus intelligibilis*, ese que Platón, influido por el pitagorismo, pobló de ideas asimilables a números (según opinión aristotélica relativa a la doctrina *esotérica* de su maestro). Éstos eran, para el pitagorismo, los principios de inteligibilidad del cosmos: los que concedían al conjunto de los entes el carácter ordenado y bello que la palabra cosmos, inventada por los pitagóricos, sugiere.

Los números eran los principios generadores del mundo, y la causa de que éste pudiera ser captado por la inteligencia, de manera que se pudiese determinar su razón y proporción. De este modo era posible hallar armonía y orden en el cosmos, o exorcizar el primigenio caos (en rigor apertura, abismo, o fondo sin principio ni fundamento)\*. Ese desorden siempre temible y amenazador podía ser conjurado en virtud del Número, y de la cualidad que éste posee de introducir un principio de razón en el universo, o una inseminación en éste de armonías aritméticas, geométricas, astrales. Y de carácter

---

la razón (*lógos*), frente a la tradición pitagórica, que sólo reconoce a la razón (*lógos*) como única facultad que permite el conocimiento de la música.

\* Literalmente, «bostezo»: inmensa boca abierta que arroja o vomita en desorden, o en *totum revolutum*, el conjunto de lo que existe, que posteriormente se diversifica en cielo y tierra, según la *Teogonía* de Hesíodo.

musical. Lo irracional quedaba así espantado y encantado. Se lograba sublimar su potencia destructiva, *dia-bálica*.

Ese *lógos* se manifestaría en razones y proporciones matemáticas. Ante todo en la serie numérica, engendrada por la *Mónada* y la *Díada*, con las propiedades específicas de cada uno de los números enteros de los cuales procederían el conjunto de todas las cosas: los elementos físicos, las figuras geométricas, las armonías y consonancias musicales, las distancias e intervalos de las esferas celestes, y la naturaleza de los trazados circulares de las figuras astrales<sup>5</sup>.

La tierra, los planetas, la esfera de las estrellas fijas, todos los cuerpos del cielo –según convicción tardía pitagórica– giran en torno a un fuego central, de naturaleza invisible. La propia tierra no está fija, inmovilizada en el centro del universo. También ella da vueltas en torno a ese centro de fuerza y energía que Platón, en el *Fedro*, evocaba con el nombre mitológico de Hestia, la diosa vestal, o diosa del hogar. Ella mantiene vivo ese fuego del centro del cosmos, de naturaleza invisible, alrededor del cual gira la tierra.

En su oposición y antípoda, a modo de doble gemelo, se puede postular un cuerpo idéntico pero antagónico, de naturaleza invisible, que los pitagóricos del siglo V denominaban *Anti-tierra* (y a la cual Iannis Xenakis dedica una composición orquestal, casi un poema sinfónico de nuevo cuño, *Antikhthon*)<sup>6</sup>.

Ese fuego central se reflejaba en el sol, que era en realidad un espejo transmisor de la luz procedente de ese centro ígneo y energético. En torno a ese fuego central, según la evocación platónica en el *Fedro* de estas concepciones pitagóricas, van girando los dioses, aurigas de los cuerpos celestes, en cabalgata circular que atraviesa el cielo (hasta la esfera supraceleste).

Hermes, Afrodita, Ares, Zeus, Crono, junto a Helio, Selene y la Tierra: todos ruedan alrededor de ese fuego hogareño que les proporciona energía, potencia e iluminación desde su invisible repliegue en el corazón galáctico del Todo. Un Todo circundado y envuelto en su extremo superior por un fuego exterior, lindante con un vacío que parece anticipar la inane, tenebrosa, estéril vida interestelar o intergaláctica: ese vacío

externo y extracósmico permitía, al parecer pitagórico, que el universo en su conjunto pudiese respirar\*.

Heráclito y los estoicos divinizarían el Fuego creador, *Ignis artifex*. Antes que ellos los pitagóricos lo concibieron como la figura materializada, encarnada, del mismo principio divino, que para el pitagorismo era la Luz, contrapuesta a la Tiniebla. También llamada la *Mónada* (en oposición a la *Díada*). O la Unidad (respecto a la Dualidad).

A ese fundamento primero y último los pitagóricos lo llaman el *Límite* (*Pēras*): *determinación* que constituye el *arché próta*, verdadero primer principio de todas las cosas que existen. La misma doctrina se reconoce en el Platón tardío, en el *Filebo*. El *Límite* es idéntico al *género supremo* de lo *Mismo* (*Tautón*), contrapuesto al principio contrario, el *Otro*, la Alteridad, la Diferencia (*tò héteron*). Ambos, lo Mismo y lo Otro, proceden de la propia naturaleza *monádica* o del Uno primordial.

Éste, el Mismo (que es también principio luminoso, *Mónada* suprema, *Límite* originario), tiene en sí el principio de su propia existencia. Y concibe ese opuesto sin el cual no puede ser fecundo. Ese opuesto es, para la tradición pitagórica, el principio *femenino*, *Díada* primordial, principio de alteridad y movimiento: indeterminación e infinito originarios.

El *Límite* –según concepciones tardías, próximas ya al neopitagorismo de los primeros siglos de nuestra era– es inaugurante y andrógino\*\*. Gesta y proyecta, con él, también su pareja opuesta: lo indefinido, lo indeterminado, el *ápeiron* (sobre el que inició su reflexión filosófica Anaximandro, maestro de Pitágoras; y con él la filosofía griega, presocrática).

Del *Límite* (siempre en esas concepciones) procede también lo ilimitado y aoristo. Constituye un cerco fronterizo que *da lugar y ser* a sí mismo y a su propia alteridad. Unidad

\* A ese vacío exterior se le llamaba *ápeiron*.

\*\* Son tradiciones de los primeros siglos de la era cristiana, impregnadas del monismo propio de la época (estoicismo, monoteísmo implícito –judío, judeocristiano, gnóstico–) que reinterpretan desde esos presupuestos las tradiciones pitagóricas y platónicas. Éstas eran de orientación dualista, si bien siempre el primero de los dos principios se concebía superior al segundo. Véase el ensayo consagrado a Platón, en la «Coda filosófica» final de este libro.

y Mismidad lo son respecto a ese principio primero –ontológico y teológico– que es el Límite. Éste concede número y determinación al *ápeiron*.

Ese Límite engendra, con la serie de los números, todas las cosas, y las condiciones de su conocimiento y comprensión. Promueve la concreción de esa *Mónada* superior en la figuración numérica, aritmética, de la unidad, o en su manifestación geométrica en el punto.

El punto es el límite de la línea, ésta lo es de la superficie, y la superficie lo es del cuerpo sólido.

El punto es el límite de aquello que se le contrapone: un segundo punto. Puede trazarse en el intervalo entre ambos una línea: línea recta que inaugura la dimensión de la longitud. Un tercer punto añade superficie y latitud a esa línea que expresa dualidad.

La línea es el límite de la superficie, del mismo modo como ésta lo es del cuerpo sólido. En éste se encarna y materializa el número cuatro, número sagrado que constituye el *tetraktýs*.

*Péras*, el Límite, es el principio supremo, la *Mónada* primordial. Y es congénere con el *Noûs*, o es el *Noûs* mismo, la inteligencia, la mente, principio de sabiduría y conocimiento. Crea y produce él mismo la procesión de la propia unidad *monádica* y de su contraposición (la *Díada*).

En virtud de la *Díada* el Uno puede desplazarse y moverse: o girar hacia la Alteridad. Pues la *Díada* es congenial con el movimiento y con lo Otro (*tò héteron*), tal como puede colegirse en la versión platónica de esa dialéctica de géneros supremos que tiene en el *Sofista*, en el *Parménides* y en el *Filebo* su más augusta expresión.

Los pitagóricos formulaban su juramento invocando el *tetraktýs*, principio de todas las cosas\*. Con él se iniciaba el

\* El juramento se pronunciaba en nombre de «Aquel que ha revelado en nuestras cabezas el *tetraktýs*, que es la fuente y la raíz de la naturaleza inagotable».

universo de los sólidos, que Platón determinó en sus características elementales en el *Timeo*, diálogo en el cual desplegó el alfabeto, con sus cinco letras principales, o elementos atómicos, a partir del cual leer y comprender el universo<sup>7</sup>.

El dodecaedro, con sus caras pentagonales, estampa el pentagrama en la pared superior del cosmos, aproximándose como ninguna figura a la forma esférica. Ésta es la más divina, la más cercana al Límite, ya que toda ella se determina y autodetermina por sí misma, de manera que en ella se conjugan Principio, Medio y Fin<sup>\*8</sup>.

El pentágono resplandece como la forma en la cual, en sus estrelladas proyecciones sobre la superficie de la figura, se descubren triángulos cuya hipotenusa es inconmensurable con sus lados. Pero a través del cálculo puede vencerse la irracionalidad contradictoria de lo continuo y lo discreto: la célebre *sección áurea*, a través de una relación de proporción entre rectángulos de diferente tamaño, equiparable al nexo entre los números en su progresión y aumento (serie de Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, en la que cada número constituye la suma de los dos anteriores)<sup>\*\*9</sup>. Ese *número de oro* parece perpetuar y prolongar un impresionante proyecto de exorcismo y encantamiento de lo irracional, a través de la aritmética que se proyecta en la geometría, y mediante su uso en las plantas y alzados arquitectónicos, o en composiciones musicales.

Matila Ghyka, en su célebre libro *El número de oro*, habla, al respecto, de una síntesis integradora de ese sustrato irracional que constituye la clave de la belleza (pues ésta nada

\* Una de las más hondas reflexiones que se han efectuado sobre la condición humana mortal es quizá pitagórica, o atribuible a Alcmeón de Cortona: «Los hombres mueren porque no pueden anudar el principio con el fin».

\*\* La serie progresa a partir de la suma de los dos números precedentes: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... Los dos términos sucesivos de esta serie tienen relaciones mutuas tales que tienden hacia dos límites: 0,61803398875... y 1,61803398875... (ambos son números inconmensurables, o irracionales, según la ecuación de Fi [inicial de Fideas] = 1 + raíz cuadrada de cinco, partido por dos, que da esas cifras [de la raíz positiva y de la negativa, respectivamente]).

es sin su sombra): la gestación de figuras y formas donde resplandece una simetría no mecánica sino dinámica\* (en virtud de ese componente *dia-bálico*, o de esa «conmensurabilidad potencial» de la que se habla en el *Teeteto* platónico)\*\*.

Le Corbusier se inspiró en principios de esta naturaleza, asesorado en algún momento por Iannis Xenakis, para condensar y sintetizar su célebre *Modulor*, expresado en la figura humana con el brazo derecho extendido hacia arriba<sup>10</sup>.

Las principales consonancias musicales de octava, quinta, cuarta, pueden ser equiparables a esas razones y proporciones que se descubren en las tradiciones pitagóricas y platónicas, o en la formulación de la sección áurea. Los arquitectos renacentistas, como lo muestra el excelente libro *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* de Rudolf Wittkower<sup>11</sup>, formalizaban las plantas de sus edificios en términos musicales: *diá pasôn*, *diá pénte*, *diá tessárôn* (octava, quinta, cuarta).

En la teoría y en la práctica artística de Iannis Xenakis está presente tanto esa vieja especulación pitagórica y platónica, o relativa al número de oro, como la más exigente reflexión científica y matemática de la segunda mitad del siglo xx. Quizá son razones *estocásticas*, o leyes de probabilidad, las que permiten desentrañar la razón de la sinrazón, o un principio de orden y proporción en el azar; también en la configuración de formas de la naturaleza (cristales, flores, etcétera)\* \*\*<sup>12</sup>.

\* *Dynámei sýmmetroi*: simetrías dinámicas, o potenciales.

\*\* Matila Ghyka explica la presencia de ese número de oro en la naturaleza (cristales, flores) por la acción simultánea del principio de Hamilton, relativo a un mínimo de acción, o de acción estacionaria, o la evitación del desgaste y derroche de las energías. Invoca el principio de Ockham, su célebre navaja: *entia non sunt multiplicanda*. Y se refiere con todo ello a la tendencia hacia estados de equilibrio en todo sistema material físico-químico, regido por una evolución que tiende de estados menos probables hacia los más probables (Boltzman). Se trata de la ley de los grandes números que permite descubrir regularidades donde parece sólo regir el azar.

\*\*\* La idea consiste en que en la tendencia asintótica hacia un fin (que se realiza en los Grandes Números) se alcanza una ley probabilística que gobierna el propio azar, o que concede racionalidad a lo que en formas locales comparece como casual e irracional.

En esa «ley de los grandes números» puede inspirarse el demiurgo arquitectónico y musical para movilizar sus grandes masas sonoras, o sus moles de hormigón, de manera que se sugiera el hermanamiento entre el cosmos sonoro y el mundo arquitectónico del espacio y de la luz. Como sabía Le Corbusier, el arquitecto traza, esculpe, corta la luz y la expande y desparrama: eso es proyectar, construir\*. Del mismo modo puede hacer sonar y cantar a esa *música petrificada*. Goethe decía del templo construido: «¡Ahora puede ya cantar!» (puede comenzar a resonar, o a proferir armónicos y consonancias).

La arquitectura traza en simultaneidad lo que la música despliega en sucesión. El espacio-tiempo se inclina en la primera hacia el espacio (y hacia la luz), y en la segunda hacia el principio –variacional– por el que discurre, con el movimiento, también el tiempo.

En la arquitectura el tiempo se trasciende en el *tota simul*, como Iannis Xenakis señala en su importante prólogo a un texto de presentación del monasterio de La Tourette de Le Corbusier. En la composición musical, en cambio, el diseño debe argumentarse en el tiempo\*\*.

---

No hay racionalidad en el lanzamiento de dados o monedas si tomamos como muestra unos cuantos, escasos, eventos. Pero si se prolonga la acción hasta miles de millones de lanzamientos, comparecen regularidades, leyes.

\* «La lumière est pour moi l'assiette fondamentale de l'architecture. Je compose avec la lumière» («La luz es para mí el fundamento de la arquitectura. Yo compongo con la luz»). Citado en Stanislaus von Moos, *Le Corbusier*, Frauenfeld, Huber, 1968.

\*\* En el prefacio a *Le Couvent de La Tourette de Le Corbusier* (Marsella, Parenthèses, 1987), Iannis Xenakis dice: «En musique vous partez d'un thème, d'une mélodie, et vous disposez de tout un arsenal d'amplification, polyphonique et harmonique, plus ou moins donné d'avance (autant pour composer une sonate classique qu'un morceau de musique sériell), vous partez du mini pour aboutir au global; alors qu'en architecture, vous devez concevoir au même moment et le détail et l'ensemble, sinon tout s'écroule» («En música partimos de un tema, de una melodía, y disponemos de un completo arsenal de amplificación, polifónica y armónica, una especie de punto de partida [ya sea para com-

La música es el despliegue en movimiento, o la movilización de masas sonoras, a través de un proyecto y de un diseño que puede retrotraerse a formas proyectivas arquitectónicas (como el Pabellón Philips de la Exposición de Bruselas de 1958, de Le Corbusier-Iannis Xenakis). Pero en ella el espacio-tiempo halla su ritmo y su medida en el tiempo, con todos sus eventos de variación y despliegue.

El Movimiento prevalece sobre el Reposo. El nomadismo de las duraciones parece vencer al sedentarismo de la ocupación del lugar. El *nómos* de la melodía, del ritmo y del tono elegido tiende a imponerse al *nómos* de la tierra, del espacio; o del deslinde de un templo que pueda ser compuesto y construido. En la música ese templo, como sabía R. M. Rilke, se hace hábito y hábitat en el oído.

Se sugiere y suscita, de este modo, la doble tarea demiúrgica de la composición y del proyecto arquitectónico. El Pabellón Philips de Xenakis-Le Corbusier, o su colaboración en el monasterio de La Tourette, se corresponden de forma estricta con la composición musical, particularmente con *Metastasis*. Ésta fue concebida a partir de los mismos principios geométricos con los cuales se trazaron las superficies (paraboloides hiperbólicos y conoides) que dan lugar al diseño del Pabellón Philips de la Exposición de Bruselas de 1958\*.

---

poner una sonata clásica o bien un fragmento de música serial], partimos de lo pequeño para alcanzar lo global; mientras que en arquitectura debemos concebir en el mismo instante el detalle y el conjunto, de lo contrario todo se desploma»).

Lo que da fuerza a la arquitectura, añade, son sus proporciones: la relación coherente del detalle y de lo global. Señala que ha contribuido a tender puentes entre ambas: «Les pans de verre ondulatoires sont un exemple concret du passage du rythme, des échelles musicales (oreille) à l'architecture, comme plus tard, le passage des glissandi en masse des cordes à la définition des coques réglées du Pavillon Philips» («Los trozos de vidrio ondulatorios [del monasterio de La Tourette] son un ejemplo concreto del paso del ritmo, de las escalas musicales (el oído) a la arquitectura, como posteriormente el paso de los *glissandi* en masa de las cuerdas a la definición de los *coques réglées* del Pabellón Philips»).

\* En este sentido, véanse los escritos de Xenakis sobre el Pabellón en la *Revue Technique Philips*, 10 de septiembre de 1958, «Genèse de



Los mismos principios constructivos de la arquitectura del cosmos, según la sostiene la tradición pitagórica recreada en el *Timeo* de Platón, permiten establecer razones y proporciones armónicas de naturaleza musical. Aquéllos son visibles por el ojo del alma, o *noûs*, que percibe su iluminada figura estampada en el *mundus intelligibilis* habitado por las ideas. Éstas son audibles como figuras sonoras que la inteligencia percibe.

Hay una inteligencia equiparable al ojo y su percepción. Y la misma inteligencia, gobernada por los mismos principios, se prolonga en la audición. En un caso es la arquitectura del cosmos lo que se despliega. En el otro, la música de las esferas que lo vuelven audible.

El oído percibe los intervalos, *dia-stémata*, así como los círculos de quintas, de cuartas, de octavas; y el sistema (*sys-témata*) que componen. El oído advierte los meridianos que atraviesan toda la escala, de octava en octava, en verdadero *dià-pasōn*, o los acordes de quinta (*dià-pénte*), o también los de cuarta (*diã-tessārōn*), o los de sexta o de tercera.

Y cada nota o tonalidad compone un hito circular, equiparable a las cuerdas de la lira de Apolo, y a los círculos planetarios, con sus nombres griegos correspondientes a las órbitas de satélites y estrellas\*, iniciándose la escala en la tierra (que gira en torno al fuego central, Hestia, la diosa del hogar, la divinidad vestal).

Se traza así un cosmos sonoro, un despliegue *fono-lógico*, que en correspondencia con el *cerco de espacio y luz* de la arquitectura del cosmos muestra las mismas razones, proporciones, *lōgoi*: lo que la inteligencia visual advierte. Ésta inmoviliza en reposo, en percepción simultánea, desplegada en

---

l'architecture du Pavillon», donde se describe la sucesión de transformaciones del «estómago» inicial (que absorbe y expulsa los transeúntes, tras mantenerlos dentro durante diez minutos).

\* A cada nota de la escala corresponde un cuerpo celeste: a *nētē*, (N), Selene (la Luna); a *paranētē* (Pn), Afrodita; a *trītē* (T), la Tierra; a *paramēsē* (Pm), Hermes; a *mēsē* (M), Helio; a *líchanos* (L), Ares; a *parypátē* (Ph), Zeus; a *hypátē* (H), Cronos. Todas ellas progresan de lo más cercano a lo más lejano.

el espacio como coordenada privilegiada, lo que el oído advierte en movimiento y tiempo, a través del curso sonoro, o de la masa de sonidos en movimiento.

Ambas, arquitectura y música, coordinadas en la misma razón y proporción –numérica, geométrica, física–, se bifurcan en proyectos (arquitectónicos), o en grandes movimientos de masas sonoras (musicales), según si se sitúa en primer plano el espacio o el tiempo, el reposo o el movimiento, la simultaneidad o la sucesión.

Esa razón –ese *lógos*–, además de ser comprendida por la inteligencia, debe ser expresada por la sensibilidad (en su doble ruta predominantemente auditiva o visual, o de escucha y visión). Doble percepción de hondas y germinales raíces en las que arraiga todo proyecto (intentado por Xenakis y Le Corbusier) de combinación del universo de la luz y del sonido, o de luz-y-sonido.

De este modo se realiza la hermandad de esas artes fronterizas que son la arquitectura iluminada y la música extremada. Ambas guiadas y conducidas por un *lógos* esclarecido por principios aritméticos y geométricos, físicos y metafísicos: los que gobiernan esa conjunción de vías de conocimiento, o de *gnosis* superior, que los medievales llamaron *quadrivium*.

Ese *lógos* debe ser, además de comprendido, también sentido. Ha de conjugarse con la sensibilidad, con la *aísthēsis*. La música no es tan sólo música de las esferas, sólo audible por Pitágoras, hijo o avatar de Apolo, procedente del mundo hiperbóreo. La música, como supo comprender Aristoxeno de Taranto, debe ser captada en su razón, y a la vez sentida en su sensación. Tiene que generar escucha sensible. Y ha de poderse detectar en su naturaleza fónica, o en su materia sonora.

Se ha de comprender como *fōnē*. La música es síntesis de *lógos* y de *fōnē*, pero de distinta especie que la que estipula la lingüística, o que la suerte de *fono-logía* propia y específica del lenguaje verbal, o de la escritura fonética que lo transcribe (en y a partir de la gran revolución en la escritura de los mundos mediterráneos, fenicio, griego).

## Lógos y fōné

Los principios que rigen la música de las esferas son los que componen la arquitectura del cosmos. Un mismo modo de proyectarse los números (principios de todo ente) permite su visualización iluminada en la arquitectura del cosmos, y su audición en la música de las órbitas del cielo. Pitágoras, según la leyenda, era capaz de escuchar esas armonías celestiales, evidenciando en ello su ascendiente divino (apolíneo, hiperbóreo), que resaltan sus tardíos hagiógrafos, Porfirio y Jámblico<sup>13</sup>.

Descubrió el *lógos* de eso que sabía oír, y reproducir en su excelsa lira, al escuchar en el taller de un herrero los diferentes sonidos metálicos, correspondientes a tonalidades distintas. Él mismo certificó su hallazgo con el célebre experimento de las cuerdas tensadas que soportaban distintos y proporcionales pesos. Pudo así estipular los nexos entre las principales consonancias: la octava, la quinta y la cuarta.

Según la tradición pitagórica ese *lógos* de la *fōné*, o esa música de las esferas era, en su perfección, propia y exclusiva del *mundus intelligibilis*. De ahí el carácter exultante de una música capaz de trasportarnos a la eternidad, o de tornarnos inmortales, y que surgía incólume de la lira de Apolo, la que Pitágoras reproducía en el tañido de su instrumento.

Se evocaban en ella los mismos principios perceptibles por el oído de la inteligencia a través de lo que se daba a visión intelectual mediante las órbitas y los círculos, o las esferas que componían el cosmos (en los que cada una de ellas correspondía al patronazgo de un dios, auriga y guía de cada tonalidad musical, y del intervalo correspondiente). Podía, de este modo, desplegarse el octocordio musical del cosmos, fundado en principios aritméticos y geométricos.

Ese rigorismo lógico elevó la música al rango de ciencia suprema, acorde con el proyecto demiúrgico y arquitectónico del cosmos, congénere con la Arqui-técnica (arquitectónica) y con la aritmética, la geometría y la física. O con las razones y proporciones del macrocosmos, del microcosmos humano

y cívico, y del micromundo de las partículas elementales, verdaderas letras del alfabeto (cifrado, numerado) que hacían posible la intelección del libro de la naturaleza.

Pero esa misma exaltación de la música en el orden supremo del *quadrivium*, ciencia medieval superior que perpetuó esta concepción pitagórica y platónica, determinó también la temible degradación de la música real, instrumental, audible, dada a la sensibilidad, o a la *aísthēsis*. Sobre todo la devaluación de la música que no utiliza prioritariamente la mano, órgano especial de la inteligencia (según Aristóteles), sino más bien el resoplido de los labios, la capacidad pulmonar respiratoria, el ritmo cardíaco de las emisiones *pneumáticas* (y la mano únicamente como acompañamiento auxiliar).

La mano como complemento de la voz sancionó la primacía de una música subordinada a la letra, al texto, al cántico (como la que produce la lira, el arpa, la cítara). Frente a ella, como modalidad inferior y degradada, aparecía la música *aulática* (la flauta de pico, o el oboe, *aulós*, o bien la siringa de Pan), propia de personajes todavía aquejados de salvajismo (Marsias, el propio Pan, Sileno, o el séquito de las ménades en trance, agitadas por el sonido de ese melodioso instrumento).

La música, al inclinarse tanto hacia el *mundus intelligibilis* –del *lógos*–, tendió a desprenderse de la sensibilidad, de la *aísthēsis*, en su condición de música audible, encarnada en la *fōnē*. Para cierta tradición aristocratizante ésta debía ser siempre servicial y subsidiaria respecto al cántico y al poema, o al texto verbalizado y escrito de la *poiēsis* épica, dramática o lírica.

Frente a esas tradiciones que asumen, no sin contradicciones internas, los pitagóricos, y que se perpetúan en Platón, y en el propio Aristóteles, un discípulo de éste, Aristoxeno de Taranto, defendió la unión de razón y sensibilidad en la *fōnē*, o de *lógos* y *aísthēsis* en el cosmos musical-sonoro. A Aristoxeno de Taranto, al que muchas veces evoca en sus escritos teóricos, Iannis Xenakis le dedica, junto con otras dos figuras del mundo de las matemáticas, su composición para violonchelo solo titulada *Nómos Alpha*.

Aristoxeno de Taranto creía que el *lógos* de la música exigía también sensibilidad, *aísthēsis*, capacidad auditiva. O que la música debía habitar la inteligencia, o hacer a ésta un templo en forma de *lógos* (hijo del *noûs*, según el *Hermes Trismegisto*, en su primera parte titulada «Poimandres», que Xenakis evoca como uno de los textos complementarios de *La Légende d'Eer*, pieza electroacústica compuesta en 1977 para un espectáculo *son-et-lumière*).

Pero ese *noûs*, y las cosas que son pensadas (*noómena*)\*, lo mismo que sus razones y proporciones (*lógos*), deben expresarse, como dice Xenakis, a través del mundo del sonido, o de los objetos sonoros. Ese *lógos* requiere, pues, el concurso de la sensibilidad, de la *aísthēsis*, sin el cual la música no cumple su verdad fono-lógica, alternativa siempre a la fono-logía que subyace al lenguaje hablado y articulado, o a la escritura (fonética) que lo traslada y transcribe a letras, *grammaí*: unidades mínimas o *tipos* susceptibles de percepción con los ojos, frente a los sonidos musicales. Éstos, con sus intervalos verticales relativos a las alturas tonales, o con sus períodos horizontales de medidas y ritmos temporales, componen un *lógos fono-lógico* quizás anterior, más arcaico. Más auroral. A la vez pre-liminar y arqueo-lógico.

Hay, pues, una síntesis de inteligencia y sensibilidad, o de razón (*lógos*) y *fōné*, sin la cual la música no se realiza (como arte, creación, *poiēsis*). Iannis Xenakis, en este sentido, prosigue y prolonga esta tradición que tiene en Aristoxeno de Taranto su magno precedente.

## Masas sonoras

Iannis Xenakis no es sólo un constructor de dispositivos formales, o de grandes ecuaciones *hors temps* (de carácter in-

\* Hay también una obra sinfónica de Xenakis con este nombre, *Noómena* (1974). Fue la primera en usar *arborescencias* (representación gráfica que indica los trayectos de los sonidos; croquis preparatorio que luego se escribe en notación tradicional).

temporal)\*<sup>14</sup>. Esas formas algebraicas, o esas figuras matemáticas, al proyectarse de forma geométrica a través de la doble coordenada cartesiana, con su ordenada y su abscisa, que en términos musicales componen la altura tonal y la duración temporal, generan y desencadenan la posibilidad de configuraciones geométricas (y de cuerpos sólidos de un carácter específicamente arquitectónico).

La partitura musical requiere, como el proyecto arquitectónico, un alzado en tres dimensiones: la construcción de una maqueta formal que, a diferencia del boceto arquitectónico, se despliega, a través de una ingente movilización de masas sonoras, *en temps*, en el tiempo.

Esa materialización «arquitectónica» de una idea musical, o esa plasmación «musical» de una idea arquitectónica, es lo que proporciona un interés tan fascinante a la correlación perceptible entre la composición *Metastasis* –especialmente en algunos compases próximos a su final– y la construcción del Pabellón Philips de la Exposición de Bruselas de 1958.

Entre el paraboloide hiperbólico y conoide con el cual se formalizan las superficies de la figura inicial de esa obra arquitectónica, y las tersas continuidades de *glissandi* perceptibles por el oído en la composición *Metastasis*, se descubre una correspondencia radical.

La figura arquitectónica comparece, en su prestancia intemporal, a modo de materialización de un proyecto realizado en plena simultaneidad, como el dispositivo que desencadena, en movimiento, en el tiempo, el flujo sonoro del contraste entre los *glissandi* de la orquesta, especialmente de las cuerdas, y el cerco de acordes saturados en forma de *clusters* que abren o que cierran ese general deslizamiento instrumental por el tobogán del tiempo.

Las artes fronterizas, según definí en mi libro *Lógica del límite* la arquitectura y la música, hallan la confirmación más

\* *Hors temps* es siempre un material en reposo, en reserva virtual, mientras que *en temps* es ya resultado de una elección. Siendo *temporel* el vector sobre el cual la estructura musical se proyectará *en temps*.

elocuente de su parentesco estructural en la creación musical-arquitectónica de Iannis Xenakis. En la composición *Metastasis*, para sesenta y un instrumentos, se genera un *continuum* que tiende a la anulación –de forma asintótica– de la unidad discreta de tiempos o de alturas (el cuarto de segundo temporal/el cuarto de tono).

Se van columpiando en el espacio/tiempo los *glissandi* que se conjugan o difractan, o que porfían por unificarse en forma de haz, a partir de cada singular línea vocal, o que se acaban diversificando en apertura gradual, expansiva, en abanico.

Ese mismo ritmo de unificación y diversificación, a través de curvas parabólicas que se plasman en las paredes del Pabellón Philips, muestra esa «música callada», petrificada en hormigón armado, que parece constituir la maqueta de la gran pieza musical.

El átomo de tiempo, la unidad discreta de la altura tonal, parece ser abolida por ese general deslizamiento, al que pone fin, de forma abrupta, la forma extrema opuesta: la *Schreckenfanfare*\* de los brutales *clusters* que poco a poco, en sucesión de acordes, irán ganando terreno en la imaginación formal y en el pensamiento musical de este compositor, especialmente en su obra tardía, en la que tiende a desaparecer la inclinación hacia los *glissandi* de sus primeras composiciones.

Se trata, en el caso del Pabellón Philips, de la figura de un estómago que asimila y deglute gente, o que permite alojar en su interior entre seiscientos y setecientos transeúntes durante ocho o diez minutos. Dentro del Pabellón, los altavoces transmiten la música electroacústica preparada para el recinto, el *Poème électronique* de Edgar Varèse, primera pieza conseguida con medios electromagnéticos de este gran compositor de vida accidentada, trágica, siempre aquejada del más despiadado infortunio.

Edgar Varèse: quizá la más importante y reveladora influencia que Iannis Xenakis experimenta en el arte de com-

\* *Schreckenfanfare*, «terrorífica fanfarria», es la afortunada expresión con la que Richard Wagner definió el comienzo del cuarto movimiento de la *Novena sinfonía* de Ludwig van Beethoven.

poner. Un músico inmenso que poseía, como sucederá en Xenakis, ante todo el don de la orquestación, o la intuición de un sinfonismo renovado. Y la comprensión de que en música importan sobre todo las masas sonoras. O que componer es una especie de despliegue y repliegue de un contrapunto de *planos* musicales masivos, masificados, que deben ser conjugados o contrapuestos, tratados dialécticamente, confrontados, fundidos, pulverizados.

Como afirma el propio Edgar Varèse en la descripción de una de sus obras principales, *Hiperprisma*, a la que describe como «una impresión auditiva de deformación prismática»:

El movimiento de planos y masas sonoras, variando en intensidad y densidad, se encuentra en mi obra sustituyendo al antiguo contrapunto lineal, fijo. Cuando éstos son oídos en colisión, resultan fenómenos de penetración o repulsión. Ciertas transmutaciones tienen lugar en el plano. Proyectándolos sobre otros planos crearían una impresión auditiva de deformación prismática. Aquí tenemos de nuevo, como un punto de partida, los mismos procedimientos que se han encontrado en el contrapunto clásico, con la diferencia que ahora, en lugar de notas, son masas organizadas de sonidos las que se mueven unas contra otras<sup>15</sup>.

Esta extraordinaria reflexión constituye en gran medida el punto de partida del arte musical de Iannis Xenakis. Éste consuma la revolución musical de la que Edgar Varèse es su precursor, auténtico *verus propheta*: el trágico Juan Bautista que anuncia, en medio de la más asombrosa conjura de incompreensión, o en el desierto más desolado de acogida y aceptación, un nuevo sinfonismo, un modo innovador de comprender la movilización de las masas sonoras. De manera que éstas, al modo de la luz que se refracta en un *hiperprisma* musical, se van descomponiendo y difractando en planos, provocando una especie de cubismo sonoro que traslada al mundo de la música los principios de ese movimiento pictórico.



Esta expresión, masas sonoras, constituye el santo y seña de ese gran soñador de la música del futuro que fue Edgar Varèse. Y es, desde luego, el término a través del cual inicia Iannis Xenakis su andadura musical, como creador y como teórico de la música. Xenakis, lo mismo que Edgar Varèse, fue sobre todo un gran sinfonista. Ambos son hijos y herederos de esa gran tradición que tuvo en Ludwig van Beethoven su impulsor, y en Hector Berlioz su figura paradigmática.

Iannis Xenakis compone obras de muy diversa índole: para conjuntos de percusión, para medios electromagnéticos, para espectáculos de luz y de sonido, para escenas de cantatas u oratorios, o de carácter cuasi-operístico, como sus versiones de la *Orestíada*, de la *Medea* latina de Séneca, de las *Bacantes*, o del parlamento final de Palas Atenea en las *Euménides* de Esquilo, o en cierto modo en su versión de la *nékya* homérica, o *descensus ad inferos* de la *Odisea*, en su obra *Ais (Hades)*.

Pero Xenakis es sobre todo un gran compositor de piezas orquestales ingentes. Muchas son sólo para gran orquesta, en las que a veces moviliza más de un centenar de instrumentistas. Otras lo son para orquesta y piano.

Con Iannis Xenakis puede decirse, quizá, que reaparecen algunas características de la música decimonónica que ya parecían obsoletas en el siglo xx: la gran orquesta, desde luego; la orquesta y el piano; pero también los conjuntos concertantes de cámara, el dúo para violín y piano, el trío con piano, el quinteto con piano. Como si el más áspero y *fauve* de los músicos de la generación de la última postguerra auspiciase una paradójica síntesis de la orquesta «humana» decimonónica, o del conjunto de cámara concertante, junto con las más audaces torsiones del lenguaje musical por las pendientes atonales y disonantes.

Reaparecen en su música las masas ingentes de las cuerdas, el ejército de violines tan denostado en su ejercicio (de sufrido colectivo) por Karlheinz Stockhausen. Tan postergados y omitidos por una música, la propia de la segunda mitad del siglo xx, proclive siempre a los conjuntos de percusión, al sonido crujiente de las maderas, al relampagueo de

chirriante parodia coral de los metales, pero poco aficionada a las cuerdas: violines, violas, violonchelos.

Con esos medios, sobre todo con las cuerdas, inicia Xenakis su titánico desafío a la música electroacústica, logrando unas sonoridades y unos timbres, que en sus *glissandi* sinusoidales, o en el carácter cortado a tajo —o a hachazos de gran gigante— de los *clusters*, o de los saturados acordes que se entrelazan en rudas progresiones ascendentes y descendentes, a veces con un único instrumento, dan la más desarmante réplica a la música electromagnética (que el propio Xenakis también cultiva, con gran sentido artístico).

En *Kottos*, una obra genial para violonchelo solo, sugiere la figura de desafío de un gigante de cien brazos así llamado, que se enfrentó a Zeus y fue vencido por éste: cien brazos, los de una gran orquesta, capaz de movilizar masas sonoras, pero esta vez a partir de un único intérprete sobre un instrumento puesto en la más audaz prueba del límite: el violonchelo.

En la música de esta segunda mitad del siglo xx parecían sentenciadas las cuerdas: los violines, las violas, los violonchelos. Como si llevaran en su seno el estigma de la expresividad romántica, o de las formas melódicas *cantabile* que predominaban en la orquesta decimonónica.

Frente a las cuerdas debían sobresalir los conjuntos de percusión, antesala de la música electromagnética (al atinado parecer de John Cage). O los metales chirriantes. O un uso percutido del piano que lo emparentaba al xilofón, a la xilorimba, o a otros instrumentos de la misma especie tímbrica.

La percusión comienza a diversificarse, como lo demuestran las bellas composiciones que Iannis Xenakis consagra a este conjunto instrumental. Él mismo diseña algunos de los instrumentos metálicos, que se alternan con las membranas de piel, con el conjunto de instrumentos de percusión pianística, o con la mezcla de metales y pianos en su obra *Pléiades*. En la primera parte, aparece la percusión metálica; en la segunda, los pianos (xilofón, xilorimba, etcétera); en la tercera, la mezcla de metales y pianos; en la cuarta, las pieles: membranas de tambor, de timbal, de bombo, de bongó afri-

cano. En toda ella se evoca la constelación celeste de las Pléyades, hijas del titán Atlas, soporte y sostén del universo terrestre: fulguración que irradia en cascada a través de muchos soles en el cosmos auditivo de un conjunto de percusión diversificado en tres secciones (metales, pianos, pieles).

Pero lo más sorprendente en Xenakis es ese aludido retorno de los violines (y en general de las cuerdas). Sólo que la torsión y retorsión del instrumento es tan tremenda, se le somete a tal prueba limítrofe y fronteriza, que el efecto es descomunal, inaudito: logra vencer y convencer en el terreno más desfavorable a los medios electromagnéticos. Los gana en campo adverso, a través de una orquesta humana sometida a retorcimientos manuales que evocan las crucifixiones de Matthias Grünewald: tal es la tortura física y anímica a la que son sometidos esos medios de emisión sonora.

Masas ingentes de la cuerda se deslizan a través de impresionantes movimientos uniformemente acelerados hacia ascensos o descensos de la gama tonal *no octavante* (en la que se evita la octava al concluirla en un intervalo anterior o posterior). Deslizamientos simultáneos por las duraciones en dirección asintótica hacia una final de resolución en brutales *clusters* que sustituyen a los acordes convencionales. De forma que se establecen así puntos y aparte que destacan diferenciadas secciones: seis, siete, nueve por composición orquestal, o por conjunto de cámara.

Una sucesión de *clusters* suele poner fin a los *glissandi*, de manera que se intuye de este modo el recorrido, el movimiento, o el dramático cambio de dirección, modificándose la progresión del *continuum* en una irrupción abrupta de lo *discreto*.

Mediante el doble expediente del *cluster*, a modo de colosal y masivo acorde, y de los *glissandi*, fluctuando sobre planos convergentes, se da una impresionante réplica a la música electroacústica. Se traza el zigzag de las interrupciones con los *clusters*, y el *continuum* en progresión uniformemente creciente o decreciente con los perpetuos *glissandi*.

El espacio-tiempo de la música, o su doble coordenada de alturas y de duraciones, halla en esas dos modalidades de uso

instrumental su forma-límite. *Glissandi* y *clusters* son, como la *identidad* y la *contradicción* en el espacio lógico-lingüístico del *Tractatus* de Wittgenstein, las dos formas que saturan, según Pierre Boulez, el espacio-tiempo musical\*.

El *cluster* constituye un hacinamiento de máxima densidad que puede establecerse como primer límite del espacio musical-sonoro. El que establece el mojón fronterizo irrebasable, el *finis terrae* del eje vertical de las simultaneidades: todas las notas aporreadas a la vez, en un insondable agujero negro armónico.

Y frente a esa *contradicción* lógica, pero de *lógos* musical, en la que todo el *espacio lógico* descubre una simultánea conflagración de tonos y de timbres, lo más contrario y contrastado: la pura y vacía *identidad*, la anulación de la diferencia discrecional en aras del más estricto *continuum* aritmético, geométrico. La *diferencia* de altura y de duración en tendencia asintótica a la anulación en su contrario, la *identidad*.

En un caso, en el *cluster*, vence por exceso absoluto el componente *dia-forético* o discreto. En el otro, en el *glissando*, vence por defecto de diferencia el *continuum* restaurado, y con él la *identidad*. La excesiva intensidad simultánea contrasta con el infinitésimo extensivo de los deslizamientos tonales por el eje de las sucesiones: cuartos de tono, cuartos de segundo.

Ambos constituyen los límites radicales, absolutos, de los ejes continuo y discreto, vertical y horizontal, espacial y temporal de la música: el *cluster* cubre y satura espacio, en pura anulación del tiempo, en acorde absoluto, infinito; el *glissando* reduce el tiempo al infinitésimo, y la gradación de las alturas a las unidades audibles mínimas (cuartos de tono quizá).

La voluntad de reducción y abolición del tiempo por parte de Xenakis, su predominio *hors temps* sobre esa caja vacía, negra, que es para él la duración, asume en su obra un carácter titánico. Y esa voluntad —siempre fracasada— es des-

\* Véase el ensayo dedicado a Karlheinz Stockhausen, en el que se alude a esa interesante reflexión de Pierre Boulez, que desarrolló en su ensayo *Penser la musique aujourd'hui*. El *cluster* es un acorde saturado; el *glissando*, un arpeggio también saturado.

mentida por la *vis* dramática con la cual, de forma expresiva extraordinaria, se movilizan masas ingentes de materia musical a partir de ese doble recurso, evidenciando la naturaleza espacio-temporal del ámbito sonoro, en el que el tiempo, en última instancia, tiene particular congenialidad con la voz del instrumento: con la *fōné*.

Se quiere anular el tiempo por abolición drástica, feroz. El tiempo responde con el *cluster* en un *vacuum* de interrupción, a la manera de un *cogitus interruptus* del discurso que se quiebra. Y en contraposición a él, saturando el eje de las sucesiones, o la abscisa de las duraciones, se propaga la progresión perpetua, a la manera y modo del movimiento uniformemente acelerado, mediante la anulación asintótica de las diferenciaciones de altura, o su reducción máximamente soportable, a través del deslizamiento de las cuerdas, o de una vertiginosa sucesión de *pizzicati*, o de pulsación sobre la caja del violín (así en *Pithoprakta*, la primera obra *estocástica* de Xenakis).

El *glissando* satura plenamente el eje de las duraciones. Subsume la diferenciación de alturas en un *continuum* de asintótica reducción de la fracción tonal en tendencia hacia el infinitésimo. La mediación para alcanzarse esa restauración del *continuum* la constituye un nuevo modo de razonar en la ciencia en crisis de la segunda mitad del xx: el pensamiento estadístico que halla la intersección entre el extremo determinismo de la ciencia decimonónica, y la indeterminación desafiante de los fenómenos de la microfísica (como la especificación de la posición y de la velocidad de los movimientos de los electrones).

Xenakis se inspira en esa forma de nueva ley, no causal sino estocástica, para repensar la música en su conjunto, aquejada, en fiel reflejo de los avatares de la ciencia en los años cincuenta, del mismo desgarramiento: entre azar y necesidad, entre determinación extrema (serial) e indeterminación aleatoria.

Se corría el riesgo de una anulación del sentido; y no sólo por el irracional recurso a la moneda al aire, o a los dados, como resolución de las elecciones musicales del compositor,

o de su relación con la interpretación. Iannis Xenakis, en un célebre artículo, mostraba cómo el estricto serialismo, y el modo determinista de pensar que implicaba, al extender a todos los parámetros musicales el pensamiento serial, terminaba generando lo contrario de orden musical, cosmos auditivo, clarificación en la creación<sup>16</sup>. Lo que al final acababa componiéndose, y sobre todo escuchándose, era la negación de todo esto: un desorden, un caos, una conflagración promovida por el propio impulso hiperdeterminista.

Entre ese extremismo y el recurso rápido al azar, al *alea*, cabía una posición mediadora; una actitud, un *éthos*, en la línea del *in media virtus*. Se trataba de aproximar la música al estadio alcanzado por la física y la matemática de la época. Y propiciar, en consecuencia, un razonamiento estadístico que permitiese examinar, más allá del puntillismo doctrinario de muchas orientaciones seriales, un examen sobre grandes masas sonoras, susceptibles de una analítica no puntual (o no basada de forma única y exclusiva en unidades mínimas, como son las notas y sus relaciones), sino global.

Era necesario sustituir la nota aislada, y su nexa con otras notas, al modo del viejo contrapunto –línea por línea, *punto contra punto*–, por la conjunción y divergencia de planos sonoros, esos de los que ya hablaba Edgar Varèse: planos, superficies, susceptibles de componer y construir sólidos, cuerpos platónicos, cuerpos quizá de geometría proyectiva no euclidiana: figuras que podían servir de partitura para composiciones que requerían, frente al papel pautado, o a los *ideogramas* pictóricos de la música azarosa, al estilo de John Cage, la maqueta arquitectónica en tres dimensiones, sólo que suscitando y sugiriendo lo que es propio y específico de la música: el movimiento, el tiempo, la duración; la movilización de grandes masas orquestales.

### Masas en movimiento

Esa teoría y práctica musical de Xenakis intentaba mediar entre los dos extremos: un asfixiante determinismo, como el propio del serialismo integral, que generaba finalmente con-

fusión, entropía, caos auditivo; y, por otra parte, un irresponsable recurso al azar, a la moneda, al dado, o al *I Ching*, donde se asumía la coartada de que esa autoanulación (al estilo de Wittgenstein) de la composición, o ese *harakiri* creador, era el modo catártico, socrático, de promover responsabilidad en el intérprete. Entre esas Escila y Caribdis propias de los años cincuenta aparece esa tercera vía, al modo del *trítón ti* platónico del *Sofista* (entre los amantes de las Formas y los proclives a la Materia).

Existe ante todo el razonamiento serial integral que conduce a la confusión auditiva en razón de haberse iniciado por la agregación de puntos atómicos susceptibles de desglose en diferentes parámetros (alturas, ritmos, ataques, intensidades dinámicas, incluso distribución estereofónica de los timbres).

Y en respuesta irónica –neodadá– a ese extremo rigorismo pitagorizante, una suerte de irracionalismo desbocado: el culto al azar, al *alea*, o la versión mitigada de ese extremismo a través del concepto de obra abierta.

Xenakis introduce una bisectriz, a la que llama música estocástica. En ella se cuestiona sobre todo esa obsesión de puja y porfía por basarse y fundamentarse en unidades mínimas, átomos de duración, eventos puntuales de sonido y de silencio, individuaciones radicales de manchas sonoras salpicadas de invasores apagones de voz a los que se quiere conceder estatuto de *música callada*.

Se olvida y se desconsidera que en música importa el tiempo, la duración, sólo y en tanto constituyen la medida, la periodización, el ritmo, los latidos y la respiración del *movimiento*. Es el movimiento el gran protagonista de la música. El movimiento a través del cual todo se transforma, según enuncia Rilke. El movimiento cuya pauta la da la danza, al decir de T. S. Eliot. El movimiento que desencadena ingentes masas de sonido. Es el movimiento el verdadero medio musical. El movimiento que pone en marcha, y lanza por el tobogán del tiempo, el recinto espacial, de alturas, que en occidente se privilegia, al menos hasta Webern. O el que orienta también hacia la duración la distribución en el *espacio físico* de las voces sonoras con sus timbres correspondientes: lo que suele llamarse desde esa época *estereofonía*.

En música importan, desde luego, como en todo sistema susceptible de expresar y comunicar *mensajes*, las unidades mínimas, los *fonemas* (que en el mundo musical son irreductibles a los lingüísticos). Pero tan importante como esa apreciación microscópica, o quizá más, es la percepción *panóptica* del conjunto arquitectónico (y hasta urbano, cívico) de ese movimiento que en una pieza musical se pone en juego.

El punto de partida no tiene por qué ser la nota individual en su modo de comparecer ante las coordenadas, o en su relación de altura con otros tonos, y en su vinculación sucesiva, sintagmática, a través de la duración (en forma rítmica y melódica). No se trata de contemplar el sonido aislado, la gota de sonido, perfectamente indiscernible respecto a las demás, como lo eran las gotas de agua en la contemplación de Leibniz. Ni de formar acorde o sintagma con varias gotas de agua que se deslizan, unas con otras, a través del doble eje de alturas y sucesiones, o en grados de intensidad o de velocidad, o en modalidades de ataque, o en el despliegue de instrumentos con sus respectivos timbres.

¿Y si a la gota como unidad mínima, o al grano de arena –y al proceso de agregación que a ese *atomismo lógico musical* corresponde– los sustituyese una unidad mayor: una unidad más compleja y menos puntillista; de forma que pudiera transitarse de ese impresionismo al cubismo musical como sugería Edgar Varèse, o de una música *plein air* a la ordenación de planos musicales, al estilo de Paul Cézanne?

¿Y si en lugar de considerar la unión ingente de gotas que componen el océano, o la formación de nubes, se toma una unidad compleja como principio generativo y constructivo? Una unidad amplia, susceptible de configuración en una topología geométrica acorde con los tiempos: la nube, por ejemplo. Iannis Xenakis siempre insiste en la nube. Nube susceptible de descargar energía y liberar lluvia; cuya resonancia martillea musicalmente la carpa de un circo, a modo de fulgurante percusión.

Xenakis sitúa en primer término la masa sonora. Responde con ello a una fenomenología del evento sonoro de una óptica y lógica bien distinta de la que procedía de la Segunda Escuela de Viena y desembocaba en el serialismo integral. Les



importaba a ambos, a Varèse y a Xenakis, esa asunción de la masa del sonido por encima de la descomposición de ésta en unidades mínimas discretas, al modo de la nueva escala serial, o su diversificación por todos los parámetros musicales.

Esa unidad originaria, la masa sonora, a modo de *ápeiron* musical, podía ser *determinada* en virtud de una refracción *hiperprismática* que permitiese desgajar planos sonoros: las superficies planas de un cuerpo sólido; las superficies irregulares de un *constructo* en forma de maqueta, como el hiperboloide parabólico del Pabellón Philips (que alojaba en su interior de estómago el *Poème électronique* de Varèse).

El contrapunto y la polifonía dejaban de ser lineales, o de tramarse entre notas aisladas, o entre líneas vocales, o a partir de notas ahogadas en silencios (así en Webern). O mediante una saturación determinista y causal de una analítica del sonido que hace de la partitura una suerte de *autómata musical* (respecto a lo cual habla también, en relación a su propio formalismo matemático estocástico, Xenakis en su entrevista con François Delalande).

Se llega de ese modo a la confusión de todos los parámetros en la audición, dejando como única alternativa de ese determinismo totalizante el irónico recurso neodadá, nihilista e irresponsable, al juego de dados o al *I Ching* (al modo de John Cage).

Iannis Xenakis encarna el *mēsótes*, término medio en donde se aloja la virtud (en este caso musical): el de una consciencia esclarecida que quiere situar la música a la altura epistemológica de los tiempos, como en su día hicieron Jean-Philippe Rameau y Johann Sebastian Bach, que la colocaron al nivel de la teoría de la gravedad y del cálculo infinitesimal a través de los principios de armonía, o de la práctica del temperamento igual.

Sólo que el tiempo de la ciencia, en la segunda mitad del siglo xx, no es el de La Place –y su genio omnisciente–, o el de un determinismo causal omnímodo, sino el que procede de la gran crisis *ex abundantia*, verdadera crisis de crecimiento, jalonada por la teoría de la relatividad, por los experimentos

del cuerpo negro y la microfísica de los *quanta*, y por el «principio de indeterminación» de Werner Heisenberg; el que sustituye las leyes causales –ante el envite de la indeterminación, con todas sus implicaciones epistemológicas– por las leyes estadísticas.

También el lanzamiento de dados o de monedas, o hasta la consulta al *I Ching*, admite un orden superior, o una legalidad vigente en pleno desorden, en medio del azar y el caos, o de las más agitadas turbulencias. Eso es lo que formula la física, especialmente la física de los gases, con el fin de calcular regularidades donde parece regir tan sólo el indigente azar. Por ejemplo: los golpes de las moléculas gaseosas contra las paredes de un recipiente.

Cuando tienen vigencia los Grandes Números, en una repetición de miles de millones de veces del mismo lanzamiento de monedas o de dados, se perciben regularidades, leyes: leyes estadísticas. Así por ejemplo en la velocidad de los gases en sus choques con las paredes de un recipiente. O en la indeterminada manera de referirse a un electrón cuando se quiere saber su posición y/o su velocidad, o de imaginarlo en términos corpusculares o inmerso en elásticas ondas.

En el proyecto de Xenakis se asume como punto de arranque las masas sonoras en movimiento. Se consideran éstas en plural. De manera que esas masas tramen entre sí planos en los que pueden determinarse de forma estadística las notas. Planos masivos, masificados, que pueden promover entre ellos formas de conjunción y disyunción diferenciadas del contrapunto.

Al *punctus contra punctum* se le rebasa y trasciende mediante el *plano contra plano*. De manera que se pasa de la superficialidad del papel pautado, o de la conjugada linealidad del discurso (homofónico o polifónico), a una especie de cuerpo sólido, de *tetraktýs*, a modo de partitura expositiva del proyecto de composición encarnada en una forma de carácter arquitectónico, pero que se cierne sobre el tiempo, o que debe sugerir el movimiento de lo que de ese modo se diseña.

Se añade, de este modo, a la latitud vertical de las alturas de sonido y a la longitud horizontal de la melodía y el ritmo, o a la medida y periodización de la duración, una nueva di-

mensión, la tercera. Las superficies, cual paredes de un cuerpo con volumen, alzan al vuelo la proyección, a través del tiempo, mediante la movilidad de ese cuerpo sólido. Una maqueta arquitectónica, concebida al modo de proyecto arquitectónico, diseñada *hors temps*, en un ámbito intemporal proyectivo, pero que se ciñe sobre el papel, o se proyecta a través de un movimiento argumentado en el tiempo, *en temps*, capaz de desglosarse en secciones. Toda la música de Xenakis se caracteriza por la manera marcada con que se trazan las seis, siete, ocho, nueve secciones en que suelen dividirse sus obras.

Se trata de obras de vocación orquestal, sinfónica, incluso cuando se trata de piezas de cámara, de cuartetos (así en el segundo y tercero que escribió), o hasta de los increíbles *tour de force* de violonchelo solo (*Nómos Alpha*), capaz de transformar ese instrumento en un conjunto orquestal apto para las más insólitas mutaciones. O bien en *Kottos*, nombre del gigante de cien brazos enfrentado a Zeus, también para violonchelo solo, con la sugerencia de una orquesta de cien instrumentistas.

Iannis Xenakis es, sobre todo, un gran sinfonista; quizás el mayor sinfonista de su generación. Sus obras tienden a la sinfonía, o al concierto sinfónico con piano incorporado. Sus primeras obras ya tienen ese carácter: *Metastasis*, *Pithoprakta*. Incluso sus obras de cámara, en donde reaparece a veces la combinación «neorromántica» del trío o del quinteto con piano, o la sonata para piano y violín (así en *Dikhthas*), todas ellas son el cortejo de grandes piezas sinfónicas orquestales, o de sinfonías concertantes con piano.

En otras se acopla la orquesta a la voz dúplice del barítono, en falsete y en bajo, como en *Aïs*, o en *Palas Atenea*, o el pasaje «Casandra», con percusión, de *Orestíada*.

Incluso sus obras de percusión tienen ese marcado carácter orquestal, sinfónico, como en *Pléiades*. También en este punto sigue los pasos de su antecesor y maestro Edgar Varèse, el primer compositor que en su genial obra *Ionization* llevó a cabo la proeza de proponer una pieza sinfónica, o de ca-

rácter claramente orquestal, a partir de un único conjunto de percusión.

Ese carácter sinfónico que moviliza grandes masas sonoras se advierte de manera reveladora y sintomática al comienzo mismo de su libro *Musiques formelles*, en un texto importante que señala la capacidad que el verdadero arte posee, especialmente en el ámbito musical, de trascenderse en lo que se ha llamado tradicionalmente religión. O la sublimación (son sus palabras) del trabajo artesanal en meta-arte.

El ejemplo que da respecto a ese arte que es más que arte (quizá lo que antes se entendía por religión) no es una obra clásica de piano, de cuarteto, o una sonata para violín y piano. Es la *Séptima sinfonía* de Beethoven. Precisamente la *Séptima* de Beethoven, quizá la quintaesencia sinfónica de las nueve de su autor; especialmente en su impresionante primer movimiento

L'art (et surtout la musique) a bien une fonction fondamentale qui est de catalyser la sublimation qu'il peut apporter par tous les moyens d'expression. Il doit viser à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, enorme et parfaite. Si une oeuvre d'art réussit cet exploit ne serait-ce qu'un instant, elle atteint son but. Cette vérité géante n'est pas faite d'objets, de sentiments, de sensations, elle est au-delà, comme la 7<sup>e</sup> de Beethoven est au-delà de la musique. C'est pourquoi l'art peut conduire aux régions qu'occupent encore chez certains les religions.

Mais cette transmutation de l'artisanat quotidien qui métamorphose les produits triviaux en méta-art est un secret\*<sup>17</sup>.

\* «El arte (y la música sobre todo) tiene una función principal: catalizar el carácter sublime que es capaz de aportar por todos los medios de expresión. Debe aspirar a arrastrar, a través de marcas fijas, hacia la exaltación total en la que el individuo se confunde, pierde su conciencia, con una verdad inmediata, rara, enorme y perfecta. Si una obra de arte puede lograr esta hazaña ni que sea por un instante, habrá

Iannis Xenakis es de la estirpe del Beethoven sinfonista, o de Hector Berlioz. Sus obras inaugurales son orquestales. No son *Klavierstücke* (*Piezas para piano*) como en Stockhausen; o sonatas para piano, como en Boulez; o piezas para piano preparado, al estilo de Cage. Con Xenakis vuelve la gran orquesta. La que anticipa de manera profética y genial ese mártir de la música del siglo xx que es Edgar Varèse.

No es en sus obras la relación entre notas lo que importa de forma preferente. Lo que contempla como unidad no es la nota puntual, o el vínculo (vertical/horizontal) de esa nota con otra u otras, formando acordes o sintagmas, armonías o melodías y ritmos. En los poderosos argumentos musicales de Xenakis la unidad originaria, la *Urform*, es una nube de sonidos, que al menos desde *Pithoprakta* se constituyen a partir de principios estocásticos.

Se forman las nubes de manera lenta, paulatina, hasta que se descargan en masas de agua acumulada, en un estallido en forma de aguacero, o de fina lluvia, o de goteo que castaña sobre la carpa de un circo o de una tienda de campaña.

Las notas individuales no pueden ni deben aislarse del conjunto, a pesar de lo cual conservan su carácter indiscernible, de manera que la línea fónica que van trazando, a modo de estrías en el plano inclinado de la superficie masiva, puede perseguirse con minuciosidad analítica. Pero siempre acompañadas con todos los demás conjuntos de la línea vocal, a través de imperceptibles deslizamientos de duración (en fracciones de segundo) y de altura (en cuartos de tono), mediante la conjunción de instrumentos en ascensión o descenso en *glissandi* que, cual pistas de esquí, chocan al final con alguna acumulación amasada de hielo cortado a tajo a través de poderosos *clusters*.

---

conseguido su objetivo. Esta enorme verdad no se compone de objetos, de sentimientos, de sensaciones; está más allá, como la *Séptima* de Beethoven trasciende la música. Es por ello que el arte puede conducir hasta regiones que en algunos casos ocupan las religiones.

Pero esta transmutación de la artesanía cotidiana que convierte objetos triviales en meta-arte es un misterio.»

La masa es la unidad que se considera. La masa sonora en movimiento, y en juego dialéctico –de oposición, de conjugación, de contraste– entre los diferentes planos en que esas masas se difractan.

Masa es la palabra clave: la más usada y repetida en los escritos teóricos de Xenakis. Y los ejemplos son siempre propios de lo que Elias Canetti, en su libro *Masa y poder*, denomina «símbolos de la masa»<sup>18</sup>: aquellos que componen formas naturales de ingente carácter, cimentadas y soldadas con ese carácter de masas a partir de unidades discretas (la acumulación de granos de arena de una playa, con su ondulación, sus dunas, sus nubes de polvo), o de unidades continuas recorridas por movimientos internos tumultuosos (el mar con su oleaje diferenciado en la superficie, sobre todo en las proximidades de la costa).

Masa es el fuego que se propaga, que se alimenta de la madera del bosque, y que todo lo consume y devora con su paso arrollador. O son masas las nubes en su formación, en su recorrido, en su amontonamiento y conjunción (formando cirros, cúmulos y altocúmulos). O en su descarga de lluvia, granizo, nieve. Nubes de polvo de sonidos que se acumulan y estallan: una imagen muy propia del mundo sinfónico de Iannis Xenakis.

Masas sonoras que se deslizan quedamente, pero que terminan pulverizándose. Iannis Xenakis da algunos ejemplos sintomáticos de estas masas, naturales o sociales: las nubes (de polvo, de agua); el goteo en percusión de la lluvia, ametrallando la carpa del circo; la acumulación de gotas en la que la individualidad sólo existe en su conjunción con la masa ingente de la cual forman parte.

O bien ejemplos políticos de los sombríos y radiantes recuerdos de su dramática juventud en las milicias partisanas griegas: la masa en formación que termina desmoronándose al sobrevenir la descarga de balas de fusil, o de tiros de ametralladora.

También presenta ejemplos derivados de las lecturas clásicas, como el mito de las cigarras del *Fedro* platónico. El canto de las cigarras es explicado como ejemplo de resultado que procede de la azarosa conjunción de miríadas de aisla-

dos sonidos de cigarras diversas: todas terminan componiendo una orquesta sinfónica bien conjuntada.

Ciertos hombres fueron, según Platón, abocados a esa condición de cigarras cantarinas. Embelesados por la música de las siete musas, recién estrenadas en el cortejo de Apolo, se olvidaron de comer, de beber, de dormir, con lo que terminaron pereciendo. Los dioses les concedieron el don de resucitar bajo la forma de las cigarras, animales que cantan desde que nacen hasta que mueren, y que no tienen que preocuparse de su manutención.

### Expresionismo abstracto

Los efectos masivos, la movilización de masas sonoras: eso es lo que mejor define el carácter, el *éthos* de esta música. De ahí su naturaleza titánica, demiúrgica; o específicamente prometeica. Como la del Beethoven sinfónico. O del Beethoven prometeico según fue evocado en la escena del ballet *Las criaturas de Prometeo* que proporciona el tema con variaciones del último movimiento de su sinfonía *Heroica*. También en Xenakis, como en Beethoven, se puede hablar de una sublimación del dolor en vigorosas formas sinfónicas.

Como en Beethoven, sorprende en Xenakis la rudeza vigorosa de este épico del siglo xx, con su tendencia a formas *fauve*, de un brutalismo chirriante. De pronto la crítica tiene que echar mano de un término que parecía ya archivado, o sólo usado con fines históricos: la palabra *expresividad*.

Oyendo a Xenakis se tiene cierta sensación de escuchar al único representante musical, algo tardío, de lo que en pintura fue llamado expresionismo abstracto; o «informalismo» en medios europeos. En esos movimientos, del mismo modo como sucede en el compositor griego, se profesó un verdadero culto casi religioso a la materia (pictórica/sonora).

Igual que en esas tendencias, el formalismo se autotrasciende en una capacidad de elaboración y transmisión, profundamente expresiva, de las calidades y disposiciones mismas de la materia, y de sus múltiples modos de plasmarse. Sobreviene un culto litúrgico a la materia, a lo matricial, a

esa *Magna Mater* a mitad de camino de la platónica *chóra* y de la aristotélica *hýlē*; o del concepto estoico de *silva*, selva.

Capas masivas de materia sonora cortadas a tajo, con rudeza, a hachazos quizá. Sus salientes planos llenos de aristas y angulosidades van componiendo una ingente conflagración (plano contra plano), que en la duración temporal se despliegan en diferenciadas secciones.

Se ha ponderado el asombroso contraste entre el extremo formalismo que este compositor utiliza para proyectar (en sentido arquitectónico) esas piezas monumentales: cálculos probabilísticos, teorías de conjuntos, *arborescencias* geométricas, que parecen servir de argucia estratégica, o de soporte fantasmagórico, de una música que exige la recuperación de la palabra tabú de todos los compositores de su generación, desde Stravinski a Cage, desde Boulez a Stockhausen: la palabra *expresión, expresividad*.

La música de Xenakis es expresiva; incluso expresionista; ese neoexpresionismo parece remontar siglos, milenios de civilización. Pero en vez de revivir milagrosamente la edad de piedra, al modo del Ígor Stravinski de *La consagración de la primavera*, se sitúa en el alba micénica de nuestra cultura occidental grecolatina, y descubre en el imaginario arcaico de su tierra natal, Grecia, su principal fuente de inspiración: el mundo de los gigantes de cien brazos que desafían a Zeus (*Kottos*), o del titán Atlas condenado a soportar en sus hombros el cosmos, y que arroja sus siete hijas, las Pléyades, a la constelación que lleva su nombre.

O el mundo homérico del descenso al *Hades* de Ulises; o el inicio del pensamiento y concepto «racional» de justicia, o la formulación de una *ley clara cívica* en la *Orestíada*, o en el parlamento de Palas Atenea en la última parte de ésta. O en la versión, contraria a Homero, de la *nékya* platónica al final de la *República*, a través de *La Légende d'Eer*. O en tantas piezas en las que ese mundo griego arcaico, o de *estilo severo*, es evocado.

O bien el mundo presocrático, pitagórico, al que se dedica el poema sinfónico *Antikhthon* (*Anti-tierra*), en evocación



del invisible planeta de las antípodas que gira, junto con la tierra, en torno al (también) invisible fuego central, según la concepción pitagórica tardía, del siglo v quizás. O en la pieza *Nómos Alpha*, dedicada a Aristoxeno de Taranto.

Iannis Xenakis quiere ser representante de la más exigente modernidad arquitectónica y musical, pero también el recreador de un neopitagorismo a la altura de los tiempos, en el que tenga vigencia el gran proyecto de unión de las ramas del *quadrivium*: la astronomía, las matemáticas, la música.

Esa impresionante utopía se materializa y concreta en consorcio con el *trivium*: la filología y la historia le proporcionan los principales argumentos literarios, filosóficos, que va tramando en grandes poemas sinfónicos: las tradiciones homéricas, de los trágicos –Esquilo, Sófocles, Eurípides–, o de los filósofos, como Platón.

Se apunta de este modo, a través de esta música –atonal y áspera como ninguna– a un ideal de *paideía*, o de educación integral, en el que las artes y las letras, las ciencias de la naturaleza y las matemáticas, hallan en la música su posible lazo de unión.

La música sería algo así como la más próxima expresión de Hestia, o del fuego central: el principio en torno al cual todo este gran proyecto de *mathesis universalis* se realiza.

O bien sería junto con su gemelo binario, la estrella arquitectónica, el binomio generado por un despliegue onto-teo-lógico que hallaría quizás en la expresión musical, y en la proyección arquitectónica, su mejor modo de acercarse a los misterios de la Luz y del Sonido; o del Espacio y del Tiempo; o del Reposo y del Movimiento (Platón).

Todo ese gran despliegue magistral, esa ciencia a la vez matemática y física, junto con el arte de proyectar propio de la arquitectura, y en consorcio con la capacidad humanística de recrear los escenarios filológicos e históricos de la Grecia arcaica, micénica: toda esa impresionante *paideía* sirve para dar voz, o hacer sonar una música particularmente expresiva, sencilla y directa en su gran capacidad comunicativa, que llega presta a la sensibilidad, a la *aísthēsis*, o que sabe combi-

nar ésta con la inteligencia y el *lógos*, según el *desideratum* aristoxénico.

Una música en la que siempre parecen evocarse, sublimarse, transfigurarse el horror, el dolor, la cercanía de la muerte que arañan el cuerpo y el alma heridos por una descarga de la metralla de un obús, que dejó a Xenakis con un ojo inservible, y con parte de su rostro desfigurado: estigmas de la ruda contienda, o de la épica de resistencia y libertad, contra la Alemania hitleriana, en lucha con los ejércitos fascistas de ocupación, y con la posterior represión británica de guerrillas y de maquis comunistas (con quienes Xenakis estaba alineado). Éste tuvo que iniciar, para salvar la vida, un itinerario de perpetuo extranjero en Francia, donde adquirió nueva nacionalidad. Esa condición de eterno extranjero resplandecía, de hecho, en su propio nombre: *Xénos*, *Xenakis*.

---

## Coda filosófica

---

La música no es únicamente un fenómeno estético. No es tan sólo una de las formas del sistema de las «bellas artes» que se fue constituyendo a mediados del siglo XVIII. La música es una forma de *gnosis* sensorial: un conocimiento –sensible, emotivo– con capacidad de proporcionar salud: un «conocimiento que salva» (que eso es propiamente lo que *gnosis* significa), y que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino.

La música nos acompaña, al modo de Orfeo, en la travesía infernal, y permite reintegrarnos en el cerco del aparecer, o elevarnos a una vida nueva en prosecución del cortejo de los dioses astrales, como se especifica en el *Fedro*.

Facilita el vuelo místico hacia esas esferas superiores, donde las sirenas, de las que se habla en la *Odisea*, truecan su naturaleza mortífera –de hechiceras que sumergen en el olvido a los navegantes, impidiéndoles la memoria de su patria originaria– en otra modalidad de *éthos*: asumen el carácter de iniciadoras al misterio. En su función de *mistagogas* enseñan «todo cuanto ha sucedido», según se dice en la *Odisea*. Son en cierto modo omniscientes.

En el mito de Er, al final de *La República* de Platón, se les asigna una función grandiosa y sublime. A partir de la pronunciación de aquellas tonalidades dominantes en cada uno de los cuerpos celestes, ubicados en sus esferas correspondientes, las sirenas, convertidas en personajes de naturaleza apolínea, aparecen situadas encima de cada uno de esos círculos comparables a la lira de Apolo, y a las tonalidades que constituyen el *dià pasôn*, desde la nota más baja (la Luna) hasta la más elevada (la esfera de las estrellas fijas). Desde allí cantan la tonalidad que a cada una corresponde.

Esa voz de las sirenas permite, como ya sucedía en el texto homérico, que con su cántico sugieran el conocimiento de «cuanto existe sobre la tierra». Pero en este nuevo contexto provocan, con sus tonos acompasados, el cántico de las Parcas, que tejen y destejen el hilo de nuestra existencia, y el de todos los acontecimientos del mundo: las cosas pasadas, las presentes y las futuras. Se dice en el texto platónico que las tres parcas –Láquesis, Cloto y Átropo, hijas de la Necesidad– acompañan el tono de sus cánticos a las tonalidades armónicas de ese canto astral de las sirenas.

Las sirenas inspiran a las tejedoras del destino el cántico general que expone el conocimiento de todas las cosas. De este modo suscitan el necesario conocimiento para alumbrar la correcta elección del paradigma de vida, o la libre adopción del *daímōn*, y de la *moíra*, que decidirá el destino futuro de quien se encamina a reemprender la ruta de las reencarnaciones, abrevándose en el río del Olvido.

El pasaje de las sirenas astrales, y de las Parcas, tejedoras del destino e hijas de la necesidad, desemboca en el escenario de la elección del paradigma de vida, o de la ración o parte (*moíra*) que decide el destino del que de nuevo va a nacer, reinsertándose en el cerco del aparecer por la ley de las transmigraciones, una vez ha bebido en Leteo, el río del Olvido.

En nuestra experiencia de vida la filosofía serviría de propiciación de aquella necesaria reminiscencia, alentada por *éros*, como se dice en el *Fedro*, que conduciría a promover un conocimiento contracorriente, salvando esa ley primera del Olvido Primordial, y alentando la memoria de los escenarios anteriores al nacimiento.

La música, junto a la filosofía, sería el hilo de Ariadna que mejor facilitaría esa reminiscencia, o esa suscitación erótica de la *anámnēsis*. La música es el preciado don de las musas: Calíope, Terpsícore, Urania, Erato, hijas todas ellas de Zeus y de la Memoria –de Mnemosyne– que forman siempre el cortejo de Apolo (el *Apolo Musageta*, conductor de las musas).

Mediante la música, por razón de que lo semejante ama lo semejante, y de que nuestra alma posee la misma estructura (musical, matemática) del mundo de las esferas celestes, según se expresa en el *Timeo* platónico, se facilitaría ese re-

cuerdo de un escenario anterior, abandonado por una caída, o por una condición de exilio y éxodo, a través de la serie de las reencarnaciones. Esa *anámnēsis* que la música facilita señala la posible orientación hacia un bienaventurado ascenso hasta los sublimes misterios que se descubren desde el límite, según lo testimonian textos que relatan ese camino ascendente, o ese vuelo hasta las más elevadas realidades.

El *Fedro* de Platón, el *Sueño de Escipión* de Cicerón, el mito de Er del final de *La República*, o la leyenda de Pitágoras, cantor como Orfeo, y como éste virtuoso de la lira (bajo la advocación de Apolo), aluden a esa naturaleza de la música que revela su poder en su capacidad de descenso y ascenso, en su fuerza persuasiva con las potencias infernales, y en su promoción de formas de éxtasis, elevación y vuelo hacia las sublimes alturas de lo que Platón llama la región supraceleste.

En su diferenciación entre música dionisiaca –de raptó y posesión– y música apolínea –de éxtasis y viaje chamánico–, o en su referencia a los distintos ámbitos del cosmos, tierra y cielo, infierno y océano, como lo atestigua el mito y la leyenda de Orfeo, y también su trágica muerte en manos de las bacantes de Dionisos, la música revela ese carácter que suscita la Idea de muerte y transformación, o de dispersión y reconciliación, o de desmembramiento de lo que existe y de perpetua reintegración, según el módulo del Tema y Variaciones, o de un ser del límite que en sucesivas re-suscitaciones se recrea. La música da testimonio de ese ritmo ontológico, y promueve la orientación de un *éthos* que se ajuste a esa máxima afirmación de vitalidad: la que promueve el principio de toda transformación o metamorfosis.

Cabe, pues, diferenciar la música capaz de devolver a la armonía del cosmos a quienes sufren *infirmetas*, a través del rito ceremonial y musical del raptó, del entusiasmo y de la posesión. Ése sería el sentido de la *manía teléstica* –o ceremonial– de que habla Platón en el *Fedro*, y que tendría en la música y en la danza dionisiaca su más ajustada expresión. Y la música que suscita un alzado y una ascensión hasta las alturas celestes y místicas de las formas de éxtasis propias del recorrido apolíneo, o del remonte hacia las armonías matemático-musicales del cosmos.

Ambas músicas forman una unidad dialéctica, o una *con-*

*cordantia oppositorum*, como supo adivinar Nietzsche. Ambas rubrican su unión y conjugación simbólica en ese talismán sacramental que la música constituye, hilo de Ariadna para toda aventura filosófica que asuma el ser del límite que se recrea como principio y fundamento, y signo perceptible de una religión (del espíritu) que tendría en la música, y en la filosofía del límite, su verdadero sustento.

---

I

Platón:  
la música, la filosofía  
y los primeros principios



---

## Música y filosofía

Hay que encontrarse con Platón para hallar una completa y convincente caracterización de la filosofía, o de la determinación de su naturaleza y esencia. ¿En qué consiste, cuál es su finalidad, donde tiene su arranque, su punto de partida? ¿Qué itinerario es indispensable seguir si se quiere llegar a poseer una vida filosófica? ¿Qué debe hacerse para que la filosofía, como sugiere al joven Sócrates el viejo Parménides en el diálogo platónico que lleva su nombre, tome posesión de uno mismo, de manera que impregne y se esparza por todos los entresijos del alma de quien aspira, anhela, quiere alcanzar la más deseable de todas las formas de vida?

La filosofía posee carácter medianero y *daimónico*, a mitad de trayecto entre la ignorancia y la sabiduría, aunque siempre imantada por ésta. Se revela capaz de redefinición de todos los asuntos que nos atañen, de manera que nuestra relación con nosotros mismos, con nuestros conciudadanos, con el cosmos, con los dioses, todo queda —en virtud de esa *instauratio magna* que es la filosofía— radicalmente modificado, transmutado.

Y en esa redefinición dispone la filosofía de una ayuda extraordinaria, una suerte de hilo de Ariadna: la música como ciencia de la armonía, en ensamblaje intrínseco con las matemáticas y la astronomía, ciencias que investigan la concordancia entre las armonías del cielo y las que son propias del alma, según la correlación —alma y mundo, alma y ciudad— que Platón sancionó de forma genial en *La República*.

Sócrates, en el *Fedón*, lamentaba que los cosmólogos que le precedieron se hubiesen dedicado a contemplar los cielos en detrimento de ese cuidado —ético— de la propia alma. Pero Platón logró la armonía de ambas tendencias: en virtud de la

enseñanza socrática y de su reencuentro con la tradición pitagórica concibió el cuidado del alma (*epimélesthai tês psychês*) como cuidado del propio mundo: *epimélesthai tês kósmou*. La música –junto con las matemáticas y la astronomía– le facilitó esa armonización de alma y cosmos, o de alma y ciudad. Por eso la filosofía se pudo concebir como forma musical (o como «la mejor música»)\*.

La filosofía tiene el carácter de una actividad siempre en movimiento. Se halla en concordancia con la esencia y naturaleza del alma, según se la define en *Fedro* y en *Leyes X*. Y es congenial, por lo mismo, con las ciencias del movimiento, la astronomía y la música. La astronomía deriva éste de la percepción visual de las revoluciones de los cuerpos celestes. La música lo hace a partir del registro auditivo de esos *números semovientes* que son las almas de las estrellas fijas y los planetas.

La filosofía es un arte amatoria, gobernada por *éros* y por *philia*. Su movimiento inextinguible se halla siempre imanta-

\* En Platón conviven diversas, y acaso contradictorias, concepciones de la música: una, procedente de su maestro Damón, que vincula los modos musicales con determinados afectos. Es la que aparece en los capítulos iniciales de *La República*, relativos a la educación de los guardianes de la ciudad (a través de la música y de la gimnasia). También en los primeros libros de las *Leyes*. Aquí, más bien, será la segunda concepción, relativa a la interpretación de la música en términos piragorizantes, la que más se atenderá. Es la que aparece en la «progresión pitagórica» de las ciencias de educación superior (del filósofo-rey), una vez traspasada la descripción de la ciudad carente de educación en la «alegoría de la caverna», en el libro VII de *La República*. En tercer lugar está la implícita reflexión sobre la música que acompaña la danza a través de la posesión y del divino furor (relativa a la *manía teléstica*, o locura ritual, de que se habla en el *Fedro*). Sobre todo ello, véase Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, París, Gallimard, 1990, que consagra un amplio apartado a la música en Grecia, y en particular a las doctrinas (según él contradictorias) de Platón. En este ensayo se insistirá, por el contrario, en la posible armonía latente de estas dos últimas concepciones. Véase un estudio bastante ambicioso en intención, pero poco lúcido en la interpretación, de Evaghélos Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, París, PUF, 1959.

do por un objeto que no logra nunca alcanzar; que la rebasa y trasciende de manera intrínseca y estructural. La posesión de la sabiduría se le sustrae al filósofo, pero no en cambio la puja y la porfía. Sólo lo divino podría creerse que adquiere a perpetuidad lo que toda naturaleza *daimónica* delata tan sólo como disposición siempre precaria. Y lo divino es algo en torno a lo cual giran y dan vueltas todas las almas, en auténtica ronda dialéctica: desde las almas de los dioses astrales, verdaderos principios de automoción que gobiernan los cuerpos del cielo, hasta las de los hombres individuales, según se notifica en la célebre procesión del cortejo divino –y de sus epígonos humanos– en el segundo discurso de Sócrates en el *Fedro*.

Platón dotó a la filosofía de un concepto y de un contenido que ha poseído la virtud de mantener su vigencia hasta hoy mismo. Todo el que se ocupa de la filosofía sabe que en el corpus platónico puede encontrar la primera reflexión (en cierto modo definitiva) sobre lo que la filosofía significa. Platón no inventó el término «filosofía», que se puede atribuir a Pitágoras, y en referencia a una de las tres actitudes –la contemplativa– que pueden mantenerse en un estadio olímpico. Fue también la tradición pitagórica la que entronizó la expresión «vida filosófica». Ésta hacía posible alcanzar lo más deseable: el reconocimiento del rango divino, inmortal, de la propia alma, y la emancipación del recorrido del alma por los diferentes cuerpos merced al cultivo del conocimiento por la vía de la especulación matemático-musical.

La iniciación musical corría pareja con la orientación –filosófica– hacia la sabiduría. La música permitía evocar las existencias anteriores (según la creencia en las reencarnaciones del alma en diferentes cuerpos). Pitágoras, al parecer, guardaba recuerdo de sus anteriores avatares. Era, por lo demás, de estirpe apolínea, quizá procedente de la tierra de los hiperbóreos, patria electiva de Apolo. Según ciertas leyendas era hijo del propio Apolo. Y como éste, era un virtuoso en el tañido de la lira y en el cántico.

La música, ya en Pitágoras, y sobre todo en Platón, se vincula con la reminiscencia: facilita el ejercicio de esa memoria de todo cuanto existe que el recién nacido pierde al abreviar-

se en el río del Olvido (del que se habla en el mito de Er del Libro X de *La República* de Platón).

La música no es comprendida en el sentido moderno de un «fenómeno estético». En su teoría y en su práctica constituye la mejor ayuda que la filosofía posee, junto con el cultivo de las matemáticas, para llevar a cabo el imperativo socrático-platónico del «cuidado de la propia alma».

Ese cuidado consiste, según la versión específicamente platónica, en la orientación hacia la mimesis de las armonías del cosmos. Éstas son las mismas que el alma puede encontrar en sí misma, en virtud de la reminiscencia o de la erótica, o en el ejercicio dialéctico del diálogo. Como se explica en el *Timeo*, toda alma, alma cósmica o alma individual, está construida según número y proporción, atendiendo a las principales consonancias musicales –la octava, la quinta, la cuarta– y a la progresión matemática –aritmética y geométrica– de los números, en la que esas relaciones musicales se descubren.

Al unirse a un cuerpo nuestra alma pierde la memoria de esas armonías internas e inmanentes. El reencuentro con éstas es la tarea de la filosofía, acompañada de la música y de las matemáticas. El objetivo que se persigue, a través de música y filosofía, es siempre el mismo: la salud del alma que ese cuidado proporciona. Y esa salud permite alcanzar la *eudaimonía*, el mejor de los destinos. La música propicia esa forma de sintonía entre alma y cosmos que el cuidado socrático facilita. Es música que orienta el *éthos*. Y que por tanto debe ser objeto preferente de consideración en toda reflexión cívica y política.

La música será en Aristóteles, en la línea de su reflexión sobre la tragedia, una forma de purificación, de catarsis. Platón reserva esa modalidad liberadora de los malos afectos y pasiones a una suerte de locura divina, que en el *Fedro* se denomina *manía teléstica*.

Ésta explica los fenómenos de posesión y entusiasmo: el dios se apodera del coro de bacantes, liberando de este modo, como se dice en ese diálogo platónico, de viejas, ancestrales culpas: descuidos en el culto de aquel mismo dios que toma posesión de la víctima de manera incontrolada, y que en

virtud de la danza puede ser apaciguado. Los poseídos muestran primero su *infirmidad* en la modalidad de descontrol y desencaje –feroz y salvaje– que les es propio. Pero el rito ceremonial permite dar pauta a través del *aulós* –flauta de pico, oboe– a esa forma de catarsis liberadora.

Es posible que esa locura divina asociada al *menadismo*, familiar por tanto con el contexto originario –de ditirambo dionisiaco– de la tragedia griega, fuese la que inspirara a Aristóteles su concepción del efecto de la tragedia sobre el espectador como liberación catártica: la que se produce tras inocularse en el alma esas mismas «pasiones tristes» (temor, compasión) que se pretenden purificar, o liberar.

Aristóteles, hijo de médico, promueve una suerte de ilustración racionalista, de naturaleza psicológica, de lo que Platón presenta, en el *Fedro*, bajo forma de ceremonia religiosa. Aristóteles entiende también la música en esos términos catárticos (en su *Politeia*). Platón reserva cierta consideración, no exenta de ironía, a esta forma de música liberadora de las enfermedades anímicas: la que la *manía teléstica* proporciona. Ironía ilustrada y religiosidad neopitagórica conviven genialmente en la consideración platónica de la música. Así mismo la ambigua aceptación de la necesidad de enajenación y posesión, o de entusiasmo, sin la cual no se obtienen «los mejores bienes» (como sucede en la posesión amorosa, en la inspiración poética, o en la aptitud visionaria y profética de la Sibila de Delos). Considera necesaria la locura divina para promoverse la posesión y el entusiasmo erótico. Sin esa *theía manía* la filosofía no alcanza su objetivo.

Los números matemático-musicales con que fue creada toda alma en el *Timeo*, y que pueden descubrirse por la vía de la reminiscencia, permiten la sintonía de alma y cosmos. Deben, pues, ser descubiertas esas armonías; como deben también ser cultivadas a través del ejercicio práctico de la música, o de la inventiva matemática. Pero esa cura que la mimesis del ordenamiento cósmico proporciona, en sintonía con las ocultas armonías que se pueden encontrar en la propia alma, necesita también el concurso de esa excitación y descontrol que la locura divina provoca. Sin posesión erótica, sin entusiasmo amoroso, la filosofía y la música no consiguen su finalidad.

La salud mental, la felicidad, la *eudaimonía*, exigen el concurso de ambas orientaciones, mimética y catártica, apolínea y dionisiaca, armoniosa y orgiástica, dirigidas hacia el cántico, a través de la lira, o inductoras de la danza –con su frenesí específico– mediante la flauta. La ironía socrática respecto a la locura divina y a los fenómenos de posesión convive con una auténtica exigencia de esos estados, sin los cuales no puede realizarse plenamente el objetivo que a través de música y filosofía se persigue.

### El *daímōn*: filosofía y religión

Platón no fue solamente un fundador filosófico. Fue también un gran reformador religioso. Su pulso con la tradición poética, de Homero a los trágicos, reside en este sensible punto. La aversión que muchas de sus concepciones despertaron en Aristóteles –como el carácter separado de las Ideas y de los Números Ideales– se debe quizás a que el discípulo era un temperamento ajeno y distante respecto a toda religiosidad. Debía de sentir rechazo por la forma religiosa que transpira la obra platónica, donde toda alma, incluida la nuestra, constituía una sustancia propia y separable de naturaleza inmortal, y por consiguiente divina.

Aristóteles debía de sentirse mucho más próximo a sus convicciones en el viejo *status* homérico del alma de los mortales; el que sanciona la infinita distancia entre éstos y los inmortales. Los humanos no tienen razón en aspirar a la inmortalidad, que es algo imposible al mortal, como se dice en la *Ética a Nicómaco*, por mucho que sea objeto de nuestro deseo. Dios se halla ensimismado en su propia intelección, es *nōēsis nōēseos* y motor inmóvil, que sólo posee conocimiento de lo perfecto, o de sí mismo, y que por tanto no se preocupa de las cosas imperfectas de este mundo, ni tiene curiosidad alguna por conocerlas.

La reforma platónica prosigue, en el terreno religioso, la revuelta contra esa distancia infinita entre mortales e inmortales. Platón se inscribe en el marco de aquellas tradiciones –órficas y pitagóricas– que procuran hallar mediación entre

el mortal y el inmortal al descubrir en el hombre una chispa de divinidad, según lo testimonia el mito del nacimiento de los humanos en el orfismo.

Platón busca esa mediación religiosa en libre prosecución del proyecto pitagórico antiguo orientado a la emancipación de la ronda maldita de las reencarnaciones a partir del alzado a una vida filosófica. En este punto la música desempeña un papel fundamental: propicia la reminiscencia, despierta la erótica y facilita la propia dialéctica.

La filosofía, el anhelo de saber, constituye la brújula que orienta hacia aquellas entidades que posibilitan la liberación: números, armonías musicales, figuras geométricas, contemplación de cuerpos celestes en movimiento. Platón prosigue este camino, pero introduciendo originales desplazamientos. Y sobre todo a partir de la guía que le pudo proporcionar el magisterio socrático.

Platón lleva a cabo sus innovaciones filosóficas y religiosas mediante una magnificación sublimada, genialmente hipostasiada, de lo que en Sócrates eran componentes de la praxis y del ejercicio de su vocación y misión\*. Ésta se hallaba guiada por una voz que, en forma de «señal daimónica» (*daimónion seméion*), fiscalizaba, según la versión platónica, la orientación de su conducta; de su *éthos*. Esa señal le obligaba a retirarse de todo escenario de comunicación. Cuando percibía esa señal se retraía de la conversación y se sumía en un soliloquio entre él mismo y su *daímōn*. Así en la escena que antecede a su aparición, ya en los postres, en *El Banquete*.

Platón convierte a esa personificada voz de la conciencia ética de Sócrates en el principal personaje de una nueva orien-

\* En tres casos realiza la misma operación: con el *daímōn* socrático, con el *eídos* que Sócrates indaga, y con la propia alma a la que cuida.

La voz interpelante de Sócrates se convierte, en Platón, en un semi-dios, objeto de una original religión de *éros*, a la par que instancia mediadora entre lo sensible y lo inteligible.

El *eídos* que Sócrates busca y trata de definir se constituye en Idea o Forma de naturaleza *ontológica*.

El alma a la que orienta Sócrates sus cuidados, ya en la *Apología de Sócrates*, se trueca en un principio sustancial, sólo instrumentalmente unido al cuerpo, de raigambre inmortal y divina; también nuestra propia alma.

tación de lo religioso, distante y crítica respecto a la tradición homérica. A los dioses cósmicos, según los llama Gerhard Krüger en su excelente libro *Einsicht und Leidenschaft* [Inteligencia y pasión]<sup>1</sup>, distantes de los mortales, sustituye un semidiós cercano a nosotros, acompañante del alma, y como ella siempre en movimiento, guiándola en perpetua zaga tras la Belleza. Del mundo cósmico del mito, o de la especulación cosmológica de la filosofía presocrática, se transita a un mundo socrático e ilustrado centrado en las cosas humanas.

Pero lejos de inferir de ello, como los sofistas, una consecuencia agnóstica («de los dioses no me ocuparé, dada la magnitud de la empresa y la brevedad de la vida»: Protágoras), Platón inventa, en un discurso impregnado de ironía veneratora, una nueva fundación religiosa. Ésta tiene por objeto de culto a ese cercano semidiós, inspirado en la *voz daimónica* de Sócrates, que es el *daímōn*. Y en particular *éros*: un híbrido mortal/inmortal que co-nace con Afrodita, y que se desvive por ir siempre tras ella, sin llegar nunca a poseerla a perpetuidad. Se caracteriza por ser filósofo, hermeneuta, dispensador de intercambios entre mortales e inmortales; también gran sofista. *Éros* es elevado a la categoría de conductor del alma hasta la iniciación excelsa en los misterios amorosos.

Las Formas constituyen, por su parte, el efecto de una radical transmutación de aquellas *eidéa*, o unidades de significación y sentido, susceptibles de definición, que Sócrates indagaba en compañía de sus interlocutores. Platón infunde a esos núcleos de estabilidad y orden, que posibilitan el habla, el pensamiento y el conocimiento, a la prueba ontológica de Parménides: los convierte en sustancias, esencias, sólo que a diferencia del filósofo de Elea los concibe plurales, en la línea de la rectificación pluralista de los cosmólogos (Empédocles, Anaxágoras), pero traspasando del cosmos al mundo de los hombres, y a sus valores o principios ideales (justicia, bien, belleza, devoción, valor, prudencia), con el añadido original de las entidades pitagóricas, de raíz matemático-musical (como igualdad y desigualdad, semejanza y desemejanza, par e impar, etcétera), sólo que convertidas en figuras ideales (que Aristóteles llamará «separadas», *chōristós*).

Salvada esa prueba de la multiplicidad, esos seres poseen



las mismas características que el *ente* de Parménides: son inengendrados, incorruptibles, siempre idénticos a sí mismos; son lo mismo que ellos mismos; poseen siempre el mismo aspecto; se hallan en y por sí sustentados y subsistentes: *autó kath'autoú meth'autoú monooidés aeí ón*.

Como los dioses olímpicos, esas entidades son plurales; dejan su ingenua prestancia antropomórfica, o su naturaleza de potencias cósmicas, y asumen carácter impersonal. En ellas se radicaliza la concepción pitagórica de los números concebidos como primeros principios. En cierto modo son congeniales con éstos. Los Números Ideales y Separados, cercanos a las Formas, actúan igual que éstas como paradigmas. Son, como se verá, instancias meta-ideales, derivadas, lo mismo que las propias Formas, de los primeros principios que la «doctrina esotérica» de Platón entroniza como fundamentos de todas las cosas.

Alma y *daímōn* forman una unidad conjuntiva. El alma es inmortal y divina porque siempre se mueve, y porque se da a sí misma el movimiento. Y el *daímōn* dota de orientación al *éthos* anímico al imantar el alma hacia la Forma suprema, la más brillante: la Idea de la Belleza.

*Éros*, el *daímōn* por excelencia, acompaña al alma y le esclarece su peculiaridad: participa de lo divino por esa porfía en pos de la Forma, o Idea, que Afrodita alegoriza; pero es también de condición mortal, al hallarse siempre en pura pérdida de sus hallazgos. Está siempre en persecución del objeto de su anhelo, malviviendo y penando a la intemperie, sin cobijo donde reposar, desafiando tribulaciones sin tregua.

La señal *daimónica*, o proteica voz de la conciencia, se ha convertido en el semidiós que sirve de guía al alma. Las unidades de sentido que Sócrates quería definir se han trocado en entidades que «siempre son», de raigambre ontológica, de naturaleza plural, que penden todas ellas de la suprema y más brillante: Bien o Belleza.

Se define lo que es –sustancia, esencia– en contraposición a lo que simplemente parece ser, o que aparece de modo errático. Y ese universo de lo verdaderamente real, o real de

modo reduplicado (*óntôs ón*) da la réplica ontológica a la naturaleza también entitativa, y de ser verdadero, del alma misma, auténtica sustancia entera, completa, inmortal, sólo que distinta que las Ideas. E inferior a éstas por hallarse en perpetuo movimiento, un movimiento que ella misma se concede. Las entidades inmóviles que son las Formas dan orientación a ese movimiento. El alma inteligente va recorriendo la compleja textura de éstas. Compone y criba ese tejido de Formas, tramando complejos dialécticos: tal es la tarea propia del alma que filosofa, y que se ejercita en esa «música superior» a través del diálogo.

También el alma experimenta en Platón esa infusión de vigor ontológico que la hace congénere con las Formas, y que posee como guía ese semidiós erótico que conduce al alma hacia éstas.

La tradición pitagórica facilita esa mutación. Su síntesis matemática, astronómica y musical es la que permite a Platón trascender la restringida ética de la enseñanza socrática. La música hallada en las esferas celestes puede reencontrarse en el alma que las gobierna. Nuestra alma puede reconocerse a sí misma en las armonías matemático-musicales de esa alma del mundo. El carácter *daimónico* de nuestra existencia erótica y reminiscente descubre, entonces, en el cultivo de la música y de las matemáticas, la iniciación que se culmina a través de la filosofía.

El *daimôn* se muta entonces en una entidad intermedia que entrega las plegarias de los mortales a los dioses, y trae dones e inspiraciones de parte de éstos. Ejerce el papel de Hermes, y como éste es intérprete y escudriñador de misterios. Él mismo es filósofo en su calidad de *éros* atraído por la más excelsa de las Formas: la Belleza.

### *Éros, anámnēsis, lógos: el triple camino filosófico*

La locura erótica, divinizada, convertida en objeto de culto, toma posesión del alma, en una de las varias formas de divina locura que se destacan en el *Fedro*. Participa de la locura de posesión, con toda su salvaje fuerza irracional, en un modo

semejante al inquietante *menadismo*, o al *coribantismo*, o a la *manía teléstica*.

La música adquiere, de este modo, una presencia vital en el proyecto platónico. No se prescribe en él únicamente la música ascensional que imita las armonías celestes, o que permite la sintonía entre la música del alma individual y la música cósmica, astral. No es tan sólo la música que rubrica la educación cívica, primero en compañía de la gimnasia, luego en la coronación de las principales ciencias relativas a las «progresiones pitagóricas» (aritmética, geometría, estereometría, astronomía).

En el contexto del *Fedro*, la música que se asume como forma de locura divina es la música dionisiaca que desencadena la danza de las ménades: la que facilita formas de posesión divina, de entusiasmo, de raptó y trance. Es una música terapéutica que propicia la catarsis de faltas ancestrales, registradas bajo formas de enfermedad. La que da lugar a la danza incontrolada de las ménades.

La asunción de esta forma de locura divina en el *Fedro* es ambigua. Está marcada por la ironía. Pero no puede sostenerse que sea sencillamente orillada, o condenada. En realidad las mejores cosas se obtienen en la locura, como sentencia Sócrates, siempre que esa locura provenga de los dioses: el raptó de posesión del poeta o del rapsoda inspirado, así como el furor amatorio, erótico, o la aptitud visionaria y profética de la sibila, consultada en los oráculos, y también la que sabe descifrar los signos del vuelo de las aves. Y por supuesto esa inquietante *theía manía* con la que se intenta sufragar una culpa ancestral a través de la posesión del dios, facilitada por el *aulós*, o el instrumento de la familia del oboe, o de la flauta de pico, que proporciona acompasada melodía a la danza báquica\*.

\* En su obra *La musique et la transe*, Gilbert Rouget insiste con razón en esa peculiaridad griega de la danza de posesión, que es suscitada por la melodía de la flauta, o por un instrumento especialmente melódico como ésta. En otros mundos culturales suelen ser instrumentos de percusión, tambores especialmente, los que propician, con el frenesí rítmico de la danza, los estados de posesión.

Todas esas formas de locura divina son incorporadas como formas en las que la naturaleza siempre en movimiento del alma —enamorada, en raptó, en posesión, o en divino furor, o poseída por el entusiasmo— se pone de manifiesto. La definición del alma como *aeikínesis*, como lo que siempre se mueve, sigue a este pasaje sobre las distintas formas de locura divina. La conexión entre ambos episodios, en el *Fedro*, es evidente: uno sigue al otro como la consecuencia de la premisa.

La música en Platón posee, sobre todo, una doble función\*: suscita la emulación y mimesis de las entidades inmortales, las Formas, a través de *éros*, y mediante la reminiscencia. Se halla, como el *daímōn* que *éros* encarna, siempre en dirección hacia la Forma misma de la Belleza. Pero así mismo desempeña, a través de la música dionisiaca, con su ritual de raptó, posesión divina y danza, acompañada de la flauta, una forma de catarsis. Esa música permite la purificación de la *infirmetas* del colectivo de ménades poseídas. El dios que las visita hace posible saldar antiguas, ancestrales faltas, o viejos agravios o descuidos en el culto del propio dios, que toma posesión de las danzarinas, o que las enajena hasta el descontrol salvaje, o hasta las formas más terribles y crueles de transgresión delictiva, como se describe en la muerte de Penteo a manos de las enfurecidas ménades en *Las Bacantes* de Eurípides.

La posesión erótica deriva también de una locura divina. Une a su disposición mimética, de concordancia con las Formas con las que pretende hallar la más ajustada armonía, y con los dioses celestes que gravitan de forma acompasada con ellas, también una disposición catártica: la que mediante la divinidad le infunde, por posesión y entusiasmo, a modo de gracia o don.

\* Dejo de lado la correlación de modos musicales y afectos, según se traza en los primeros libros de *La República* o en *Leyes*. El tema es extraordinariamente importante, ya que rubrica el carácter siempre emotivo, afectivo, que la música posee, a despecho de los que quieran afirmar las tradiciones formalistas u objetivistas de la modernidad musical. Esa emoción que la música suscita es lo que permite hablar, como Boecio, de una *música humana* que se distingue y diferencia de la divina, celeste o cósmica (la estrictamente pitagórica). Pero no será éste el tema tratado y considerado en el presente texto.

La religión del *daímōn* –y de su encarnación en *éros*– es religión filosófica (por erótica). Participa de la razón, del *lógos*, en virtud de esa prestancia filosofante, pero así mismo mediatiza ésta con la locura, *theía manía*, fundiendo en originalísima síntesis –a la vez filosófica y religiosa– lo racional, lo irracional y lo suprarracional: la *manía* posesiva que la emparenta con las religiones dionisiacas, y la racionalidad pitagorizante que postula la liberación de las transmigraciones a través de una vida filosófica guiada por las matemáticas y por la ciencia de la armonía.

Esa religión filosófica, o esa filosofía religiosa, conduce a la suprema unión con la Forma excelsa, que es el Bien o la Belleza. A través del ejercicio dialéctico se prepara el coito místico con esa elevada instancia. Sobrevienen así las bodas del alma con esa Forma suprema. De esa unión puede derivar la concepción, el embarazo, la gestación y la producción (*poiēsis*) de bellas virtudes, bellas ciencias, hermosas instituciones, discretos discursos, colmadas enseñanzas.

El fin de esa ascensión, o iniciación a los misterios más esotéricos de *éros* en su persecución de la Belleza, no es sólo la unión contemplativa del alma y la Forma de lo Bello. Es más bien ese ayuntamiento, embarazo y parto que prolonga a *éros* con la *poiēsis*, de lo que surge un rendimiento productivo de naturaleza educativa, en ininterrumpida travesía, o viaje de ida, en dirección hacia la más rutilante de las Formas, o hacia la parte más brillante del ser y de la esencia: el Bien, lo Bello, como se testimonia en *La República* y en *El Banquete*.

Un doble recurso *daimónico* renueva en el alma esa orientación que es, a la vez, religiosa y filosófica. En primer lugar, la vía erótica, de carácter progresivo, que se conduce hacia el futuro; y lo hace, según la iniciación prescrita por Diotima, sacerdotisa del amor, de grada en grada: desde los bellos cuerpos hasta un solo cuerpo bello, de éste a las bellas almas, y de una única bella alma hacia las bellas enseñanzas, bellos escenarios cívicos, instituciones, ciencias, Bellas Formas, y finalmente la suprema Forma de la Belleza.

Y en segundo lugar, unida a este método que avanza hacia la finalidad, y en términos temporales hacia el asegura-

miento de la posesión del bien en el porvenir, debe añadirse un camino simultáneo, pero de naturaleza regresiva, o de retroceso a un pasado ancestral, a partir de la agitación de la memoria por la vía de la reminiscencia.

Se remonta, a contracorriente, en esa orientación hacia el pasado inmemorial, en dirección al ámbito liminar-limítrofe en el que el ser mismo en su totalidad se nos descubre, en toda su complejidad de formas trabadas y conjugadas. Allí tuvo lugar un saber de todas las cosas que se perdió al traspasar la llanura y el río del Olvido, según se dice en el mito de Er del final de *La República*.

Ese saber total, al que se hace referencia en el *Menón*, debido a la indefinida prosecución –en sube y baja– del alma a través de su ascensión hacia el cielo y de recaída en los cuerpos, puede ser remontado a través de la *anámnēsis*, que es complementaria de *éros*, y del *lógos dialéctico*: la filosofía, acompañada de la música, procede a través de ese triple camino entrelazado que conduce al ser de las Formas a través de la locura amorosa, del método de la reminiscencia, y de la gran travesía filosófica dialéctica. Los tres recursos son tres aspectos de la misma forma de aventurarse y viajar; son los tres momentos intrínsecos del viaje filosófico.

En los tres el papel de la música es decisivo: suscita el recuerdo, orienta la erótica y prepara la «mejor música» (que es la filosofía dialéctica). El diálogo filosófico debe armonizar y acordar las almas como si se tratase de instrumentos musicales, según se dice en el *Fedón*. Él mismo tiene estatuto melódico. Según cuál sea su curso pueden descubrirse consonancias o disonancias.

El movimiento progresivo erótico provoca la orientación hacia el fin, hacia la muerte (como se dice en el *Fedón*), que es, en cierto modo, un retroceso al regazo originario. El movimiento es, en su aparente contradicción, el mismo: apunta a una convergencia en un espacio liminar-limítrofe en el cual el alma elige el *daímōn* en razón de la propia vida culminada, preparándose para una nueva andadura. Elige justamente aquel sujeto religioso que le orienta y guía, que en cierto

modo anticipa su propio destino cumplido, o imprime éste en las raíces del *éthos*, o del carácter, del neonato. Como ya sabía Heráclito, *éthos ánrōpos daímōn*: el carácter es, para el hombre, su destino.

Ese espacio limítrofe de elección, en el que el origen y el fin parecen darse cita, constituye algo radicalmente distinto del Hades homérico. Resulta ser un ámbito en el cual el alma se re-crea en perpetua variación; reitera su eterna movilidad, eligiendo el *daímōn* que puede guiarla y conducirla. En virtud de esa elección de compañía, o de voz interpellante, adquiere también el instrumento apropiado: el cuerpo que mejor, o peor, puede corresponderle, según las luces o sombras que conducen su elección.

De este modo, en sucesión de sucesiones, la misma alma va sufriendo los avatares de sus variaciones vitales, cumpliendo así el principio de variación que la aproxima, o puede aproximarla, a una perpetua estancia cabe los dioses, figuras alegóricas de las formas inmortales. Se realiza así una catarsis como la que anticipa Empédocles en su libro *Las purificaciones*: «Yo he vivido muchas vidas, he sido todas las almas, he encarnado en todos los cuerpos vivos...». Pitágoras podía recordar varias vidas anteriores; su estancia en el escenario de la batalla troyana, por ejemplo.

Hasta que acaso sea posible que ese perpetuo movimiento deje de ser un peregrinaje errático y sea, en virtud de la orientación filosófica, un recorrido viajero guiado y conducido por un buen *daímōn* hacia la *eudaimonía*, o hacia un buen destino cumplido: el alma se apresta entonces a seguir el séquito al que su *éthos*, o carácter, iluminado (filosóficamente) por el *daímōn*, le dispone: el que le sitúa a la zaga de Crono, de Zeus, de Ares, de Afrodita, de Hermes, de Helio o de Selene, según se indica en el *Fedro*.

Y en la suscitación de esa reminiscencia del pasado inmemorial, o en el avance erótico hacia un futuro escatológico, siempre es la filosofía, acompañada de la música, la que recaba la iniciación. Pues la música goza de ese poder evocador que facilita la reminiscencia, a la vez que se vincula con una erótica capaz de asumir formas diferenciadas: de naturaleza orgiástica, a través del ejercicio de la flauta o de la siringa,

como en el final dionisiaco del *Banquete*, tras la aparición de Alcibíades, o mediante los *nómoi* (o principios melódicos) más ajustados para una educación basada en principios de buen gobierno, como se señalan en los primeros libros de *La República*, en los que únicamente se aceptan, por su valor educativo, algunos de los modos musicales.

### El ascenso hasta el *ser*

La primera etapa del viaje filosófico tiene como previsible puerto el *mundus intelligibilis*, que posee el estatuto de lo verdaderamente real (*óntôs ón*), y que se debe considerar esencia, sustancia, *ousía*. Es el mundo de las Formas al que ascienden las almas de los dioses en sus revoluciones circulares, según se relata en el *Fedro*, en el segundo discurso de Sócrates. Traspasan el límite de la última esfera celeste, y se empujan hacia lo que existe más allá del último cielo, en el *hyperouránios*.

El alma inmortal de esos dioses astrales, en su parte más sobresaliente, descrita como el auriga que la gobierna, constituye la inteligencia, el *noûs*. Se le llama «piloto del alma». Tiene la capacidad de elevarse hasta esa suprema contemplación de las Formas. Éstas constituyen verdaderos paradigmas ideales que las almas tratan de imitar a partir de los círculos astrales en que habitan: la órbita superior, limítrofe con las ideas, que alberga las estrellas fijas con sus signos zodiacales, y la órbita inferior, encerrada en el interior de la primera, y que es la que corresponde a las órbitas errantes o vagabundas de los planetas. En alegoría de esos trazados circulares, y a modo de figuras responsables de influencia sobre el *éthos* y los temperamentos humanos, los astros se reconocen en su adscripción a los dioses inmortales: Crono, Zeus, Ares, Afrodita, Hermes, Helio, Selene.

Nuestras almas proceden de ese séquito, pero experimentaron el trastorno de una sucesión ininterrumpida de caídas y de recaídas en el ámbito sublunar, allí donde se halla «lo que siempre deviene y nunca es». Esa condena a peregrinar por los cuerpos ofusca su inteligencia mientras circulan por



este mundo sujeto a generación y corrupción. Pero su ascendiente divino puede despertarse en ocasión de un incentivo que permita provocar la reminiscencia; y eso se produce por asociación de semejanza con figuras desparramadas por el mundo sensible, y sobre todo por la ayuda mayéutica y cártica de un magisterio como el socrático, con su sistema de interrogaciones encadenadas. El alma, acicateada por el anhelo, *éros*, ayudada por la dialéctica socrática, con su sistema de preguntas y respuestas, puede suscitar la *anámnēsis* que evoca el universo de las Formas. También la música, junto a las matemáticas, interviene como comadrona que facilita ese ejercicio dialéctico.

El alma puede atrapar así el hilo de la verdad: el que le permite salir de su ir y venir por el laberinto de ese mundo en perpetuo devenir. Vislumbra vestigios de los paradigmas ideales que había podido conocer y reconocer antes de abrevarse en el río del Olvido. Esos paradigmas constituyen lo único real, esencial. Forman el complejo total de las Formas en que se compone el objeto del conocimiento. En esta vida sólo puede producirse una aproximación a esas entidades por la vía de la filosofía.

Se dispone de tres métodos entrelazados para aproximarse al *mundus intelligibilis*: *éros*, *anámnēsis*, *lógos*; o lo que es lo mismo: locura divina de naturaleza erótica, reminiscencia —que implica la creencia en las transmigraciones a través de diferentes cuerpos—, y como ayuda necesaria la filosofía dialéctica, que conduce la vía erótica y del recuerdo por cauces ajustados a las Formas.

La música, del mismo modo que las ciencias auxiliares de la filosofía (matemáticas, astronomía), facilita ese triple método: ayuda a la reminiscencia y a la erótica; siendo ambas las que posibilitan el ejercicio de la filosofía dialéctica.

La reminiscencia nos retrotrae al inmemorial pasado en el cual, antes de traspasarse el río del Olvido, se tuvo posesión del conocimiento cabal de toda la trama de Formas; que sin embargo se perdió al encarnarse de nuevo el alma a un cuerpo corruptible.

El movimiento escalonado y progresivo del alma se dirige en dirección a un futuro que interviene como *télos*: finalidad del propio deseo, *éros*, motor anímico siempre anhelante, en puja y porfía tras la Belleza. Esa finalidad no es la fusión con la Belleza; menos aún su disolución en ella. Tampoco es su simple goce contemplativo. Es la *poiēsis*: la producción –tras ayuntamiento, concepción y embarazo– de bellos discursos, bellas formas educativas del alma, o bellos encuentros avalados por esa unión suprema con la Forma de lo Bello.

El filósofo, para consumir su destino, o realizar el contenido implicado en el propio *daímōn*, «tiene que morir» (como se dice en el *Fedón*). Sólo así puede retroceder al origen. Y únicamente mediante ese retorno al pasado inmemorial puede, de nuevo, aprestarse a la elección de un *daímōn* quizá mejorado. El carácter, derivado del *daímōn* elegido antes de nacer, puede abocar, si la vida se ha conducido de manera cercana a la filosofía, a la libre elección de un *daímōn* perfeccionado que augura una vida mejor en la siguiente reencarnación.

La reminiscencia y *éros* sólo poseen rendimiento si se acompañan de una vida orientada hacia la filosofía, guiada por la dialéctica que acierta a recorrer de forma analítica y sintética el complejo de formas que compone el verdadero mundo real; el que actúa sobre el ámbito de todo lo existente a modo de paradigma ideal.

La música es, en toda esa iniciación, la aliada natural de la filosofía en razón de su poder para evocar recuerdos, o para excitar la erótica. Una música capaz de conferir orientación, en forma acorde a la filosofía, a esas formas de amor y reminiscencia en dirección hacia la Ítaca de toda esta aventura.

Sólo si el alma se ha elevado hasta una vida filosófica podrá ejercer una elección justa respecto al *daímōn* futuro que puede acompañarle. De lo contrario se arriesga a aceptar el primer modelo daimónico que se le ofrece, generalmente un mal *daímōn*: la vida de un tirano, por ejemplo (como se indica al final de *La República*).

El *mundus sensibilis* no es sólo un pálido y espectral tránsito de vida *idólica* y fantasmal como el de los habitantes de la

*nékya* homérica; o el de sus similares, los pertenecientes a la caverna platónica, que viven también siempre en sueños, sólo que sin revolotear cual murciélagos: se hallan paralizados en sus puestos, atentos a la escucha de ecos y a la visión de siluetas de sombras. Tal es la vida que transcurre en una ciudad carente de educación, cuyos pobladores no han sido emancipados por la *paideía* que sólo la filosofía puede proporcionar.

Pero ese mundo de los *eídōlon* en el que las sombras aparecen y se desvanecen de forma errática, inmerso en ese universal devenir que provoca asombro y vértigo, permite sin embargo algún vislumbre del que se busca irradiación. Pues un cuerpo hermoso puede suscitar reminiscencia por vía erótica. En ese corruptible cuerpo puede, sin embargo, reflejarse la belleza, eterna duermevela de *éros*. Y es posible que se provoque, de este modo, una ocasional asociación de imágenes y formas que facilitan el re-conocimiento. Para que éste se produzca de forma arraigada se requiere el concurso de la filosofía dialéctica. Sin ella ni *éros* ni *anámnēsis* poseen eficacia alguna.

Y esa filosofía dialéctica sólo consigue su objetivo si se concreta en formas de saber, en *epistēmē*, en *mathémata*; como en las ciencias que hacen acto de presencia en el Libro VII de *La República*: aritmética, geometría plana, estereometría, astronomía y música. Éstas constituyen, junto con *éros* y la reminiscencia, una tercera mediación que facilita, con la ayuda del razonamiento discursivo (*diánoia*), el pasaje metódico ascensional desde el *mundus sensibillis* al *mundus intelligibilis*, o de la vida en la caverna al escenario solar, allí donde brillan las Formas, y sobre todo la más luminosa de todas, comparable al sol en el mundo de la sensibilidad: la Forma del Bien, capaz de fundar en *La República* la Forma de la Justicia; y de constituir en *El Banquete* el *télos* de la ascensión escalonada de *éros*.

El método ascendente circula del cuerpo al alma, y de ésta hasta los paradigmas que constituyen lo verdaderamente real (*óntôs ón*). Conduce del mundo sensible al mundo de las For-

mas, siempre a través de la mediación de *éros* y de la reminiscencia. Y esa ascensión culmina en el encuentro con la parte más brillante del ser, de la *ousía*, que es el Bien, Forma paradigmática suprema.

¿Cubren esos hitos escalonados que traza el camino ascendente de *éros* –el regresivo de la reminiscencia, y el dialéctico de la filosofía– la totalidad de lo que puede ser descubierto?

El límite final de la pesquisa lo constituye, al parecer, la vinculación con el *ser*, o el desvelamiento de la verdad ontológica. Así al menos parece documentarlo la mayoría de los diálogos platónicos.

Y sin embargo es legítimo apurar la pregunta: ¿cabe prolongar la aventura filosófica más allá de ese límite ontológico que comparece al traspasarse el cielo, en el *hyperouránios*, a modo de «pradera de la verdad» (así en el *Fedro*), o que se describe en *La República* como la parte más brillante y excelsa del ser (cuya verdad descubre la inteligencia anímica)?

¿Qué sentido tiene, entonces, la explícita e inconfundible expresión de que una instancia suprema, el Bien, se halla *epékeina tès ousías*, «más allá de la esencia»?

¿Concluye en esa *ousía*, que en Platón tiene siempre el carácter del paradigma ideal incondicionado, la aventura filosófica ascensional? ¿Acaba en ese aparente límite final –el Bien como principio *an-bipotético*, concebido como el ser mismo, o como la forma suprema de todas las que cubren el ámbito de la entidad verdadera– la travesía, la aventura filosófica?

¿O es posible iniciar, de pronto, una insólita nueva etapa; una etapa que constituye de hecho un giro, un viraje; el que propiciará, más adelante, un viaje de vuelta (por seguir la metáfora marina)?

Se trata de la segunda etapa del método; la que rebasa el límite ontológico y se interna hacia una segunda y difícil travesía. La ontología, como se verá, queda relevada por la protología. Los primeros principios (que son dos) presiden y gobiernan sobre el ser y la esencia, y sobre la verdad de ser y esencia. El supremo principio, el Bien, se halla «más allá del ser», «más allá de la esencia». El segundo principio constitu-

ye la necesaria contrafigura del primero. Confiere albergue y cobijo al primero. Las Ideas, las Formas, son trascendidas; incluso la primera y principal de todas las Formas, la propia Forma del Bien.

El Bien se desdobra en dos dimensiones diferenciadas de su misma *quididad*: en su naturaleza ontológica, que constituye una derivación, y en ese carácter protológico que se halla encima del último límite del ser (y de la verdad del ser). Y por tanto por encima, también, de la misma Forma (ontológica) del propio Bien. La Forma del Bien deriva del Principio que el propio Bien encarna (idéntico –como se verá a continuación– a la Mónada, al Uno, al propio Límite, *Péras*, tomado en su más depurada comprensión).

Lo que comparece como tal primer principio es sorprendente: el Límite en y por sí, el Límite mismo en su máxima radicalidad, sinónimo del Bien, del Uno, de la Mónada originaria; pero siempre en cotejo y contrapunto con un segundo principio sin el cual no puede determinarse: la Díada indefinida de lo grande y de lo pequeño, según se le llama en las referencias esotéricas alusivas a la filosofía académica platónica.

Y con esa Díada también se descubre el lugar que en ella se constituye, y que es albergue y matriz del Límite: allí donde éste se determina.

El segundo principio no es simplemente *ápeiron*; es algo más; es *ápeiron* referido a los opuestos: lo grande y lo pequeño, lo excesivo y lo defectivo; en música esa dualidad comparece como duplicidad contrapuesta de lo agudo y lo grave (así en el *Filebo*). Se trata de un segundo principio que presenta dos direcciones diferentes, en las que pueden determinarse excesos y defectos, o inversión en el avance y retroceso de la magnitud, la extensión y la intensidad; y sobre todo en la medida justa, no tan sólo matemática; también referida a la conducta, al *éthos* y a la *poiésis*, como se dice en el *Político*.

## El Platón invisible

Hay un Platón invisible del que pueden espigarse huellas, indicios y frases reveladoras desde sus primeros «diálogos socrá-

ticos». Se le suele llamar también el Platón esotérico, o el de sus enseñanzas no escritas; las que probablemente se impartieron en la Academia platónica desde su fundación<sup>3</sup>. Existe legado de escritura de ese Platón insólito, cuya presencia en los diálogos es escasa, o sólo parece emerger en los más tardíos (el *Filebo*, el *Timeo*). Ese corpus de escritura, sin embargo, pertenece a la historia de la recepción del platonismo. Se halla mediado por la transmisión de discípulos más o menos heterodoxos, o por tradiciones de escuela que llegan hasta el siglo VII d.C., quizás hasta el cierre definitivo de la Academia platónica por el emperador bizantino Justiniano.

Aristóteles es, sin duda, la más destacada fuente de ese Platón invisible. Siempre sorprendió el abismal *décalage* entre las doctrinas platónicas bien legibles en sus diálogos (que por lo que se sabe nos han llegado en su integridad), y lo que Aristóteles define como filosofía de Platón: una doctrina de los primeros principios, de carácter dualista, en la que la totalidad de lo que hay (concebido en términos ontológicos y/o cosmológicos; incluso axiológicos) parece derivarse de ese doble *prôté arché*, internamente vinculado de forma intrínseca dentro de una ordenación jerárquica.

El primero suele llamarse la Mónada, idéntico al Bien del que se habla en *La República*, así como a lo que en el *Filebo* se denomina *Péras, Límite*; y el segundo es nombrado Díada, pero la Díada en un sentido muy particular: la que se esparce de forma inversa hacia magnitudes contrapuestas, o hacia medidas excesivas o defectivas. O que media en un *ápeiron* que avanza indefinidamente en doble dirección, en alejamiento infinito de los opuestos que en ella –la Díada– se descubren.

A través de las meta-ideas de lo Impar y de lo Par esos primeros principios adquirirían concreción proyectándose, respectivamente, sobre lo uno y lo múltiple, o lo indivisible y lo divisible. Se gestan así los Números Ideales y sus correspondientes figuras, que componen la primera década, concreción fecunda de la unión de la Mónada y la Díada indefinida (de lo grande-y-pequeño).

Esos números, diez en total, componen el *tetraktys* pitagórico, «raíz y fuente de la naturaleza inagotable», sólo que

idealizada y convertida en entidad separada en la rectificación platónica (según testimonio aristotélico, y de quienes, de Espeusipo y Xenócrates hasta las tradiciones posthelenísticas, o las Academias Media y Tardía, recogen estas tradiciones de las doctrinas platónicas no escritas).

De este modo se compone el conjunto estructurado de raíces y de fuentes de la inagotable naturaleza, esos *fysei ónta* que desde Parménides pueden concebirse como el todo unitario formado por el ente en su totalidad, y que eran para Platón el entramado de paradigmas ideales (formas, ideas, figuras) que permite la constitución del cosmos, tanto físico, o cívico, como anímico.

Esos primeros principios, y las instancias meta-ideales en que se concretan (lo Impar, lo Par), se hallan, pues, por encima de las Ideas (o Formas). Y por la misma razón trascienden y rebasan el marco ontológico, relativo a la verdad del ser, en que esas Formas afincan según Platón. Todo ese dominio protológico y meta-ideal se halla, pues, como el Bien de la República, *epékeina tês ousías*, más allá del ser y de la esencia; allende la verdad relativa a ser y esencia.

Esos primeros principios están situados en un registro o escala de radicalidad mayor que las Formas, o que el orden ontológico en el que tiene sentido hablar de ser, realidad o esencia, en justa integración y rectificación, por la vía del pluralismo, de la concepción parmenídica relativa al ser y a la nada. Todos los diálogos atestiguan ese carácter ontológico de las Formas, mediado a través de las unidades de sentido desbrozadas por Sócrates a través de sus procedimientos de interrogación.

Ya vimos cómo la *anábasis*, o el camino ascendente de la filosofía, auxiliada por *éros* y la reminiscencia, culminaba con el advenimiento de la Ítaca de las Formas, donde el alma hallaba –al parecer– el fin de sus aspiraciones. Ahora se descubre que esa patria trascendental alcanzada de las Ideas, que acogía la determinación de éstas como el ser mismo, o el ser en su forma verdadera, es rebasada y trascendida en unos *prôtai archaí* situados en un ámbito prioritario respecto al ser mismo.

Enigmáticamente se expresaba esa «superioridad *daimónica* (*daimónia hyperbolé*)» en un célebre pasaje de *La Repú-*

*blica*, en el que se decía, como ya se ha recordado, que el Bien (otro nombre que el Uno, o que la Mónada, o que el Límite) se hallaba *epékeina tês ousías*, más allá de la esencia. Raras veces una frase, como en este caso, ha desencadenado tal conflagración general de interpretaciones, o de formas de comprensión.

Lo más sorprendente de ese remonte a un viaje o travesía más radical consiste en lo siguiente: no se trata de proseguir el viaje ascensional hacia una singladura nueva, o hacia una nueva escalada que implique «superioridad» en el sentido del rango ontológico; entre otras razones por la peculiaridad del viaje que ahora parece emprenderse. Hace referencia a un primer principio que admitiría quizás ese carácter (ontológica y axiológicamente comprendido como primero y principal). Y sin embargo ese principio no está solo; no puede subsistir en soledad.

Del mismo modo como en su condición de Uno es impensable e inexpresable, y se halla en contradicción consigo, siempre que se lo piense como único, según se expresa en la primera y decisiva hipótesis del diálogo *Parménides* de Platón, tampoco ese Bien que puede ser llamado con diversos nombres (Uno, Límite, etcétera) subsiste aislado, solemne, *monachôs*, en esa soledad específica de lo que llegará a ser la versión mística (por la vía de la onto-teo-logía *apofática*) del Uno plotiniano.

Ese Bien (Uno o Límite) nada es ni tiene estatuto alguno si no se le concibe internamente vinculado, de modo intrínseco, con un segundo principio, subordinado al primero en rango, pero que éste jamás puede eliminar y prescindir sin que inmediatamente se destruya a sí mismo.

Eso que traspasa el ser mismo, o el entretejido de Ideas o de Formas (concebidas como paradigmas) no es, únicamente, ese Bien «más allá de la esencia». Lo que allende o aquende el ser se dibuja es una dualidad: dos principios que requieren ser concebidos en un ámbito nítidamente diferenciado respecto al cerco ontológico. Exigen una *topología* diferenciada de aquella en la que se aloja el ser, el *lógos*, y la cuestión re-



lativa a la verdad del ser, que en Platón se encauza por la vía de los paradigmas formales. Se trata de una segunda etapa del método, esta vez conducida hacia orillas diferentes de las que se abren en la explanada ontológica de los paradigmas ideales.

Es como si de pronto las Formas mismas debieran ser «vistas por detrás», o «por el forro». Como si tras ellas y su proyección brillante ante los ojos del alma se aderezase un dispositivo más originario, compuesto por dos principios en su desnivel de rango y en intrínseca vinculación, y que confieren causa y razón a la propia constitución de paradigmas que componen el ámbito de lo verdaderamente real (*óntôs ón*).

Como si el ser mismo, y las Formas que lo encarnan, fuesen efecto, resultado y producto de la mutua conjunción entre esos dos principios de naturaleza diferente y disimétrica. Como si el ser fuese resultado de la mezcla (*meiktón*) de esos dos principios meta-ontológicos. Y que por razones que se irán dando a medida que se avance en la reflexión, podemos llamar topológicos. Son la Mónada y la Díada (ésta de doble dirección). Admiten una modulación axiológica de la que se da testimonio en un importante pasaje del *Político* (en el sentido –disimétrico– del exceso y del defecto).

En toda la tradición de recepción de esos *ágrafa dógmata* de la doctrina oral y académica de Platón se usa constantemente esa asimetría estructural del *ápeiron* (siempre avanzando, o retrocediendo, hacia lo excesivo o lo excedido).

En cierto modo se trata de un cambio radical de registro; ni ser ni nada son términos que se ajustan a ese doble *prôtē archē*. Estamos ante un orden de cuestiones, razones y asuntos filosóficos que traspasan el descomunal hallazgo parmenídico del ser y de la verdad del ser. Nos encontramos de pronto en un universo más arcaico y auroral, más liminar respecto al inicio mismo de la filosofía. Evoca y rememora el origen de la filosofía en el *ápeiron* de Anaximandro. Y permite repensar la célebre tabla de oposiciones que Aristóteles presenta como síntesis de la tradición pitagórica tardía; toda la cual se halla prendida de dos principios supremos, *Péras* y *Ápeiron*.

El comienzo histórico y el doble principio general parecen reforzarse y solaparse. Se trata de la apertura de un marco

topológico en el que el *lôgos* es capaz de argumentar, y el *noûs* de inteligir de forma intuitiva, lo que se halla aquende y allende el ser, y que es responsable de su gestación. Siendo el ser, y su sombra, la nada, los efectos tramados desde esos primeros principios.

El *tópos* en que se sitúan esos primeros principios ya no es aquel en el que alojó Parménides su reflexión. *Límite* y *Ápeiron*, en la peculiar manera de interpretar Platón esos principios, abren cuestiones como la relación de lo uno y lo múltiple, de la determinación de lo indeterminado, o de la fundación del lugar en el que el Límite se alberga (y que en el *Timeo* se dará el nombre de *chôra*). Y esas cuestiones se conciben como más fundamentales y abismales que la propia cuestión ontológica.

Por encima (o por debajo), más allá, siempre *epékeina*, subsiste un doble principio: un *prôtē arché* con poder de determinación, que eso es el Límite, también llamado Uno o Bien. Y un *prôtē arché* unido a él, de infinita capacidad de recepción y acogida, que puede ser determinado por el Límite, según su naturaleza de *ápeiron* estructuralmente asimétrico, siempre indeterminado en sus avances o retrocesos (hacia lo grande-y-pequeño).

Quizá la filosofía es, desde su comienzo, filosofía del límite. Quizá decir filosofía del límite es, en referencia a la aurora griega de la filosofía, una redundancia. Ésta se inaugura en Jonia con el importante debate en torno a lo que, más adelante, será llamado primer principio. Fue mérito de Anaximandro haberlo concebido en depurada forma conceptual, sin especificación «material» (en sentido aristotélico): el *ápeiron* en su indeterminación indistinta, pura con/fusión de todos los *stoicheía*, o de lo que las posteriores filosofías pluralistas entenderían por tales.

Y a esa vastedad sin límites, que Anaxímenes concibió de forma dinámica, hallando punto de apoyo en el más sutil de todos los elementos, aire o *pnêuma*, pudo contraponerse el término opuesto a través de la tradición antagónica a los jonios, aunque surgida del mismo seno nutricio: la filosofía

itálica, pitagórica, que descubrió en los números los principios primeros de todas las cosas, o la verdadera identidad de éstas.

En su doble carácter divisible e indivisible, o en su doble aspecto Par o Impar, requerían un principio que hiciese contrapeso a ese *ápeiron*. Debía éste ser determinado por un principio de limitación llamado *Péras*, de naturaleza ígnea, responsable de la circunscripción del cosmos; también de las armonías musicales, y de las medidas que podían guiar la conducta del alma por la ruta de la vida filosófica. Y ante todo causantes de la gestación de las progresiones aritméticas y geométricas: del punto a la recta, de ésta a la superficie, luego al cubo, o a su registro visual (en los movimientos celestes) o auditivo (en la armonía de las esferas).

También el cosmos poseía en su seno un fuego brillante, acaso en el centro mismo de la tierra; quizás un fuego invisible llamado Hestia, como la diosa del hogar, sobre el que podía suponerse que giraba la tierra y su planeta antípoda, llamado Anti-Tierra. Un círculo de luz cercaba y circundaba el cosmos esférico, a modo de principio viviente e inteligente.

En vez del Océano homérico, que hacía las veces del Límite, o de las cadenas de necesidad y destino que circundan de modo ceñido, estricto, al ente de Parménides, a las que se llama *peírata*, sin que nada trascienda o desborde ese confín, los pitagóricos concebían un fuego brillante cercando el cosmos, haciendo de éste un animal viviente e inteligente, que necesitaba respirar en el aire exterior, llamado *ápeiron*: materialidad sutil, etérea, casi vacía, que permitía al cosmos *inspirarse*.

De la fecundidad de esa unión entre *Péras* y *Ápeiron*, concebidos como principio fecundador y principio receptor, varón y hembra, luz y oscuridad, principio activo y pasivo, de ello derivó la tradición pitagórica su composición matemático-musical del cosmos. Era ese cosmos que el alma errante, en la serie de sus reencarnaciones, debía porfiar por acoger en su seno, en concierto y sintonía con el macrocosmos celeste.

Y era la inteligencia matemático-musical la que orientaba hacia esa armonía de alma y cosmos que la filosofía porfiaba por encontrar. Esa filosofía del límite era, también, una filo-

sofía en la que la música se hallaba en la raíz de su proyecto de iniciación hacia la sabiduría, o hacia una *eudaimonía*, o felicidad, asegurada por la adquisición de esa consonancia y acuerdo entre el alma y el cosmos.

Ésa es la tradición originaria anterior al *Poema* de Parménides: la que Platón intenta recrear a través de sus *ágrafa dógmata*, sólo que sometiendo esas nociones a importantes rectificaciones. El *ápeiron* ya no será pura indiferencia amorfa y caótica; no será el trasunto filosófico del huevo órfico primero, o del magma confuso anterior a la apertura (*caos*, bostezo originario) de la distinción entre cielo y tierra en Hesíodo.

Platón introduce su peculiar correctivo en relación, sobre todo, con la tradición que más influjo tiene sobre su filosofía *esotérica*: el pitagorismo. Quizá debido al ascendiente formativo que tuvo de la filosofía de Heráclito, en la enseñanza de Cratilo, Platón piensa el *ápeiron* fecundado por la doctrina de los opuestos. Y éstos los concibe en plena discordia: avanzando y/o retrocediendo hacia lo «infinitamente grande» o hacia lo «infinitamente pequeño»; o en dirección contrapuesta hacia lo excesivo y a lo defectivo.

Es, según el ejemplo que da en el *Filebo*, ese doble opuesto de lo excesivo y de lo defectivo que permite determinar, a través de límites, las armonías entre lo Agudo y lo Grave: las que componen el *sys-témata* de tonos musicales, o la conjunción de los intervalos (*dia-stémata*).

Ese *ápeiron* sólo posee verdad protológica si es determinado por el Límite, *Péras*, también llamado Uno o Bien. Sólo el Límite introduce igualdad en lo asimétricamente desigual; o armonía en la discordia de opuestos de doble dirección; o bien medida justa, exactísima, en la «proporción» que acredita la buena labor demiúrgica del hacedor del cosmos o de la ciudad: las artes métricas que evitan lo contrario a armonía en términos axiológicos (virtudes, partes del alma, sectores de la ciudad). Esas artes prescriben ese justo medio (*mēsótes*) que todavía sabrá recrear Aristóteles en una de sus más felices y atinadas ideas: una de las que más y mejor acusan el ascendiente de su maestro Platón, que tan severamente criticó.

Platón rescata esa tradición preparmenídica previa a la ontología. Pero Platón había conseguido también rectificar esa misma ontología de forma sustancial, sobre todo en el *Sofista*, introduciendo en el inventario de Géneros Supremos el ente y el no ente (concebido de forma relativa). De forma que esa dualidad del ser y del no ser se plantease de manera original, a partir de la concepción de las Formas como Paradigmas: en la distancia que media entre el *ôntôs ôn*, las Ideas, y el *ôntôs pôs*, o ser en su mínima expresión (ser *secundum quid*): los *eídōlon*, ídolos o simulacros.

Más acá o más allá de esa trama se hace necesaria una segunda navegación, o segunda etapa del gran viaje filosófico, en donde se cambia de rumbo y de registro. De la ontología se traspasa a una protología de doble sujeto, relativa a las causas más universales y a los principios más elementales.

Esos *prôtai archai* son responsables de la constitución diferenciada de las Formas y de los *eídōlon*, o del ser máximamente real (*ôntôs ôn*), y del ser bajo mínimos (*ôntôs pôs*). Hay sobre todo que acudir al diálogo *Parménides* de Platón para descubrir esas pistas que permiten inferir de la protología los conceptos ontológicos, de forma que sea posible pensar éstos fecundados por aquéllos.

Surge de esos primeros principios toda la trama ontológica, desde el ser más rutilante hasta el más escaso de esencia y verdad. Toda esa trama que bascula entre el ser y el no ser (éste como refugio de sofistas, de retóricos o de artistas miméticos) procede, a modo de mezcla, de esa proteica productividad de los principios.

En su dualidad dialéctica son responsables de la formación del ser mismo y de su modo paradigmático de presentarse bajo Formas Ideales, por ejemplo en la compleja Idea del «Viviente inteligible», patrón de la mimesis demiúrgica en el *Timeo*, espejo de los automovimientos del alma.

Lo más sorprendente de esta segunda etapa del método platónico es su carácter invisible. Se halla situada entre el ascenso y el descenso, o entre el viaje de ida y el de retorno. Pero posee la clamorosa verdad de una ausencia que, de todos mo-

dos, va dejando huellas e indicios de su existencia en numerosos pasajes textuales platónicos.

Únicamente en un diálogo tardío, el *Filebo*, y a través de una hermenéutica generosa, en el *Timeo*, o acaso en partes del *Parménides* puede hablarse de que emerge, cual punta de iceberg, ese continente sumergido.

Sobre todo tiene lugar en el *Filebo*. Y sucede en ese modo solemne que Platón siempre tiene de anunciar una gran verdad en la que profundamente cree. Al igual que en el *Menón*, o en el *Sofista*, o en el *Teeteto*, se apela a una gran autoridad cuasi-divina. En este caso, a un «nuevo Prometeo» portador de la buena nueva de los dos principios, *Péras* y *Ápeiron*. Sócrates está pensando en Pitágoras.

«Don de los dioses», que una generación más antigua, más sabia que la nuestra, trajo a través de un nuevo Prometeo, junto a un fuego muy brillante. Ese fuego puede ser la ya citada Hestia, fuego central de la casa, o de la tierra; o el fuego invisible en torno al que giran Tierra y Anti-Tierra; o el fuego limítrofe pitagórico que circunda el cosmos, dejando más allá de ese Límite el *ápeiron* a modo de aire o *pnéuma*, o de cuasi-vacío que permite al animal-viviente-inteligente, el cosmos, respirar.

Ese fuego brillante puede ser metáfora del Bien, como en *La República*. *Péras* implica siempre, en Platón, lo Uno, la Mónada, y el Bien. Precisamente la restricción neoplatónica, desde Plotino a Proclo, y de ellos a la tradición medieval, consistió en sustraer, en esa trinidad equiparable y sintética (*Péras*, *Agáthon*, *Hén*), el límite. Por esa misma razón ya no fue posible, como en los pitagóricos y en Platón, concebir la afinidad y semejanza entre el Uno y la inteligencia, el *noûs*. Sólo el Límite hacía posible esa conjunción, de forma que el Uno, o el Bien, fueran captables por el *noûs*.

Pero el neoplatonismo concibió ese Uno-Bien, primera hipótesis, como trascendencia mística, de naturaleza apofática: pura evidencia inefable e incomprensible del carácter subordinado de la inteligencia y del *lógos* (y del mismo ser, en su trama de arquetipos ideales). Pensó, en efecto, el Uno-Bien en términos exclusivamente onto-teológicos. Sólo que al no poderlo pensar como ser, en su forma plenamente «actual»

de determinarse, al modo de *nóēsis nóēseos* aristotélico, lo concibió en forma apofática, o de onto-teología negativa: como nada; nada supraesencial que la tradición medieval subrayó (desde Dionisio Areopagita hasta el Maestro Eckhart, o desde Avicena hasta las distintas tradiciones orientales de rai-gambre neoplatónica).

Entre el enclave de la inteligencia en el ser, al modo aristotélico, y el modo de rebasarse esa hipóstasis en el Uno-Bien inefable plotiniano, a costa del Límite, Platón logró una extraordinaria proeza: concebir la unión de Bien, Uno y Límite «por encima» del ser y de la esencia, a diferencia de la onto-teología aristotélica, sin que por ello quedase sacrificada la inteligencia (y en ello difirió radicalmente de la interpretación neoplatónica).

A partir del *Filebo* podría pensarse el ser con la categoría de mezcla (*meiktōn*), en donde se combinan el Límite, el *Ápeiron* y la inteligencia (*noûs*); ésta permite concebir lo Uno en el seno de lo múltiple, o el Bien en relación con la asimétrica indeterminación de los excesos y defectos de la dialéctica placer/dolor.

Ese nuevo Prometeo (Pitágoras) trajo consigo un verdadero «don de los dioses»: un Don, como el Bien (que siempre hace donación de sí). Un Don que es el Bien, y el Límite, y su asimétrica sombra, sin la cual no hay unidad ni bondad, ni determinación posible.

El segundo principio, o *ápeiron*, en el contexto de los ejemplos (gramaticales, musicales) siempre lo es de lo grande y de lo pequeño, o de lo grave y agudo, o en su modulación axiológica lo es como posible mediación y vida mixta en relación con el doble indefinido de avance hacia el dolor y su mengua; o hacia el placer restaurado y su dolorosa pérdida.

El diálogo *Filebo* arranca de la protología, avanza hacia una posible ontología (cifrada en la categoría de mezcla), que sin embargo queda implícita, y termina gestando una forma demiúrgica que se materializa en el terreno de una «ética dialéctica», o de una vida buena capaz de ordenarse y fundarse en los primeros principios.

Ese diálogo constituye quizás un caso único en el que emergen, en Platón, con solemnidad y bajo camuflaje religioso, los primeros principios, claramente enunciados como Uno o Límite, por un lado, y Multiplicidad y *Ápeiron* por el otro, susceptibles de promover, en virtud de un tercer término, la causa, una mezcla –cuarto término en juego– de carácter implícitamente ontológico (y explícitamente axiológico). Ser y Bien hallarían así su justa medida en virtud de la recíproca mediación del Límite y del *Ápeiron*. Y los ejemplos relativos a esas medidas justas –gramaticales, musicales, éticas– revelan el carácter a la vez ontológico y axiológico que resulta de esa mutua mediación.

En otro diálogo, el *Político*, se asume una metáfora textil como trama ontológica y axiológica desde la que puede determinarse la *téchnē* propia del político. En él se introduce una importante distinción a la que ya se ha aludido en varias ocasiones. Afecta sobre todo al segundo principio. Distingue allí el Extranjero entre una oposición de natural matemático que reproduce la simetría inversa de los aumentos y disminuciones, y una contraposición que no atañe a la *mathesis universalis*, sino a las artes productivas, *poiéticas*. en donde está en juego no tanto la contemplación de «lo que siempre es», cuanto la generación de la medida justa, o de la exacta justicia y bondad de lo que se pretende lograr: allí donde importa el *kairós*, la ocasión; o en donde se ha de considerar «lo que debe hacerse».

Tal es el caso del arte del entretejido dialéctico de la ciencia política. Es el arte de la medida en referencia a su doble y asimétrico contrario: el exceso y el defecto en referencia a valores, bienes. Allí –en esa medida justa– halla su confluencia el Bien, lo Uno y el Límite, mediando y fecundando la Díada indeterminada (de lo grande-y-pequeño). Se trata de las artes «métricas» (o «metréticas») en que la *ciencia del límite* halla su concreción, o la *téchnē* que le es idónea. De este modo el Límite, en su determinación de la indefinida Díada, constituye un criterio de verdad, capaz de modularse de su concreción matemática a su registro axiológico, o de concebirse como verdad y como bien.

El límite es, además de criterio veritativo, también criterio axiológico. Rige en la razón epistémica, y en la versión *poié-*



tica y productiva de ese mismo *lógos* que de este modo se argumenta en su justa proporción, según la medida justa de la acción o la producción, o en relación con lo que debe ser, o con la ocasión en que esa medida puede cumplirse.

La medida justa da el carácter a las formas de la virtud personal o cívica; y con ellas a las ideas paradigmáticas, de naturaleza ontológica, de la justicia y la bondad. Y es que el Bien, primer principio, instancia protológica por encima del ser y de la esencia, es también Idea o Forma, Forma del Bien, y por ello esencia, *ousía*, el lado más brillante y divino de toda la trama ontológica. *La República* da de ello testimonio.

El Bien es *prôtē arché*; y en fecundo consorcio con la Díada, que Aristóteles llamaba materia inteligible, permite la síntesis de sí mismo (lo Uno) y el ser. En donde está implicada la dialéctica de lo Uno y de lo Múltiple, como en el diálogo *Parménides* se documenta. En su segunda hipótesis se contempla la necesaria unión del Uno y del Ser, sin la cual no hay inteligencia ni comprensión, ni tan siquiera realidad alguna.

El *Parménides* de Platón nos muestra, por reducción al absurdo, la necesidad de que el Uno se determine por mediación del límite. Las primeras hipótesis revelan las contradicciones que derivan de una Unidad que no es capaz de determinar los «muchos unos», con el riesgo de alojarse en la unicidad excluyente del Uno negador de todo, o que traba consorcio vergonzante con el Ser. Y en las cinco últimas se describen las contradicciones derivadas de una multiplicidad informe y a-(h)orista que ni acoge ni admite la Unidad que puede fecundarla. Así mismo se concibe cómo el Uno, en su determinación de la indefinida multiplicidad, hace posible la síntesis de Uno y Ser<sup>3</sup>.

Puede afirmarse, por tanto, que el Bien, situado *epékeina tês ousías*, desde su pureza diamantina, fecundada por la Díada indeterminada, constituye el fundamento del propio Bien como sustancia, o como ser, o como la parte más divina de éste, o la más brillante (según se afirma en *La República*).

En ocasiones se constata la posible contradicción e incoherencia entre la afirmación de que el Bien está «más allá de la

esencia», y que por tanto sobrevuela su propia condición de Forma del Bien, y el carácter estrictamente ideal, y esencial (u ontológico) de éste, cuando se le llama «la parte más divina del ser» o «su parte más brillante».

Lo único que aquí constituye una peculiar *cesura* en el texto es esa suerte de *lapsus linguae* de Sócrates, que le lleva a revelar lo que se halla camuflado y protegido: el carácter protológico del Bien, y su desbordamiento respecto a ser, esencia, Idea. Esa afirmación constituye un sorprendente y extraño *lapsus*, en efecto; también una advertencia respecto a una argumentación que en el diálogo no puede recorrerse. De hecho se aparca la cuestión; se advierte que se tratará en otro momento; y se ofrece como sustituto explicativo un hijo o interés de ese «capital» que constituye el Bien en sentido protológico. En vez del Bien se entrega su icono sensible: el sol.

Como éste, el Bien es causa de iluminación, principio de ser y de vida. Pero en su condición de primer principio queda dejado aparte para tratarlo en mejor ocasión. Sólo se añade a este icono solar una interesante jerarquía de fuentes de conocimiento: los segmentos geométricos proporcionales, que culminan en el *anhypótheton*, o la condición incondicionada que el *noûs* puede llegar a aprehender, así como todas aquellas hipótesis condicionales que el razonamiento (*diánoia*) puede establecer, y que sólo la última o primera *-anhypothetiká-* hace posible.

Pero en los ejemplos que comparecen no se rebasa el registro ontológico, y por eso se nombra como la parte «más divina» y «más brillante» (del ser). El Bien sería, pues, en esta versión, ser, esencia, *ousía* en su máxima expresión axiológica y en su suma perfección onto-teológica: la forma paradigmática a la que toda alma, mediante *éros*, aspira llegar a asemejarse, a través de una mimesis *poiética* y *productiva* que apunta a la buena copia, en una triple demiurgia cósmica, anímica y ciudadana.

El pasaje del *epékeina tês ousías* queda, pues, como un interesante punto de fuga que nos descubre la forma escondida de la labor textual platónica, que a la vez enmascara y protege ese difícil desarrollo, que se echa en falta en *La República*.

Pues esa doble función posee la escritura, la literatura escrita, en Platón: esconde la doctrina esotérica, al tiempo que disemina pistas, metonimias, insinuaciones, elipsis, alusiones relativas a esas concepciones fundamentales. Pero parece como si fuese en la inscripción en el alma, por vía oral, donde esas doctrinas más complejas requieren arraigo e irrigación.

Eso es lo que una nueva generación de estudiosos de Platón ha llamado el nuevo paradigma hermenéutico: el que asume los *ágrafa dógmata* como el núcleo protológico de la filosofía platónica, y que se propone reinterpretar, desde esa doctrina oral —de la que sobre todo da testimonio Aristóteles, y tras él una larga historia de primera recepción—, el propio corpus platónico de los diálogos, pero quebrando el paradigma romántico, entronizado por Schleiermacher, que hasta el presente ha sido el dominante en la hermenéutica platónica.

Como señala Hans Krämer, el Platón escritor y artista nada pierde a través de esta corriente hermenéutica. Pero el filósofo gana muchísimo. Desde la protología comparece un Platón «sistemático» muy diferente del que respondía al gran séquito de seguidores del paradigma «Schleiermacher». Este teólogo y esteta, que tradujo la obra entera de Platón, sustentó el dogma «luterano», acorde con sus convicciones religiosas, teológicas y filosóficas, de que el único Platón «existente» era el de su corpus de diálogos. Y que, por tanto, los *ágrafa dógmata*, o el Platón «aristotélico», constituían fuentes secundarias, demasiado marcadas por las conocidas críticas de Aristóteles al carácter «separado» de las Formas, o ya lejanas del contexto de vida y escritura de Platón.

Cuando no hubo más remedio que considerar esas fuentes, sobre todo desde principios del siglo pasado, prevaleció la teoría de que ese Platón «aristotélico» sólo correspondía a la última etapa de sus diálogos, como el *Filebo* y el *Timeo*, en los que la impronta «neopitagórica» es muy grande. Pero la actual hermenéutica desecha este confinamiento, aduciendo pruebas muy convincentes en relación con la concepción platónica de la escritura (siempre subordinada a la enseñanza oral, así en el *Fedro*).

Se compara en este diálogo a la escritura con los «jardines de Adonis»: un rito campesino en el que se plantaban las primeras semillas en un cuenco, a modo de primicias desechables. Fructifican allí ocho días como presagio de los ocho meses que necesitan las semillas para fructificar en el campo. Plantar semillas en el alma por vía oral es comparable a ese cultivo campestre, mientras que los «jardines de Adonis» son semejantes, por la efímera brevedad de su efecto, a la escritura.

El contexto histórico de Platón en relación con la escritura y el lenguaje oral condiciona esa concepción. Constituye una labor de primicia, en la onda de los historiadores, de cultivo de la escritura en prosa; sólo que en el diálogo platónico la ambición literaria es evidente. Adquiere así su sentido ese género mimético del diálogo filosófico, que no escatima en usar todo el poder del *lógos*, y sus recursos retóricos capaces de suscitar las más variadas emociones, según el programa de Gorgias. Pero esa producción de *eídōla*, o de efectos retóricos, queda compensada con el carácter de «buena copia», o de «buena mimesis» de la propia actividad oral, dialógica, de la filosofía, que esas piezas tan originales llevan a cabo.

Desde la gran clave de la doctrina esotérica de ese Platón invisible la filosofía de Platón aparece transfigurada en su carácter sistemático. De manera que la segunda etapa metódica –un recorrido de naturaleza subterránea, si se atiende a la pura textualidad del corpus, o al imperativo schleiermachiiano de *sola scriptura*– se erige en aquella «piedra desechada» que debe ser convertida en «piedra angular».

Las «románticas» apelaciones a un Platón fomentador de un «diálogo infinito», creador de una sucesión de piezas maestras en las que arte, religión y filosofía celebraban las primicias del «idealismo trascendental» de Schelling, o de su «filosofía de la identidad», ambas de gran ascendiente sobre Schleiermacher, fueron configurando la idea de una *work in progress* en la que cada pieza era un fragmento. Pero toda esta ideología hermenéutica se revela de pronto inadecuada para afrontar el verdadero Platón, visible e invisible, esotérico y exotérico, fundador de la Academia y creador de una sucesión de diálogos espléndidos de género *protréptico*, que servían de reclamo para actividades filosóficas más serias y radicales:

las que se desplegaban en la enseñanza oral de las discusiones de la Academia.

Pero lo más interesante es que ese cambio innovador propone una nueva forma de lectura de los propios diálogos, que a la luz de esas doctrinas no escritas aparecen transfigurados por una luz nueva y más intensa. Diálogos como el *Parménides*, el *Filebo* o el *Timeo* adquieren de pronto un nivel de comprensibilidad que no poseían si el único referente resultaba ser la ontología de las Formas, concebidas como paradigmas, según la doctrina más abrumadoramente sostenida a lo largo y ancho de los textos.

La virtud de esa segunda etapa del método platónico, correspondiente a las doctrinas no escritas, consiste en desplazar la teoría de las Formas del centro mismo del escenario. No para suprimirlas o abolirlas, como en ocasiones se ha pretendido, sino para derivarlas de principios más originarios.

Platón consigue así algo insólito y revolucionario: descentrar la ontología erigida como ámbito privilegiado de discusión filosófica, según quedó establecido en el *Poema* de Parménides, y en los debates que originó (de Meliso a Empédocles, de éste a los atomistas). Y ello a favor de una recreación innovadora de la aurora filosófica misma, desde Anaximandro a los pitagóricos.

Consigue Platón desligar su protología de las formas paradigmáticas y del registro ontológico, u onto-teológico. Y alza un plan nuevo de reflexión que toda la filosofía posterior, de Aristóteles a Plotino, se encargará de dejar en los márgenes de la historia del pensamiento, o de reducir de nuevo al hegemónico régimen de la onto-teología, bien que rectificando la fijación platónica en las Formas separadas, así Aristóteles; o trascendiendo todo límite en un Uno inefable y místico, en sorprendente exégesis de la primera hipótesis del *Parménides* de Platón; así Plotino.

Y a partir de esos principios primeros puede, entonces, iniciarse una tercera etapa del método platónico, que es descendente, o que invierte la «aventura» descubridora de la primera etapa en una posible inferencia de lo que inicialmente fue hallado a partir de esa protología enunciada.

## Lo irracional

La construcción del cosmos del *Timeo* es, junto con el *Filebo*, el texto platónico en el que mejor puede perseguirse la huella de los primeros principios. Quizá, si aventurásemos una lectura audaz, también sería posible descubrirlos en *La República*. Ésta y el *Timeo* se emparentan, entre otras cosas, por poseer en un lugar estratégico una cesura que promueve un estado general de crisis en el texto.

Todos los diálogos platónicos poseen un lugar en el que comparece la *aporía*. En los primeros ésta se halla atravesando el diálogo de parte a parte, sin que el final signifique su resolución. Pero a través de ese *elenchus* socrático de naturaleza catártica algo positivo acontece: la atención se fija en un *eídos*, susceptible de definición, que subsiste como tarea pendiente: ¿qué es la devoción, la belleza, la inspiración divina, la amistad, el valor, la justicia?

En *La República* la crisis se produce al abordarse los *mégista mathémata* al finalizar el Libro VI. Parecerá remontarse en el Libro VII, a través de la «progresión pitagórica» de las distintas ciencias entrelazadas (matemáticas, astronomía, música), sobre las cuales se podrá levantar la filosofía dialéctica, único saber capaz de echar abajo todas las hipótesis (condicionales), por asentarse firmemente en lo incondicionado (*anhypótheton*), mediante el recorrido de las Formas.

De este modo parece realizarse el programa anunciado en el Libro VI relativo a las «ciencias máximas» que debían conducir al conocimiento de la Forma más brillante y divina del ser, semejante al sol en el ámbito visible. Pero en *La República* no se rebasa ese extremo del *óntos ón*, como ya hemos tenido ocasión de señalar: el que corresponde a la Forma de Bien (no al Bien en sentido protológico).

No era ése el contexto idóneo para tratarlo. Pero en ningún momento dice Sócrates que tal asunto no pueda ser abordado. O que era una cuestión que lindase con lo inefable, lo incognoscible e incomprensible, como si en lo más alto de la ascensión filosófica y dialéctica reapareciese la *docta ignorantia* socrática. Nada de eso. Ésa es justamente la interpretación que debe ser rotundamente rechazada; la que sin embargo se

instalará regiamente en las onto-teologías apofáticas a partir del neoplatonismo.

En vano puede inferirse de *La República* una instancia mística, o una apelación al carácter in-decible radical de ese Bien más allá de toda esencia que Plotino concibió superior al *noûs*. Por el contrario, los *ágrafa dógmata* atestiguan que en la doctrina oral platónica ese primer principio, el Bien, se concebía, en forma próxima al pitagorismo, congénere con el *noûs*. Éste era capaz de captar ese primer principio. Y, como veremos, también –aunque con mayores dificultades– el segundo de los dos principios.

Ese *prôtē archē*, aquí llamado Bien, había sido objeto de una conferencia célebre en la que Platón conjugó el Bien, lo Uno y seguramente el Límite, con el fin de inferir de ello, en conjunción con el segundo principio, la Díada indefinida (de lo grande-y-pequeño), los Números Ideales y sus figuras geométricas, para desesperación indignada de un público que esperaba el abordaje de cuestiones éticas relativas a la felicidad y al placer. Pero en *La República* no se trataba esta cuestión. Se afirmaba que se dejaba la cita con el Bien para otra ocasión. Jamás se dice que ese examen no pueda tener lugar, o que conduzca a un anonadamiento (*apofático*) del *lógos*, o de la filosofía a favor de un principio meta-filosófico, o místico (como en Plotino).

¿Hay algún indicio en *La República* de ese «segundo principio» que debiera acompañar el examen temático del Bien, o del Uno, según testimonio de las fuentes indirectas? Quizá sí, siempre que entendamos el efecto devastador que la crisis, al final del Libro VI, llega a producir. Ésta es desencadenada por el abandono socrático del asunto para mejor ocasión, quizá con mejores compañeros, o con académicos ya iniciados en el arte de la dialéctica referida a la protología. Habrá que encontrar el *kairós*. Lo que le falta a Sócrates, en este contexto, es ese doble gemelo inferior, umbrío, sin el cual el Bien o el Uno no puede ser acometido.

¿En realidad está totalmente ausente del diálogo ese segundo principio que confiere a la protología platónica un marcado y necesario carácter dualista?

Al concluir esa ascensión hacia el Bien, o hacia la condición incondicionada, tiene lugar el más irredento desplome

en el orden más precario de todas las realidades. Se produce el más completo hundimiento en el ser en su mínima expresión, en su modalidad de *óntôs pôs*, o *eídōla*. Ese escenario es lo contrario al ser en su máxima expresión (*óntôs òn*). Una especie de Hades homérico, más próximo a la pesadilla que al sueño, semejante al que visita Ulises en la *nêkya* de la *Odisea*. Almas sin educación viven allí en la oscuridad, creyendo percibir en las sombras y en los ecos la única realidad verdadera. Tal es el célebre escenario de la alegoría de la caverna.

Aquí se describe la vida en ese hábitat de pesadilla. En registro de ciudad se detecta lo que en el *Timeo* constituye la descripción del caos. Ese caos anímico y ciudadano exige, para ser pensado, el término ontológico que lo describe (*ontôs pôs, eídōla*), y la instancia protológica que lo sustenta. Y sin embargo en *La República* no se vislumbra en ningún momento, como sucedió con el Bien, ningún punto de fuga en dirección al segundo principio, responsable de toda existencia errabunda, o de un *pánta rei* sin razón, sin ley, sin *nómos*.

Hay que acudir al *Timeo* para que ese segundo principio comparezca. Y eso sucede en virtud, también, de una crisis y de una cesura textual que tienen la particularidad –seguramente intencionada– de ser simétricamente inversas a lo que acontece en *La República*.

Se enuncia de pronto en el *Timeo* el segundo principio como necesidad (*anáncê*) sin la cual el primero es inoperante<sup>4</sup>. El Divino Hacedor no puede consumir su demiurgia sin recurrir a la «causa errante» y a la «necesidad». No le basta con referirse al arquetipo ideal en que se concreta la Forma de Bien que le guía, y que es el «viviente inteligible».

Toda la primera parte del *Timeo* circula por rutas de fecunda unión de cosmología y ontología, a través de una artesanía fundada en la mimesis del arquetipo ideal; la segunda parte, en cambio, sí que ofrece un sorprendente, e inesperado, punto de fuga.

De hecho la irrupción, de pronto, de una imprevisible «segunda parte», que constituye un descenso al mundo de la «ne-



cesidad» (opuesto a la «teleología» del *lógos* filosófico que se orienta por la Idea del Bien), parece remedar la recaída en la caverna en *La República*.

Pero mientras que en el derrumbe de *La República* no se produce metonimia alguna indicadora de una grieta protológica, como en cambio sucedía en la ascensión hacia el Bien del Libro VI, ahora, en el *Timeo*, sucede justo lo contrario: en ese desplome en el mundo de la «necesidad», y de «lo que siempre deviene y nunca es», se dan audaces pasos hacia la determinación del segundo principio.

De hecho el texto del *Timeo* sufre una interrupción desconcertante. Parece como si de pronto se hubiese olvidado algo esencial. El carácter algo caótico de la exposición parece acentuarse hasta el absurdo: «Habrá que retroceder –dice el texto– y, tomando esta vez otro punto de partida para estas mismas cosas, recomenzar ahora desde el principio todo lo relativo a ellas».

El cosmos constituye una «mezcla de necesidad e intelecto». Éste gobierna sobre la necesidad, orientado de forma teleológica por el Bien, y por la Forma paradigmática del «viviente inteligible» en el que éste se concreta. La primera creación, narrada en la primera parte, permitía hacer comprensible la ordenación del cuerpo cósmico a partir de la armonización de los elementos. Entre los extremos, fuego y tierra, se pudieron hallar dos mediaciones –aire, agua– que aseguraban el consorcio y la proporción.

Y la demiurgia culminó con la ordenación, según principios protológicos –lo indivisible, lo divisible– proyectados sobre los números ideales, en sus progresiones aritméticas posibles: 2, 4, 8, 16 y 3, 9, 27, y en las proporciones musicales que encierran (dos octavas y una tercera). Todo lo cual formó la mezcla, dando lugar a la gestación de dos almas, una más perfecta (la que sirvió de envoltura a todo el cosmos, con los signos del zodiaco estampados en su seno), y la otra en relación de diagonal con la anterior, y en rotación inversa (de derecha a izquierda), relativa a los cuerpos celestes planetarios.

Sólo que ahora se impone un recorrido distinto: el que atiende al segundo principio (correspondiente a la «necesidad»). a

potente. Se trata de la prueba de fuego del proyecto demiúrgico de armonización racional del cosmos.

En este *descensus ad inferos* se produce la verdadera prueba de la capacidad integradora de la filosofía platónica de los componentes más lejanos y refractarios al primer principio. Se impone ahora atender a ese segundo principio que es, respecto a la luminosidad del primero, oscuridad y sombra. Así mismo en esa prueba se pondrá de manifiesto el poder de conciliación de la música, capaz de sobreponerse a la prueba de lo irracional. También esa prueba afecta a las matemáticas: el número irracional es, al respecto, el reto mismo de su capacidad y potencia.

De la necesidad, del destino, provienen en las *Euménides* de Esquilo las «hijas de la noche», cuya morada es subterránea, infernal, oscura. Y Palas Atenea, con el fin de rescatarlas y convertirlas de ariscas erinias, vengadoras mecánicas de los crímenes familiares, en euménides, diosas protectores de la ciudad y de sus ciudadanos, debe acudir al recurso de la persuasión. «Bendigo los ojos de la Persuasión –exclama– que mi lengua y mi boca frente a ella guió.» Al convertirlas en euménides las conduce «a un lugar subterráneo».

Anteriormente Apolo había dicho: «Madre no es / la que pare al que pasa por ser su hijo, mas una / nodriza de los gérmenes sembrados. Quien engendre / es aquel cuyo esperma saltó; pero ella, como / las personas extrañas, no hará sino guardar / el vástago al que dejen vivir los dioses...». Se refiere a continuación al origen de Palas Atenea, que «no nació en la noche del vientre maternal».

En inspiración seguramente tomada del final de la *Orestíada*, también el intelecto del *Timeo*, que gobierna sobre la necesidad, «la persuade de que conduzca hacia lo mejor la mayoría de las cosas que se producen». Por lo que puede afirmarse que el cosmos se constituyó en virtud de «una necesidad sometida a sabia persuasión».

¿A quién se intenta convencer; a qué fuerza o *dýnamis* –de naturaleza nocturna– debe el intelecto persuadir, de modo que facilite su tarea ordenadora, gobernada por el principio primero del Bien, proyectado de modo teleológico? Se trata de adentrarse en una difícil «especie» en la cual circula a sus

anchas la causa «de lo que siempre deviene y nunca es», y que ahora se le llama causa errante (*planétes aitía*). Se trata de comprender «una especie difícil y oscura», y de preguntar sobre la suerte de *dýnamis* que posee por naturaleza.

E inmediatamente se da respuesta a la pregunta por su *dýnamis*: esa especie oscura, que parece rechazar la luz, pero que es necesaria para que se «dé a luz» el cosmos, tiene ante todo el siguiente poder: «El ser el receptáculo [...] de toda generación, como una nodriza».

Más adelante se comparará ese receptáculo a una madre. Se distingue entre la generación y el paradigma formal por cuya semejanza tiene lugar esa tercera especie oscura, difícil: «Aquella en la cual acontece la generación». Es la madre frente al principio paterno del arquetipo ideal, y al hijo resultante del concurso de ambas causas, la causalidad guiada por el primer principio, y esa causalidad que atiende a condicionamientos de necesidad, en los que importa la acogida de la semilla (o del espermatozoide), su albergue en la oscuridad de la matriz, o en la entraña maternal, y la nutrición por parte del cuerpo femenino, según el modelo de la inseminación de la tierra de labranza: el suministro alimenticio del embrión, y hasta el alimento primero que se ofrece al recién nacido.

No se contemplaba en este contexto (de Esquilo, de Platón, de otros pensadores como Anaxágoras) la posibilidad de una *dýnamis* diferente por parte de la mujer-madre: sólo el albergue, la acogida de la semilla, y la sustentación nutricia de ésta a través del alimento producido por el propio cuerpo femenino.

Aristóteles concebía el flujo menstrual sólo como un riego a ese «cuerpo de labranza» que acogía y daba lugar y plaza, o albergue, a la simiente. No se imaginaba siquiera una contribución femenina en la formación del embrión. Ese principio matricial y nocturno, previo al surgimiento a la «existencia» del neonato, anterior al «darse a luz», constituye el importante contraste que obliga a Timeo a reiniciar otra vez su discurso, atendiendo ahora a ese principio inmutable, siempre idéntico a sí mismo, que en su acogida y alojamiento de «lo que siempre deviene y nunca es», subsiste como lo único de lo que puede afirmarse *esto*, o *esto es*.

Sólo ese receptáculo subsiste como *tóde ti*, cual identidad inmutable, en medio del general *pánta reî* que en su seno va circulando, entrando y saliendo constantemente, en un perpetuo proceso de embarazo y concepción, de expulsión a la luz y de perpetua acogida de nuevos flujos y reflujos del perpetuo devenir. Se trata de una «matriz de improntas» donde todo lo que entra y sale deja impresa su huella, como sobre blanda cera; una imagen muy querida por Platón: improntas o tipos que podían considerarse elementos (letras quizás, unidades de «voz» armónico-musicales, *phonaí*).

El receptáculo es definido así: matriz de improntas y de huellas. Como tal admite y acoge todas las que sobre su plástica «naturaleza» sobrevienen. No es materia en sentido aristotélico, por mucho que la comparación con el oro, sometido a la forja, que va transformándose en las figuras geométricas que se le graban, en triángulos, en anillos, podría parecerlo, a modo de anticipación de la *hýlē* de Aristóteles.

Pero Platón no está pensando en ese oro como aquello *de que* se hace la figura (triángulo, anillo), sino aquello *en donde* esa transformación perpetua tiene lugar, y que prepara así el concepto que resume todas esas caracterizaciones: *chóra*, plaza, emplazamiento; traducida de una manera insuficiente por *locus* (*tópos* en griego).

Esa masa ha de comprenderse más bien como *matriz receptora* que, como tal, debe carecer de atributos y caracteres propios: «Es forzoso que aquello que debe admitir en sí todos los géneros carezca de toda forma, tal como ocurre en la elaboración artesanal de todos los ungüentos aromáticos [...] cuyos líquidos han de ser inodoros al máximo». Y lo mismo debe decirse de quienes modelan «figuras en ciertos cuerpos blandos», o en aquello que «en toda su extensión» ha de acoger «imágenes de todas las cosas siempre existentes»; posible alusión a reflejos sobre el agua estancada, o sobre la superficie de un espejo (muy característicos de Platón).

Se trata en suma «de una especie invisible e informe, omni-recipiente y que participa de lo inteligible de una manera que ocasiona la mayor perplejidad y dificultad de comprensión». Ese carácter inteligible debe ser resaltado. Se llega a esa forma huidiza a través de un «razonamiento bastardo», a través

del cual reconocemos «como en sueños» ese tercer género (materno, matricial): el de la *chóra*, «que siempre existe y no admite corrupción», y que proporciona «una sede» a todo lo que nace.

Y es que todo lo que existe, en el cielo o en la tierra, tiene plaza. Podría decirse que está «emplazado». *Chóra* significa plaza; también la plaza que se quiere conseguir a través de un puesto, o cubriendo una vacante. Significa emplazamiento campestre diferenciado de la ciudad: campo acotado que concede albergue y hospitalidad a aquello que acoge en su seno. En su forma verbal, *chōrēō*, se hace referencia al dar habitación y posada a alguien.

El segundo principio platónico asume aquí, en el *Timeo*, como receptáculo del incesante y caótico devenir, y de las improntas de imágenes destiladas de la mimesis, un carácter que puede generalizarse. Ya Aristóteles afirmó que también las Formas requerían una «materia inteligible», lo mismo que los números ideales para su generación. Cuando Aristóteles habla de «materia inteligible», refiriéndose a Platón, traduce a su terminología, según su peculiar hábito interpretativo, lo que Platón no concibió como *hýlē* sino como albergue, emplazamiento o hábitat: esa *chóra* que admite todos los flujos y reflujos del *pánta reí* anteriores a la ordenación cósmica, cuando podía pensarse en una suerte de cualidades o trazos contrapuestos en pura permuta de excesos y defectos: lo húmedo y lo seco, lo frío y lo caliente, etcétera. Todo ello entra y sale de la matriz: constituye lo que «nunca es y siempre deviene», impulsado por una causa errante que sólo posee como principio inmutable ese receptáculo matricial de toda posible huella, o de toda impronta capaz de grabar sobre su plástica naturaleza de *espacio* todos los posibles *tipos* que allí pueden implantarse.

El segundo principio fue caracterizado como Díada indeterminada de lo grande y lo pequeño, como duplicador (en términos de exceso y defecto), como *ápeiron* (principio de multiplicidad y de lo infinitamente divisible). A todo ello se añade aquí su comprensión topológica, donde el *tópos* debe entenderse en sentido indicado de la *chóra* (plaza, albergue, campo, etcétera).

En el terreno abierto por la segunda parte del *Timeo*, en la que se reinicia el discurso, hay un verdadero juego fugado comparable al que se descubre en *La República*, en donde se habla de una consideración del Bien «más allá de la esencia» en otra circunstancia. Aquí la referencia protológica es más explícita. Refiriéndose a las figuras de geometría plana con las que se da la alternativa al modelo cosmológico atomista, al elegirse dos especies de triángulos como elementos atómicos de toda la construcción del cosmos —el triángulo rectángulo isósceles y el rectángulo escaleno—, dice Timeo: «Los principios superiores a éstos, los conoce el Dios, y entre los hombres el que está en amistad con él».

Estos triángulos constituyen los *átoma eîdē* del cosmos. Tienen la particularidad de formarse como triángulos, figuras planas, y no como corpúsculos «materiales», al modo atomista «materialista». Al no admitir el vacío entre ellos dan pie a una geometrización general del modelo cosmológico que constituye la mediación entre el caótico devenir de las cualidades sin figura (lo húmedo y lo seco, lo frío y lo caliente) y el principio ontológico de las formas paradigmáticas que sirven de modelo para la mimesis demiúrgica. Entre la Forma sustancial, afirmada como ser verdadero, *óntōs ōn*, y el caótico *pánta rei* de cualidades sin figuras, media ese principio matemático de ordenación que se concreta en esos triángulos primarios.

¿Cuál es la razón de la interesante elección, como átomos geométricos de la construcción matemática del cosmos, de esos dos triángulos citados? ¿Por qué esos dos? ¿Qué rasgo llamativo y sobresaliente poseen para que Platón los eligiera como elementos atómicos que, a posteriori, permiten proyectar, a escala estereométrica, los primeros cuerpos «perfectos»: el tetraedro, el octaedro, el icosaedro y el cubo, que Platón asoció, respectivamente, al fuego, al aire, al agua (como elementos en perpetua transformación) y a la tierra (este último concebido inamovible)?

Llama la atención en ellos una cosa. En ambos sobresale la inconmensurabilidad aritmética de las relaciones y proporciones entre sus hipotenusas y sus lados. El número irracional comparece en sus más sobresalientes modos: en la raíz

cuadrada de 2 y de 3. Guthrie se pregunta por la razón de esa predilección, o de la elección de triángulos en que esa inconmensurabilidad numérica es particularmente flagrante.

Karl Popper da una interesante explicación al respecto: Platón hizo avanzar cualitativamente las matemáticas al lograr superar el derrumbamiento de la aritmética pitagórica al enfrentarse con ese «número irracional» (al que por lo demás se da resolución *geométrica* a través del célebre teorema atribuido a Pitágoras). De hecho Platón es el gran eslabón entre esa voluntad pitagórica fracasada al no acertar el tratamiento del «número irracional», y los principios de Euclides, heredero e hijo espiritual de la Academia platónica.

De hecho (sigue Popper) Platón descubre que la resolución de la *aporía* que el número irracional presenta no se resuelve, como querían los pitagóricos, reduciendo la geometría a aritmética sino al revés, proyectando los números en las figuras geométricas. De ahí el sentido del célebre lema de la Academia platónica: «Que nadie entre sin saber geometría». ¡Geometría, no aritmética! Pues en la geometría, y en particular en la geometría plana que servía de cimiento para la construcción del cosmos, era donde hallaban su conmensurabilidad «geométrica» esos números irracionales. De este modo Platón logró exorcizar lo irracional, apropiándose e incorporándolo en su proyecto «racional».

Y así mismo mostró el carácter congénere de esos triángulos con los números inconmensurables, y con el medio de «incesante devenir» al que daban un primer modo de figuración ordenadora, justo la que permitía traspasar del caos de las cualidades opuestas a las figuras geométricas triangulares con las que se componían los elementos.

Platón arbitró de este modo un genial expediente para ejercer de exorcista ilustrado, logrando someter lo *álogon*, lo irracional, en su infinita propensión hacia números jamás conclusivos, mediante esa geometrización basada en los triángulos más sobresalientes por el hecho de encerrar en la proporción entre sus lados y su hipotenusa el número irracional raíz cuadrada de 2 y de 3.

Su filosofía obtiene, en virtud de esa dualidad de principios, un calado que permite conferir sentido al conjunto de

lo que existe. Toda ella invita a una iniciación y a una orientación del *éthos* en virtud de las cuales ese segundo principio, asumido e incorporado en el régimen *protológico*, el que inspira toda topología u onto-teología, consigue ser integrado. No es rechazado ni repelido, al modo del gesto tajante y drástico de la exclusión del *oûk ón*, y de su vía tenebrosa, en el *Poema* de Parménides.

Ese segundo principio, Díada primordial de lo Grande y de lo Pequeño, constituye aquel lugar en donde puede el primer principio (el Límite, el Bien, la Luz, la Mónada) ser fecundo. Sin él éste es inoperante e impotente.

La filosofía debe atender, por tanto, a ese recinto umbrío, reino de la necesidad y de las sombras. Debe, pues, ser cuidadosa con sus sombras. Sólo así podrá ejercer ese papel que comparte con la música: su capacidad por alcanzar un poder de conciliación, una fuerza *sim-bálica*, sobreponiéndose a la ruda necesidad y al destino (que llama a la puerta), o agarrando a éste por el cuello. Música y filosofía logran así el exorcismo –ilustrado– del Mal. O la integración de esa potencia que, al modo de Mefistófeles, siempre pretende el Mal, pero termina colaborando con el Bien.

También las matemáticas logran, mediante el reconocimiento de ese principio a-racional, sobreponerse a las grandes aporías en que fracasó la primitiva concepción matemática pitagórica, y que Platón, al decir de Popper, permitió enderezar (en la línea que conduciría hasta la gran síntesis de Euclides). Y ello en razón de haber proyectado las aporías aritméticas en la geometría, en donde éstas hallaban una resolución susceptible de ser visualizada (a través del trazado de los cuadrados que permitían formular la ecuación del célebre teorema atribuido a Pitágoras, y su correspondiente demostración geométrica).

### La ciencia del límite

La filosofía, en su carácter de filosofía primera o de metafísica, no es, como creía Aristóteles, ontología, u onto-teología. No mantiene esa ambigüedad característica del texto aristo-



télico entre la ciencia del ser en su máxima universalidad, y la del ser en su máxima eminencia y perfección.

Debe hacerse justicia a la filosofía en sus orígenes, cuando se concibió, a partir de Anaximandro, y sobre todo en la tradición pitagórica, una problemática previa, anterior, a priori respecto a la inflexión que Parménides, y posteriormente Aristóteles, confirieron a la filosofía. Éstos –Parménides, Aristóteles– fueron responsables de situar en primer término, como principio, el ser, el ser mismo, el ser que el *lógos* debe argumentar y expresar, y que el *noûs* debe aprehender y comprender.

Previamente a esta cuestión del ser –o del ser y de la nada, y de la tajante divisoria entre ser y nada– subyace una cuestión anterior, más radical; más afín a lo que puede ser llamado, en términos griegos, *prôtē arché*. Ésa es la cuestión del Límite (*Pēras*), y de aquello que el Límite «determina» (lo indeterminado, *ápeiron*). No en vano la célebre lista pitagórica de contraposiciones procedentes de los primeros principios situaba, según Aristóteles, en rango sobresaliente, por delante del bien y del mal, del reposo y del movimiento, de lo masculino y de lo femenino, de la luz y de la tiniebla, de lo impar y de lo par, de lo cuadrado y lo rectangular, la primera y principal de toda esa serie de oposiciones: la que media entre *Pēras*, el Límite, y lo indeterminado e infinito (*ápeiron*).

El gran precedente de esa *ciencia que se busca* (para decirlo en forma aristotélica) que es la *ciencia del límite* es Platón. Éste puso las bases de una auténtica ciencia del límite al acertar a concebir, de una manera extraordinaria, la disimetría que el límite, por su propia naturaleza, imprime a aquello que determina. Lo que el límite de-limita –y define– es, de hecho, su opuesto natural: eso que la tradición pitagórica, en la línea originaria del pensamiento de Anaximandro, concibió como lo indeterminado, *ápeiron*.

El límite siempre es *de algo* (*de aquello de lo cual* es límite), y lo es también *en referencia a algo* (aquel *más allá del límite* en el cual éste quedaría excedido, sobrepasado, trascendido). Pero aquí no se considera como determinación prioritaria ese *aliquid* en términos «entitativos».

Algo (x) puede quedar determinado en carácter *defectivo* en relación con lo que el límite es. Algo (x) comparece como un

defecto en referencia al límite; como lo que no accede a él; o como lo que se aleja de él en indefinido amortiguamiento. Así mismo algo (x) podría concebirse, de forma inversa y asimétrica, como lo que rebasa y trasciende el límite, o se aleja de él por la vía del desbordamiento y del exceso.

El exceso-y-defecto, o el aumento y disminución, puede modularse en términos epistémicos (matemáticos) o axiológicos (a través de las artes de la medida): constituyen las dos variantes concebidas por Platón de esa ciencia del límite que deriva de sus primeros principios, comprendidos como la dualidad de la Mónada limítrofe, también llamada Uno o Bien, y la Díada (que lo es siempre de lo grande-y-pequeño, o del exceso-y-defecto). En la protología platónica (relativa a sus principales *ágrafa dógmata*) se halla prefigurada, del mejor modo, lo que desde entonces puede comprenderse como ciencia del límite.

La ciencia del límite incoada por Platón tuvo la capacidad de modularse como axiología práctica y productiva, o de desplegarse como *epistēmē* y *mathesis universalis*, de forma que anticipó el plan de estudios medievales que combinaban el *trivium* y el *quadrivium*. La filosofía era para Platón la mejor de todas las músicas, según lo atestiguó en el *Fedón* y en *La República*. Ésta constituye un anillo en el que el *trivium* y el *quadrivium* se anudan, o en donde retórica y poética, por un lado, y matemáticas, astronomía y armonía musical, por otro, hallan una posible conjunción. La filosofía constituye, en este sentido, la más noble de las formas musicales.

En el Límite (*Péras*), y no en la trama onto-teológica, es posible descubrir –en la filosofía platónica– los primeros principios, *prôtai archai*, que dotan de criterio de verdad al saber, o de criterios ético-políticos a la *praxis*, y de criterios fecundos a la *poiēsis*.

En esa línea platónica de inspiración puede decirse que desde el Límite es posible propiciar un concepto en clave ontológica (ser del límite) con proyección antropológica (condición fronteriza). Incluso puede ensayarse, de manera tentativa, una aproximación a una idea onto-teológica renovada (Dios del límite).

Y sin embargo esa ciencia del límite subsiste sin desarrollo en razón de la hegemonía establecida por Aristóteles, y que llega hasta Hegel y Heidegger: la que tendió a suplantar esa ciencia del límite *qua* límite por la ciencia del ser *en tanto que* ser, en su doble versión, susceptible de articulación, de «teología» y «ontología general».

Parménides y Aristóteles lograron, de este modo, sofocar la protología del límite que el pitagorismo y Platón habían iniciado. Y toda la historia del pensamiento occidental viene, desde entonces, marcada por esa supresión y censura. En lugar de haberse podido desplegar la ciencia del límite *qua* límite, de manera que de ésta se pudiera derivar la ciencia del ser *qua* ser (y su doble versión de «ontología general» y «teología»), esta última terminó por ocupar la atención general de toda la filosofía, de manera que ésta fue siempre concebida como ciencia relativa al ser, al ser en sus diferentes modos de decirse o de significarse; o del ser en su abrupta contraposición a la nada; o en su diferenciación posible de los entes; o en los modos en que la forma sustantiva del ser, esencia, sustancia, realidad, *ousía*, pudiera concebirse. Como, por ejemplo, en la tardía distinción, posterior al mundo griego, entre esencia y existencia, o entre ser y existir.

Esa ontología eleva el lenguaje en su forma verbal como la modalidad de *lógos* que nos acerca a las cosas. Y esa entronización, ya esbozada en el *Poema* de Parménides, consigue sobreponerse a la ecuación pitagórica, que Platón sabe recrear, entre los primeros principios y la concepción matemático-musical del cosmos (y de la filosofía).

La filosofía en su historia ha tendido a diluir y menoscabar esa orientación. De su ocultación y olvido ha procedido un modo de concebirse la filosofía según el patrón establecido por vez primera por Aristóteles, o por su precedente parmenídico: como ciencia del ser *en tanto que* ser. Ese modo es común a toda la tradición jalonada por nombres como Tomás de Aquino, Duns Scoto, Avicena, Averroes, Suárez, Descartes, Leibniz, Spinoza, Kant, Hegel, Heidegger, y el propio Wittgenstein.

Lo que se afirma o niega como «metafísica» es, en todos los casos, algo referido al ser mismo, o al ente en su totalidad. Puede quererse trascender la metafísica, bien superando sus formas de expresión, o mostrando la inviabilidad de sus fórmulas (Kant, Wittgenstein); bien trazando con mano firme la diferenciación de ese «ente en su totalidad» y el ser mismo, invitando, al modo de Heidegger, a pensar la *Unterschied* –o la diferencia ontológica– en la que afinca el *evento* propiamente ontológico (el célebre *Ereignis* heideggeriano).

Se plantea, en cualquier caso, la capacidad por convertir en ciencia la metafísica, a modo de ciencia del ser eminentísimo, o universalísimo, o ambas cosas en tensa y dialéctica vinculación. Se puede también discutir la capacidad y potencia de nuestro entendimiento por alcanzar conocimiento de ese ser, y de sus modos de concretarse en el cosmos, en la *psique*, o en Dios mismo; así en la reflexión crítica kantiana. O bien la capacidad por significar, o enunciar con sentido, algo relativo a todo ello: así en la reflexión lógico-lingüística de Wittgenstein. Pero de este modo se gira y gira, en perpetua rotación, en afirmativo o en negativo, en blanco o en negro, siempre sobre la misma rueda ontológica.

Todo intento por rebasar el ente, o toda puja y porfía «más allá del ente», implica siempre el transvase que suplantata al Límite, en virtud del cual se han ido estableciendo, de Plotino en adelante, toda suerte de onto-teologías negativas, o apofáticas. Éstas han terminado por tergiversar, en razón de ese generalizado ontologismo que recorre de principio a fin la historia de la filosofía, la posible creación y fortuna de una filosofía que concreta los *prôtai archaí* a través del Límite (*Péras*), y de sus modos de determinar su propio espacio o ámbito, al que le alberga y le emplaza, y que Platón comenzó a entender con distintas acepciones, como la Díada indefinida –o *ápeiron*– de lo grande-y-pequeño; o como la célebre *chóra* del *Timeo*.

Se pretende así evocar los avatares de esa ciencia del límite que pueden rastrearse en la historia de la filosofía, tanto en su presencia como a través de su ausencia, o bien en los distintos modos de destacarla como posibilidad, o de subordinarla a otros principios que pueden suponerse superiores.

El destino aventurado o desventurado de esa noción –y de la ciencia que sobre ella puede proyectarse– corre parejo a una concepción de la filosofía que privilegia siempre, en la línea pitagórica o platónica, la música como el hilo de Ariadna que mejor permite guiarla. La música es, entonces,alzada y encumbrada, u omitida y olvidada, al compás mismo de la elevación o del rechazo del entendimiento del Límite como primer principio que exige el *ápeiron* (o la *chóra*) como principio contrapuesto.

El Límite, por su propio modo de determinarse en el lugar que le es propio y específico (ese lugar que Platón comenzó a pensar como *chóra*), es capaz de modularse y variarse, de manera diferenciada, en distintos ámbitos: en el terreno axiológico de los principios éticos, productivos, prácticos, relativos a la conducta, y en donde adquiere sentido de medida, *métron*; o bien en el orden epistémico y matemático en el que genera y gesta la sucesión aritmética, la figuración geométrica del punto, de la línea y el volumen, o de su proyección en cuerpos sólidos en reposo o en movimiento; y en su posible percepción visual o auditiva (por seguir el propio razonamiento platónico): en la astronomía y en la música.

El Límite comparece, así, como necesaria mediación y determinación de un doble indefinido (grande-y-pequeño, excesivo-y-defectivo). Y que tiene en la citada *chóra* su lugar de albergue y emplazamiento. El Límite implica siempre ese *lugar del límite* que permite fundar una *topología* (en verdad *chōrología*). Ésta puede ser desplegada mediante asimétricos *cercos* que derivan de esa productividad determinante del Límite sobre su lugar y emplazamiento. A éste asignan definición y distinción. O limitan su espontánea tendencia a dispersarse por los contrapuestos tramos de lo infinitamente grande y pequeño, o de lo excesivo y defectivo.

Debe hablarse de un cerco fronterizo que determina y define un doble y contrapuesto ámbito indeterminado: aquel que puede, en virtud de esa intervención del Límite, especificarse como cerco de cuanto puede aparecer o darse. Y en justa y asimétrica contraposición, aquel que sólo puede experi-

mentarse como *presión*, susceptible de constatarse en formas simbólicas (o en el espíritu platónico, en relatos, o mitos), más allá de las cuales se excede y desborda hacia lo indeterminado-indefinido.

En ese ámbito de emplazamiento y de albergue, que el Límite determina como lugar que es *su* lugar (verdadero lugar *del* límite), puede decirse que se descubre el a priori topológico que eventualmente permitiese el alojamiento de «algo» (en forma de entidad, o de existencia). Se retrocede a ese *tópos* que es, respecto al ser, o al existir, una condición previa de posibilidad fundante. Un *tópos* que el Límite, por su propia naturaleza, determina, especifica, define.

Ese cerco fronterizo proyecta un suplemento necesario como dato que presiona. No es necesario asignar *quiddidad* ni entidad alguna a lo que de este modo se instituye. Esa entidad o existencia constituye una derivación que el Límite, en dialéctica con el *ápeiron* (o díada indefinida de lo grande y lo pequeño), establece. Pero tampoco vale «rellenar» (y valga la paradoja) con concreciones ontológicas negativas, o apofáticas, todas las variantes posibles de modulación sobre el no ser, o sobre una nada (relativa) supraesencial, concebida siempre, en pura transgresión del espíritu y de la letra platónica, «más allá de todo límite». Ese allende el límite es únicamente una *presión* que éste, por su propio ejercicio de determinación, deja fuera a modo de exceso y desafuero.

Puede ese exceso potenciarse hasta el infinito; del mismo modo como su defecto puede también menguar hasta la más desolada limitación, finitud, menesterosidad, carencia. Precisamente la supresión del Límite, la que ha imposibilitado que la filosofía se materialice y concrete en la ciencia del límite, ha generado un perpetuo bascular entre el exceso (infinito) y el defecto (finitud).

Desde la Antigüedad Tardía hasta la Modernidad, o desde Filón de Alejandría a Plotino, de éste a la onto-teología medieval, y finalmente a través de la embriaguez y de los «divinos furros» de la *infinitud en acto* que alcanzan su más perfecta forma en el Renacimiento y el Barroco, desde el cardenal Cusano y Giordano Bruno a Spinoza o a Leibniz, hasta la acuñación del máximo exceso respecto al Límite, o a la

idea de lo *absolutamente infinito*, tiene lugar el primer acto de ese alejamiento de la verdad del Límite.

Y en perfecta contraposición compensatoria sobreviene después, mediante el despertar del Sueño de la Razón a través de la Ilustración, una purga catártica y crítica (de la razón) que tiende, desde Kant, a desplomarse en un decepcionante finitismo. Hegel habla al respecto, con razón, de la «triste categoría de la finitud». Ésta queda entronizada, en relación con la potencia del conocer y del actuar, en la razón crítica kantiana; una razón que es límite sólo en sentido restrictivo, o negativo. Y que a su modo y estilo Hegel y Schelling intentarían sobrepasar, pero sin trascender jamás ese horizonte onto-teológico de la ciencia del ser en tanto que ser.

La determinación (asimétrica) de lo indeterminado por parte del Límite quedará oscurecida por la sobreimpresión de la cuestión ontológica (inmediatez indeterminada de la indistinción del ser y de la nada, mediada en el devenir, y concretada en el ente, *Dasein*, así en Hegel).

En Schelling se apuntan sugestivas orientaciones de lo que pudiera ser el desarrollo y despliegue de la filosofía concebida como ciencia del límite. Pero la presión de la onto-teología termina por yugular esos indicios, de manera que se erige al fin un ser absoluto infinito en acto como Señor del ser. Sólo que subsisten huellas en toda la aventura schellingeana de las dificultades que se vio en la necesidad de atravesar. Ese Dios, en pleno dominio de sus potencias, se halla siempre asediado por un fundamento *sin-fundamento*, de carácter matricial, que constituye su propia *naturaleza*.

Entre esa naturaleza fundante y el Dios que de ella se desprende, y que avanza de la matriz en dirección a la existencia, subsiste un límite (*limes*) que Schelling no fue capaz de descubrir en su naturaleza afirmativa, positiva. Ese Límite posee un índice de radicalidad y verdad que sobrepasa los mismos términos que en él se articulan y se distinguen: el fundamento y la existencia; lo matricial (con su cortejo de potencias), y el puro hecho de existir.

También Nietzsche se aproxima a esta noción de límite a través de una importante inflexión temporal, especialmente en *Así habló Zaratustra*. Comparece el límite en su concre-

ción y posición como instante, cuyo albergue (en forma de pórtico) enuncia el término *Augenblick*: un «abrir y cerrar los ojos» que constituye el cerco temporal, de naturaleza fronteriza, excedido por un pasado y un futuro que deben ser repensados, según he intentado hacerlo en mi obra *El hilo de la verdad*, como pasado inmemorial y futuro escatológico. Un instante en el que éstos se entrecruzan en dialéctica con un cerco de apariciones que corresponde a lo que puede llamarse propiamente *presente*.

En la filosofía del siglo xx la finitud alcanza su consumación en el doble ámbito del «giro lingüístico» (Wittgenstein) y del «giro hermenéutico-existencial» (Heidegger). El límite en sentido negativo y restrictivo alcanza su máxima expresión.

Pero también en el pasado siglo muestra el límite su posible expansión protológica en los ámbitos relativos a lo que Kant llamaba «idea cosmológica» e «idea psicológica». De Einstein en adelante se cuestiona el modelo de un «infinito en acto» que desvincula espacio y tiempo de las condiciones físicas; y se introduce un doble cerco de Principio y Fin que se abre como enigma en los modelos cosmológicos. Así mismo se traza el ámbito de fecundidad entre lo inaccesible (Inconsciente, ello, o *id*) y lo que comparece en nuestra vigilia consciente. Así en y después de Freud. Por distintos caminos el Límite vuelve a implantarse como una necesidad en esos ámbitos estratégicamente relevantes: el relativo a la «idea cosmológica» y a la «idea psicológica» (para decirlo en términos kantianos).

Después de Einstein y de Wittgenstein el Límite encuentra de nuevo un terreno fértil en el cual halla su emplazamiento, o trama una dialéctica compleja con un «infinito» que requiere ser pensado y recreado según parámetros distintos de como fue concebido –primero en registro onto-teológico, luego en forma cosmológica o matemática– en el amplísimo arco histórico que media entre el final de la filosofía griega (en la Antigüedad Tardía), pasando por la travesía medieval, hasta los grandes fastos del infinito en acto, o de lo absolutamente infinito (Spinoza, Leibniz, Newton).



El límite ha sido usado (y abusado) para trazar las capacidades de nuestro conocimiento; o mejor: sus incapacidades. Así ha surgido el límite en el proyecto crítico kantiano orientado hacia la auto-restricción de las posibilidades e imposibilidades de conocer, actuar y producir. Trazar esas imposibilidades de manera que puedan exhibirse las condiciones de posibilidad de lo que se somete a examen (el conocimiento, la *praxis*, la *poiēsis*) parece definir, en términos de filosofía trascendental, la naturaleza del límite. Una orientación que en Wittgenstein se radicaliza al demarcarse, desde el prólogo del *Tractatus*, lo que puede significarse, y lo que resulta imposible decir (con pretensión de sentido).

El límite parece encontrarse a sí mismo siempre que el *lógos*, concebido como razón crítica, o como trama lógico-lingüística, inflexiona sobre sus propias imposibilidades. Pareciera, pues, que la inteligencia, y el *lógos* —o razón— que lo despliega y lo argumenta, sea en el modo gnoseológico, a través de formas y de categorías (Kant), sea en el modo lógico-lingüístico (Wittgenstein), descubriese el límite como aquello que siempre la acota y la circunscribe, a modo de cercado que define un ámbito susceptible de cultivo y culto; un poco al modo de aquel designio estoico sobre la división de la filosofía en campo (física), cercado (lógica) y fruto (ética).

El límite, por tanto, derivaría de la auto-reflexión, siempre restrictiva y limitante, de la inteligencia (*noûs*) y de su argumentación (*lógos*) sobre sí. Pero la ciencia del límite, o la protología que aquí se sugiere, más bien exige una inversión en la comprensión de la relación entre inteligencia, argumentación y límite. Éste es el que funda a la vez la inteligencia, la comprensión, y el posible argumento (lógico-lingüístico o gnoseológico). Porque hay límite hay tal cosa como inteligencia, razón, *lógos*: lingüístico, matemático o musical. Porque hay límite hay lenguaje y escritura; porque hay límite hay posible proyección de éste, en fecunda mediación de lo indeterminado y aoristo, en «progresiones pitagóricas» platonizantes: aritmética, geometría, estereometría, astronomía y música (por seguir el esquema platónico de *La República*).

El Límite (*Péras*) es, en Platón, otro modo de nombrar el Uno —la Mónada— o el Bien. Y tiene su concreción en lo Im-

par. Éste requiere su contrario, lo Par, para la gestación de los números, y a partir de ellos de las figuras geométricas (planas, sólidas), y su posible proyección astronómica o armónica (o musical). En términos geométricos el Límite se da un lugar y una posición en el punto, en el cual se produce la intersección de infinitud de rectas posibles.

Éste, el punto, constituye el límite «generativo» del cual «fluye» la línea recta. Límite de la longitud, ésta lo es a su vez de la anchura; y ésta, la superficie, lo es a su turno del volumen. El cual, en su posible movimiento, permite determinar cuerpos celestes dados a la percepción; ese mismo movimiento se registra en el oído a través de las armonías musicales. Hasta aquí la «progresión pitagórica» en su recreación platónica.

El Platón de *La República*, del *Filebo*, y de sus *ágrafa dógmata*, expone esta «progresión» desde el punto hasta el cuerpo celeste, o hasta las armonías musicales, a partir de la dialéctica de esos dos principios, Límite y *ápeiron* –o indeterminado-indefinido de lo grande-y-pequeño–, también llamados Mónada –o Bien– y Díada infinita de excesos y de defectos.

El Límite es pues, en Platón, aquel primer principio que, al determinar esa Díada indeterminada, hace posible la proyección, con la serie de los números y sus concreciones figurativas geométricas, estereométricas, astronómicas y musicales, de todo el ámbito de una posible *mathesis universalis*. El Límite funda, en Platón, como se ve, la ciencia de los números y de sus determinaciones geométricas. También en tradiciones modernas independientes de Platón.

El Límite, por lo demás, es responsable de que sea posible expresarse, comunicarse, hablar: sin la mediación del Límite con lo indeterminado (en su doble giro de aumento y disminución), el Uno subsistiría inaccesible al habla, o se mantendría en contradicción consigo al no poderse determinar en y desde la dualidad. El *Parménides* de Platón da prueba de ello.

Porque hay límite se acota y se define lo que puede decirse o expresarse; porque hay límite hay trazo de inscripción susceptible de hermenéutica y comprensión (a través de ideo-

gramas, jeroglíficos, notaciones fonéticas, o notaciones musicales). El límite es, en este sentido –como el Uno, como el Bien–, siempre fecundo: puede dar lugar a una protología como ciencia del límite, concreción del proyecto filosófico, una vez desbrozado de la ocultación a la que la ciencia del ser en tanto que ser le ha sometido en la historia.

Todo límite, por lo demás, lo es siempre de un lugar que es *su lugar*; y que se determina al espantarse y exorcizarse su natural y espontánea expansión, en avance o involución, hacia lo «infinitamente grande» o hacia lo «infinitamente pequeño».

Sólo el Límite es indivisible, y por tanto simple en su capacidad de determinación fecunda (de lo infinitamente *divisible* en aumento o disminución). Sólo el Límite compone y constituye el *acto* en el cual se determinan ambas potencias, que jamás se repliegan en un *infinito actual afirmativo* relativo a lo máximamente extenso, intenso o perfecto, sea en clave de «idea teológica» (de Filón de Alejandría en adelante), o en clave de «idea cosmológica» (cardenal Cusano, Giordano Bruno), o de «idea psicológica» (concepción nietzscheana del *Übermensch*).

No es pensable sin trabazón con el *limes* ningún «infinitésimo actual» que postule una simplicidad físico-metafísica como proyección del «punto» geométrico (como en la unidad monádica de Leibniz). El indivisible monádico no es infinitésimo sin más: es límite. Y como tal, en su simple indivisibilidad, genera siempre, en lo máximamente grande o pequeño, un exceso y un defecto a través del cual *se da un lugar*. Y lo determina en una doble asimetría, a cuya progresión «infinita» traza límites. En todo límite esa asimetría dibuja el doble cerco disimétrico de lo que le sobrepasa; y de aquello a lo cual siempre excede. No hay Dios posible ni pensable como infinito en acto. No hay Mónada como infinitésimo actual a modo de fuerza perceptiva y aperceptiva.

El Límite, junto con el *ápeiron* (de doble dirección), constituye uno de los dos primeros principios que, en prosecución de la protología platónica, se erigen como los fundamentos de esa ciencia del límite (que es la verdadera «ciencia que se busca» desde Aristóteles).

Se pueden concebir esos principios como Principio Luminoso –Uno o Bien– contrapuesto al Nocturno Principio en el que éste halla emplazamiento, albergue y nutrición; «nodriza de huellas» llama el *Timeo* platónico a ese principio segundo, de naturaleza matricial. Tal es la primera expresión mediante la cual Platón se aproxima al concepto de la *chōra*.

Esa dialéctica del Límite y de la *chōra* –que es su ámbito de acogida o *plaza*– constituye uno de los aspectos más interesantes de esa protología platónica. Es el Límite el que determina dicho lugar de acogida. El límite y su lugar componen los principios topológicos, avanzados por Platón, que permiten concebir lo que de ese ámbito radical, fundamental, puede exponerse: las modalidades de ser, o de existir, que a partir de esa determinación del Límite sobre ese campo de emplazamiento pueden, a partir de esa dialéctica del Límite y de su lugar, concebirse y darse a luz.

Es el Límite el que deja en su propio repliegue a ese fundamento oscuro, de manera que de la determinación de ese lugar surja un ser en carácter de exilio respecto a dicha entraña matricial. El Límite constituye el principio luminoso y fecundante mediante el cual dicha matriz se vuelve grávida y fecunda: surge entonces, como posibilidad, un primer indicio del ámbito ontológico: una *ex-sistencia*, externa respecto a las causas matriciales de su origen, en exilio de ellas en virtud de esa determinación del Límite.

Luego el Límite, antes de hacer posible, como condición a priori, que haya inteligencia y *lógos*, o que pueda haber conjugación y declinación de formas lingüísticas y de escritura, asume una relevancia primordial en el desencadenamiento del ámbito ontológico. Es el Límite la condición de posibilidad de que haya ser, existencia, además de sentido y significación. Es el Límite el que permite y posibilita que ese ser sea investido, a partir de esa fundamentación protológica, con el carácter de ser del límite. Y es ese ser del límite el que a su vez hará posible que haya tal cosa como una «razón» declinada y articulada desde ese carácter de primer principio del Límite. Es éste el que funda a la vez el ser del límite y la razón fronteriza.

Porque hay límite hay ser, existencia y vida. Porque hay límite hay existencia «externa» respecto a las causas matriciales que la gestaron. Porque hay límite hay ser, vida y también inteligencia. Porque hay límite hay argumentación de ésta en lenguaje y en escritura. Porque hay límite hay comprensión e intelección. Porque hay límite hay *lógos* (lingüístico, matemático y musical). Porque hay límite hay posibilidad de notación escrita, del orden que sea (ideogramática, jeroglífica, cuneiforme, alfabética; pero también matemática, musical).

Es, o existe, el existente, en y desde un fundamento matricial que el límite determina, y que permite concebir, en términos ontológicos, eso que deja fuera de sí como nada. Una «nada» que, igual que el «ser», hunde sus raíces en la dialéctica protológica del Límite y de su emplazamiento, o del principio luminoso y del principio albergante, oscuro. Ser y nada derivan, pues, de esos primeros principios. Lo mismo aquello que esa dialéctica del ser y de la nada posibilita: la apertura a la comprensión, a la hermenéutica y al habla. De hecho esa articulación del sentido, o esas formas de razón, y de sinrazón, hunden también sus raíces y fundamentos en la dialéctica del Límite y de su lugar; o en los principios protológicos que por vez primera acertó a enunciar Platón.

No es que el existente, a modo de *factum* primero, «se abra» a sí en los modos del *Insein*, o del «ser en el mundo», que pueden conceptuarse como disposición de ánimo y comprensión (o *Können*), y que de la hermenéutica de ésta derive entonces toda la trama lingüística, o su argumentación posible. Frente a esta construcción lastrada por la preeminencia otorgada al ser, y a la pregunta por el ser, y al existente que inaugura y detenta esa pregunta, es preciso retroceder a todo aquello que este ontologismo heideggeriano omite.

Ese *Dasein* sólo «ex-siste» desprendido de una causa matricial que el Límite determina, y que en las filosofías de la existencia, en el Heidegger de *Ser y Tiempo*, lo mismo que en el Sartre de *El ser y la nada*, está completamente ausente.

De hecho la existencia debe concebirse, a despecho de esas tradiciones «existencialistas», como efecto y produc-

to de una doble eficiencia productiva: la oscura y matricial del fundamento, o de la matriz, y la determinante del principio luminoso, que es el Límite, como se especificó en el capítulo «Conocimiento y verdad» de mi obra *La razón fronteriza*\*.

\* Ya en *Los límites del mundo* ensayé rebasar la ontología en dirección a un *prôtē arché* concebido como síntesis del Límite y su Lugar. Le llamé espacio-luz. En relación a la topología, que admitía concebir la verdad como trans/parencia («la transparencia del límite», a la que volví a referirme en un ensayo de *El hilo de la verdad*), la ontología debía concebirse como un ámbito de reflexión subordinado, o subsidiario respecto a esa reflexión topológica sobre el límite. En *Los límites del mundo*, y en *La aventura filosófica* que le siguió, se prosigue un primer estadio metódico de naturaleza ascendente: se parte de la experiencia, y del fenómeno que le corresponde, en dirección a sus principios ontológicos. Y se remonta de éstos hasta la topología del límite. Finalmente se concibe un giro en forma de inversión, de modo que lo que inicialmente se indagó, o se buscó *a la ventura*, sea convenientemente fundamentado. Hablo al respecto de una espiral reflexiva en cuatro momentos: fenomenológico, ontológico, topológico y propiamente filosófico.

---

## II

# El hilo de Ariadna musical

---

Toda la historia de la filosofía puede considerarse como un instante-eternidad que insiste y se recrea en sucesivas variaciones de sí mismo, de manera que aparece, aquí y allá, el tema susceptible de variarse, y su inversión. O la proposición y su forma retrógrada: *prima la filosofia e poi la musica / prima la musica e poi la filosofia*.

Quizás en la filosofía occidental, de Platón a Nietzsche, o desde los presocráticos hasta Adorno, puede reconocerse esa asunción y compromiso de ambas frases, y de la inclinación de unos y de otros hacia una de las dos posibles formulaciones.

Algunos elevan vuelo filosófico en y desde el hallazgo de la música como fundamento matricial, así Pitágoras, o en el siglo XIX Schopenhauer o Nietzsche, mientras que otros recrean la música en y desde una filosofía que se supone superior, y que hace posible descubrirla en su verdad, así Platón, que concibió la *filosofía dialéctica* como la música verdadera. O el caso especial de Theodor W. Adorno, para quien la verdad (histórica) de la música exigía su examen desde una filosofía que se entendía a sí misma como Teoría Crítica.

La aventura y el argumento de los compositores musicales hacen posible su recreación filosófica. Al compenetrarse con la música, y con la propuesta musical de cada uno de ellos, puede brillar en su *idea estética*, o en su *idea tout court*, sólo que encarnada y materializada en la aventura musical considerada, verdadera *gnosis* sensorial (que asociamos a nombres como Monteverdi, Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Wagner, Schönberg, Stravinski, Berg,



Cage o Xenakis, por citar algunos de los que aquí se han elegido)\*.

Ha sido posible introducir un *giro musical* a la propia aventura filosófica, tal como se ha podido comprobar en los ensayos dedicados a los músicos del siglo xx. En ellos se ha ido fijando el estatuto del *lógos* musical, desde su nuevo orden lógico-gramatical (Schönberg), o su esencia rítmica (Bartók, Stravinski), o el nuevo planteamiento de los géneros musicales, el lírico (Webern), o el teatral (Berg). Todo lo cual ha dado paso, con las neovanguardias, a un *crescendo* hacia la determinación de todos los parámetros musicales (serialismo integral), o a un ensanchamiento sustancial del espacio sonoro (Cage).

De este modo se hace posible un replanteamiento audaz del viejo *quadrivium* medieval (Stockhausen, Xenakis), de manera que se sugieran vínculos profundos entre la música, la física y las matemáticas. Así mismo se ha podido concebir el carácter *liminar* de la música, en dialéctica conjunción con la arquitectura (así en Xenakis). O ha podido probarse la anticipación de la música respecto al lenguaje hablado, o la precedencia del sonido en relación con la palabra.

«*Ton und Wort / Ton oder Wort: Prima la musica e poi le parole*»: así se expresa la cuestión en la ópera testamentaria de Richard Strauss, *Capriccio*, en evocación de la breve pieza dieciochesca del Abate Casti con ese título (que inicial-

\* Cada uno de los músicos tratados delata una voz inconfundible, que a través de la máscara de su vida y de su contexto histórico «resuena»: en ese carácter singular radica su destino personal; siendo *persona* la máscara a través de la cual una voz propia y específica (en este contexto, de carácter musical) se deja oír. Se han expuesto, por tanto, una sucesión de estilos musicales radicalmente personales: los que se asocian a los nombres propios que aquí se consideran.

Podríamos considerarlos *faros* —en el sentido que Charles Baudelaire da a este término—, que iluminan con su resplandor nuestro propio mundo, dotándole de sentido. Cada uno de ellos propicia una *gíosis* musical de naturaleza intransferible. Todos ellos resultan necesarios para nuestra aspiración y anhelo de Buena Vida. Ninguno está de más, o es extrínseco a la peculiar sociedad de espíritus encarnados que constituyen. Quizá faltan algunos, o bastantes. Pero es difícil discutir el carácter imprescindible de los compositores musicales aquí tratados y «ensayados».

mente fue elegido, y luego desechado, como el que la obra de Strauss debía poseer).

Todo el nudo argumental y conflictivo de la música occidental se halla atravesado por esa problemática que afecta tanto al orden musical como al verbal, o a los complejos vínculos de música y poesía. Halla por eso una clarificación evidente en el argumento de esa «ópera dentro de la ópera» que proporcionó un magnífico *finale* a la gran aventura musical de su autor.

Madeleine, la condesa, personaje central de la ópera, encarnación de la Armonía, constituye el símbolo viviente y personificado en el cual convergen y confluyen el sonido y la palabra, o el poema y su recreación musical.

Más acá y más allá de toda pretensión de «música absoluta», o de subordinación de la música a la palabra y al texto, ambas, música y palabra, hallan su conjunción *sim-bólica* en esa presencia en el espejo en donde reconoce Madeleine la imposibilidad de ninguna resolución conclusiva a su dilema: *Prima la musica e poi le parole. / Prima le parole e poi la musica.*

En el siglo XX ya concluido fue posible hallar al final la concreción de ese principio de armonía. Pero la trayectoria de la filosofía tiene todavía como tarea pendiente el reajuste del equilibrio que en el pasado siglo se rompió por el exceso deslumbrante de la ecuación del pensar y del habla, o de razón y palabra, a expensas de un culpable y delator olvido y omisión de la música y del espacio sonoro, y del lenguaje musical en su propia y específica forma de manifestarse.

Esta propuesta filosófica quiere, pues, a través de la palabra, recrear sus propios conceptos y categorías siempre *en compañía* de la música. Y sobre todo en compañía de aquellos compositores que asumieron radicalmente la naturaleza y esencia de la música, esclareciéndola a través de sus obras, y de las ideas estéticas, o de estética musical, que en ellas cristalizan.

Con este fin se ha cuestionado (así en el ensayo sobre Schönberg, o en muchos de los ensayos correspondientes al Novecientos) el llamado *giro lingüístico* de la filosofía. En éste se ha encumbrado la interpretación del *lógos* como lenguaje verbal, sea en sentido lógico, gramatical, o en forma existencial y hermenéutica, o a través de inflexiones hacia la

narración y el relato, o hacia la escritura en su significación originaria. Pero esa elevación se ha producido a expensas del olvido y de la omisión de una dimensión radical de la *fōnē*, o del espacio y tiempo del sonido, que sólo la música ha podido destacar a través de su peculiar forma y esencia, o de su específica interpretación del *lógos*. O mediante el *lógos* que le es propio y específico.

De este modo se sugiere la reválida de la primacía *ante rem* que se concedió a la música en algunas filosofías del siglo XIX, pero a partir del bagaje musical y filosófico de un siglo XX abierto a las posibilidades del nuevo siglo y milenio que ahora se inicia. No se trata tanto de situarse de nuevo en el marco de filosofías de las cuales, según Carl Dahlhaus, provino el concepto de «música absoluta» (así la de Schopenhauer), sino más bien de resituar la comunidad dialéctica entre música y palabra, o entre música y filosofía, de forma que se asuman en toda su radicalidad la frase enunciativa y su inversión:

*Prima la musica e poi le parole.*

*Prima le parole e poi la musica.*

*Prima la musica e poi la filosofia.*

*Prima la filosofia e poi la musica.*

Pero para que triunfe la armonía, que en la bella ópera de Richard Strauss se personaliza en la figura de la Condesa, en Madeleine, loca por la música y por la palabra (*mad*), y en razón de esa doble locura abocada a cenar ella sola (*alone*), es preciso subrayar la relevancia de lo que en el ámbito filosófico ha constituido un notable –y culpable– olvido: la postergación de la música en todas las grandes filosofías del siglo XX: de forma llamativa en una filosofía de la Voz (como la de Heidegger), o en filosofías del lenguaje como la de Wittgenstein (convencido melómano que no integra la reflexión sobre la música en sus principales obras filosóficas). O en toda la tradición freudiana, o psicoanalítica.

Incluso la que puede ser la única excepción, la filosofía de Adorno, no deja de avenirse a la corriente general: la música es, en su teoría crítica, siempre objeto de reflexión. No es en cambio sujeto que fecunda desde dentro las propias catego-

rias y conceptos de la teoría desde la cual se enuncia la verdad. Quizás ésa es la razón de la cuota de dogmatismo sectario que esa filosofía de la música de Adorno siempre arrastra.

Se intenta, por todo ello, consumir un *giro musical* que descubra el carácter *liminar*, de umbral, que la música tiene, antecediendo y anticipándose al lenguaje hablado, y tramando con él, y con la escritura, una relación dialéctica, siempre mediada por la forma simbólica.

Ha sido, por esta razón, tema prioritario en este libro la prosecución, esta vez en el ámbito de la relación música-filosofía, de una reconstrucción del concepto de símbolo, en la línea abierta por anteriores textos míos (*Lógica del límite* y *La edad del espíritu*, especialmente), de forma que permita mostrar la dialéctica de la música en su inserción en el ámbito del sentido y de la significación, ahuyentando a la vez el espectro de un formalismo insuficiente, que abona la idea de «música absoluta», y un servilismo a lo textual, o al lenguaje, o a lo literario, como en la «música de programa».

Ese carácter antecedente y liminar de la música la emparenta con la arquitectura, como se planteó en *Lógica del límite* (y se ha mostrado de forma específica en el ensayo consagrado a Iannis Xenakis). Sólo que en la música se privilegia el movimiento y el tiempo sobre el espacio y el reposo, para decirlo en términos del *Sofista* de Platón.

Si la arquitectura emprende una recreación del fundamento matricial, o de la gruta originaria, mediante la edificación exenta (morada de Hestia, la diosa del fuego, del hogar), la música permite que resuene esa «música callada» o «música extremada» que surge de la oscuridad uterina de la matriz, música materna que se puede concebir como música celeste o paradisiaca. Su reminiscencia y nostalgia, junto con la condición exiliada que ese paraíso perdido acarrea, exige del hijo de las musas, Orfeo, un reencuentro con la Muerte y con el Infierno, con el fin de rescatar a Eurídice, la ninfa de su corazón: el icono mismo de ese paradigma matricial.

Toda la música occidental, de Monteverdi a Haydn, de Gluck a Offenbach, de Liszt a Stravinski, está polarizada e imantada por ese mito originario que la constituye, como se mostró en el ensayo consagrado a Claudio Monteverdi. En

torno a ese relato se ha podido producir el mejor y más notable consorcio de música y de palabra, o de música y poema: la ópera, que tiene en el *Orfeo* de Monteverdi su estreno como gran género artístico.

La música responde a ese primer modo de *decirse el límite* que es el *limen*, el umbral: la línea de sombra de un pórtico que permite abrir los cerrojos del fundamento matricial, con vistas a la emergencia, en exilio, en éxodo, del recién nacido al mundo y a la vida.

Renace en «la más sagrada de las artes» (al decir de Flammand, el compositor, en *Capriccio* de Richard Strauss) esa música en la oscuridad (Ingmar Bergman) que procede del cerco hermético, o de las entrañas y raíces recónditas de la entraña maternal. En puro deslumbramiento y ceguera respecto a la luz, y al chisporroteo de iconos y de figuras que ésta permite contemplar, invade el oído en su efusión de sonidos, a modo de voz materna procedente del paraíso. Toda la música se balancea en su eterna propensión, armónica, melódica y rítmica, a la *berceuse*. Acoge al recién nacido a la existencia con sus armónicos y sus acentos. Y ese recién estrenado al ser es, ante y sobre todo, el mundo mismo.

Es preciso, de todos modos, asumir la línea de sombra, como se dice y se canta en la ópera *Die Frau ohne Schatten* (*La mujer sin sombra*) de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss. Pues sin esa proyección umbría no habría posible nacimiento. No hay *éros* productivo, revalidado en la recreación, sin el eterno claroscuro en el que emerge la existencia. Muerte y vida se relevan en una dialéctica imposible de romper. La música da forma y esencia especulativa, en la modalidad de una *gnosis* sensorial, intensamente emotiva, y mediada por formas simbólicas, a ese durísimo modo de aunarse la luz con las sombras.

En el final del primer acto de *La mujer sin sombra* se dice, en boca de los vigilantes de la noche que invitan con su *cantinel*a al sueño de los vecinos, y al abrazo amoroso del marido y la mujer:

Esposos y esposas, sois los puentes, tendidos sobre abismos,  
que a través del abrazo amoroso y fecundo  
permiten a los muertos volver a la vida.

La música es siempre, en su raíz, música celestial, que sin embargo, en su confrontación con el límite –y con los aspectos ásperos y violentos que este concepto jánico dispone–, puede también despertar formas y ecos de naturaleza *daimónica*, o *dia-bálica*. Violencia y horror hallan también su forma de expresión –sublimada y simbólica, en lo posible– en este «arte sagrado» que posee, como todo lo sacro, una congénita ambigüedad y ambivalencia.

Mejor que ninguna de las demás artes nos acerca a los misterios ontológicos –previos, preliminares– a partir de cuya pronunciación tiene lugar el advenimiento del mundo, y el surgimiento de la expresión del sentido a través de imágenes, de figuras, de iconos, de gestos, de ademanes, o de movimientos corporales. O en virtud de una ordenación cósmica de la *fōnē* que se compenetra con la palabra, palabra-expresión y palabra-acción: la que determina la dialéctica, mediada por las formas simbólicas, entre música y lenguaje hablado:

*Prima le parole e poi la musica.*

*Prima la musica e poi le parole.*

Ambos enunciados, encarnados por el poeta, Olivier, y el compositor, Flammand, contribuyen a que se produzca el milagro dialéctico de la unión, que en el espíritu de la ópera –y de esa «ópera dentro de la ópera» que es *Capriccio*– se realiza en Madeleine, la Condesa, encantada y encandilada por los dos pretendientes.

Al final debe consultar, desde la soledad, al espejo mágico, verdadero *speculum mundi*: quién o cuál de los dos es su preferido.

Acunada y mecida por la música sublime del principal *Leitmotiv* de la ópera de Richard Strauss (arrancado de un contexto de *Lied* de naturaleza satírica, pero redefinido enteramente en esta escena final, justamente célebre), Madeleine se halla confrontada a su irresoluble dilema, de cuya decantación depende el remate del argumento de la ópera. Con esa mágica melodía concluye una de las mejores óperas del siglo xx. Una ópera que es en realidad un experimento filosó-

fico, o teórico, materializado en forma teatral: una conversación, una *Unterhaltung*.

Algo propio y específico de la modernidad «muy siglo xx», en la que una y otra vez se reincide en esta reflexión conceptual, filosófica, sobre la propia naturaleza del arte: poesía sobre la poesía, literatura sobre la literatura, música sobre la música. Y en este caso ópera sobre la ópera, en una auténtica dramatización de ideas y formas que de manera asombrosa se encarnan y materializan en personajes, en seres realmente vivos: Flammand, Olivier, La Roche, Clarion, Madeleine, Monsieur Taupe, etcétera. Una ópera que termina en un grandísimo interrogante.

El precio que paga la Condesa consiste en su soledad. «La cena está servida», dice el mayordomo: últimas palabras que se oyen en la ópera. Al final sólo la música subsiste, lo mismo que en el bellísimo sexteto de cuerdas del comienzo:

*Prima la musica e poi le parole?*

La cuestión queda pendiente de una resolución, al día siguiente, a las once de la mañana, en la biblioteca del palacio. Pero la ópera deja caer el telón cuando Madeleine, tras consultar en vano al espejo, se dirige al comedor, ella sola, con el único testimonio del mayordomo que apaga las velas del candelabro antes de que definitivamente calle también la música instrumental.

La ópera que tiene que componerse relata los sucesos del día. Presenta a través del objeto del que Richard Strauss nos ofrece únicamente el borrador: la trama de vida de una jornada que debe ser, en la tarea conjunta del poeta, del músico y del escenógrafo, llevada a cabo el día del aniversario de la Condesa. Esta ópera deja, como tarea que urge y apremia, una ópera que debe todavía escribirse, pero que se escamotea a través de ese truco mágico. Lo único que contemplamos y escuchamos es la materia prima sobre la que debe realizarse esa ópera pendiente.

Se asume, en esa *Konversation*, desde las primeras escenas de esta ópera-testamento, la unidad dialéctica de música y poesía, o de sonido (musical) y palabra (poética): *Ton und Wort, Ton oder Wort*.

La ópera y la canción, también la danza, materializan esa *symploké* dialéctica, o ese entretejido (para decirlo platónicamente) entre el movimiento de la música y el cuerpo, con sus flexiones y gestos. O entre música y poema en la concentración expresiva de la canción, o en la expansión dramatizada de la ópera.

En el ámbito del movimiento se produce el encuentro, ya que música y movimiento traman sintético consorcio. La forma de la sensibilidad en que el movimiento discurre, que es el tiempo, descubre en la música la mejor expresión de su naturaleza y esencia.

La música, arte del movimiento, revela el tiempo, y se revela en él. La música nos muestra *wie die Zeit vergebt...* (Stockhausen). Se compone de eventos sonoros, formados por la unión del sonido con el silencio (Cage). Destaca la duración como el parámetro que determina los demás (altura, intensidad, dinámica, timbre y estereofonía), o que se equilibra con la altura, o con la armonía, en su función rectora sobre las restantes dimensiones (Boulez).

La música, en la curva final del siglo xx, es capaz de movilizar grandes masas sonoras, o planos de sonido (Edgar Varèse, Iannis Xenakis), a la vez que alienta un *crescendo* hacia la determinación puntillista de los infinitésimos atómicos que permite su despiece, o su desglose. Tanto un sinfonismo renovado, como una microfísica del sonido (en pequeñas composiciones pianísticas), atestiguan esa dialéctica musical tensada entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño.

La música, a la manera de la caña pascaliana, ante esa presión del vendaval de ese doble infinito, no se dobla. La música es la encarnación misma del habitar en el límite. En todas partes, en Occidente y en Oriente, en Europa, en Asia o en África, o en el gran continente americano, en su versión clásica o romántica, moderna o postmoderna, la música, la verdadera música, cuando responde a su naturaleza de «arte sagrado», siempre es música fronteriza, música liminar, limítrofe, música que habita el *limes*, y que le concede aura *simbólica*, aun cuando sea a través de recursos *dia-bálicos*.

El *acelerando* hacia lo indivisible se produjo en la modernidad a través de sus vanguardias, a partir del desglose motí-



vico wagneriano, o de la búsqueda de gestos musicales en Debussy, o en la fracción armónica de los cuartos de tono, o en milimétricas gesticulaciones rítmicas del cuerpo en movimiento.

Esa propensión hiperanalítica –en virtud de la cual todos los parámetros del sonido pudieron ser descubiertos– convalida la música como *lógos* (anterior al lenguaje verbal), según los principios que el serialismo integral fue destacando: la altura, la duración, con su medida y acento rítmico; la intensidad, la dinámica, el timbre, la estereofonía. Fue posible, en la segunda mitad del siglo xx, esa orientación leibnizeana hacia lo minúsculo, pero también la inversa orientación: la movilización de ingentes masas de sonido, así en el sinfonismo renovado de Iannis Xenakis, anticipado por ese genio profético que fue Edgar Varèse.

Este libro muestra así su argumento conclusivo, trazado sobre todo en los últimos ensayos, correspondientes a los músicos del siglo xx. Se pretende en ellos ahondar en la verdad musical (que el carácter revelador y testamentario de la música del siglo pasado lleva a cabo).

La verdad es, aquí y en todas partes, el soporte y el sostén que permite elevar su vuelo a la belleza. En el universo de este libro se ha intentado descubrir la verdad musical de ese «arte sagrado»: la que concede materia incandescente y forma radiante a la belleza musical, quizá con una intensidad incomparable dentro de toda pesquisa artística de lo bello, en su claroscuro luminoso, o en su encumbramiento hasta lo sublime, o en su descenso hacia las tinieblas de lo siniestro. Una belleza que en la música alcanza una potencia de encarnación y concreción que difícilmente las otras artes son capaces de generar. Por esa razón actúa la música, respecto a todas ellas, como el álgebra que les permite comprenderse a sí mismas, como insinuaba Von Kleist, o como el codiciado Ideal que todas quieren alcanzar.

Eso explica que todas las artes, especialmente en el siglo xx, parecen hallar su unidad y su aspiración común en su encuentro con la música, de manera que en ella descubren la verdad de su condición, y las mejores pistas para orientarse hacia el enigma de la belleza que intentan plasmar.

La poesía (Mallarmé, Eliot), o la novela (Joyce), lo mismo que la pintura (Kandinsky), o la propia arquitectura (Le Corbusier), terminan inclinándose hacia un encuentro fecundo con la música, o interrogando a ésta, en su calidad de esfinge, sobre la verdad de la esencia de sus respectivas prácticas, y sobre la belleza y sublimidad a la que aspiran. Una belleza que exige, así mismo, el *descensus ad inferos* por la escarpada vía de su dimensión tenebrosa, o demoníaca.

También la filosofía se encuentra a sí misma en su diálogo fecundo con la música, y halla en ella, y a través de ella, una manera de encarnación superior a otras tentativas y solicitudes, como las que le requieren desde las ciencias más audaces, la matemática o la física, pertenecientes con la música a la familia del *quadrivium*. O como las que provienen del *trivium*: las artes y ciencias del lenguaje hablado (gramática, poética, retórica).

Se asume, pues, un consorcio liminar y limítrofe entre música y filosofía que revalide a ésta como «la mejor de todas las músicas» (Platón), y a la música como la más radical de las empresas artísticas en su indagación de la verdad, y en su capacidad de construcción de un «bello edificio» –con todos «sus presentimientos»– (René Char / Pierre Boulez).

La filosofía eleva su vuelo, cual lechuza de Minerva, en el proyecto filosófico que aquí se revalida, desde ese nido protector que es la música. O se construye, como quiso Nietzsche en su primera obra maestra, «en el espíritu de la música». Podría hablarse, por tanto, del nacimiento de la filosofía en el espíritu de la música (a partir, sobre todo, de la tradición pitagórica que Platón integra y trasciende).

La música proporciona a la filosofía las principales claves, materiales y formales, para cumplir su objetivo, que es enunciar de forma bella la verdad, o inclinar ésta hacia un reconocimiento del misterio de la belleza. Se puede, pues, sugerir una inflexión filosófica acorde al nuevo siglo y milenio, tras cien años de *giro lingüístico*: un cambio de dirección hacia un posible *giro musical de la filosofía*.

Debe rememorarse el origen mismo de ésta «en el espíritu de la música». Pitágoras, discípulo de los fundadores de la escuela jónica, la primera escuela filosófica, pudo conferir límite y determinación al *ápeiron* originario, apalabrado por

Anaximandro: verdadero fundamento matricial de la filosofía. Y pudo determinarlo, o asignarle un límite, en virtud de haber hallado en la música la fuente de su inspiración, la que le concretaba y rubricaba sus audaces hipótesis sobre los números como principios primeros de las cosas. Pudo así, a partir de sus hallazgos musicales (como los armónicos suscitados por pesos colgados de una cuerda tensa, o por los golpes sobre cacerolas metálicas de diferente tamaño), proyectar la idea del número como materia y forma del cosmos sobre la aritmética, la geometría y la astronomía.

Platón mostró la dialéctica que conduce, a partir de la duplicidad de la Mónada y de la Díada (ésta relativa al contrapuesto *ápeiron*, o lo indeterminado, de «lo grande-y-pequeño»), y de la sucesión y composición de los números, a su proyección sobre el espacio: desde el punto a los dos puntos, de la línea al plano, del plano a la pirámide o al cubo, y finalmente al sólido en movimiento, registrado por la percepción visual (astronomía), o por el registro auditivo (música). Platón desplegó, de este modo, esa dialéctica de las ciencias, o esa «progresión pitagórica», que debía hallar en la *filosofía dialéctica* su culminación. Ésta era, según enunciaba Sócrates en el *Fedón* y en *La República*, la mejor de todas las músicas, y la más armoniosa de todas las melodías. Podría haber exclamado, por tanto: *Prima la filosofía e poi la musica!*

En el relato de Er del final de *La República* se describen las órbitas de los astros y planetas en torno a esferas que rodeaban la Tierra. Cada una de ellas aloja una sirena que pronuncia y canta el tono musical correspondiente. El recorrido de los cuerpos celestes a través de una esfera se corresponde con una tonalidad determinada. Todas juntas forman un verdadero *dià pasōn*: la escala entera de los tonos, en orgánica sucesión según la altura, hasta llegar a las estrellas fijas.

La música es la expresión de ese canto de las sirenas, monstruos del mar que asaltan al navegante, aves que revolotean sobre el infortunado marino, así en la *Odisea*. Lo embelesan, lo adormecen, o le provocan la muerte. Acaso también le infunden un saber radical, tan sensual, tan verdadero, tan hermoso, que termina con la vida de los marinos. De ahí la necesidad de taparse los oídos con cera para no es-

cuchar sus cánticos, o de amarrarse con férreos límites (*peírata*), o cadenas inexpugnables, al mástil de la embarcación, como Ulises hace por consejo de la ninfa Circe, la hechicera.

Desarrolla Platón, en boca de Sócrates, en el *Fedro*, un mito probablemente original del filósofo, el mito del nacimiento de las cigarras, esos animales que pasan toda la vida cantando, desde que nacen hasta que mueren. A esa condición animal quedaron abocados los hombres que asistieron al nacimiento de las musas, hijas de Zeus y de Mnemosyne, en el monte Olimpo (o según otras versiones en el monte Helicón de Beocia).

Quedaron tan embelesados por su música, por sus cantos y sus danzas que se olvidaron de comer, de beber, de dormir, y fueron muriendo sin remisión. Pero las musas les permitieron, por la intercesión de los dioses, transformarse en cigarras, que cantan toda la vida, sin necesidad de procurarse un alimento del que siempre pueden disponer.

La filosofía, en su argumentación histórica, se encuentra a sí misma al evocarse su verdadero origen, anterior al golpe de timón del *Poema* de Parménides, en el cual quedó hermanada la interpretación del *lógos* como lenguaje hablado, preparándose el terreno para una ontología como la aristotélica en la que esa unión de lenguaje verbal y pensamiento, o de habla y razonamiento, queda plenamente establecida.

Pero antes de esa de-limitación –en férreas cadenas– del ser al dominio del *lógos*, concebido en su expresión lingüística verbal, en Parménides primero y en Aristóteles a través de su lógica onto-lógica, subyace esa interpretación pitagórica, que Platón logra recrear, según la cual el *lógos* de la *fóné* se entiende en forma matemático-musical, de manera que se alumbró el destino de la música como álgebra de toda indagación del sentido, antes de sancionarse su exclusión en favor de la expresión lingüística verbal: *Prima la musica e poi le parole!*

Así surgió la filosofía –unida a la música– en un primer estallido de determinación y forma, o de concreción determinante del *ápeiron* originario, enunciado por Anaximandro. Se produjo un primer consorcio, sellado desde el origen, de música y filosofía, según da testimonio de ello la tradición pitagórica, recreada por el pitagorismo tardío y por Platón. Y por todas las tradiciones neopitagóricas y neoplatónicas.

La música se halla en el umbral liminar que permite recrear el fundamento matricial, con la emoción, la pasión, y la capacidad expresiva que atesora. Y lo hace a través del frenesí de la danza, o mediante la dulzura del canto, en pura rivalidad dialéctica de la flauta y de la lira, según lo atestiguan las grandes tradiciones musicales de la antigua Grecia.

En ese movimiento que la música enuncia surge el tiempo, y con él un espacio donde alojarse el mundo mismo. Y el propio lenguaje con él. Pues, como dice Emanuele Severino, es la música el hogar nativo del lenguaje.

La música y la arquitectura recrean ese fundamento matricial en las inmediaciones (liminares) del límite. Permite que el cerco del aparecer trabe contacto fronterizo con el cerco hermético. Proporciona, con la arquitectura y la urbanística, espacio habitable y cobertura al fronterizo, al concederle una pauta al movimiento.

Se reconstruye el útero materno, o la cueva originaria, a través de una edificación en la que se aloja el habitante de la frontera. La música le dota de un *lógos* primordial capaz de enunciar, en forma simbólica, los más complejos misterios de la vida y de la muerte, de *éros* y de *thánatos*, a través de las más sencillas figuras rítmicas, dos por cuatro (en forma de marcha), o tres por cuatro (en modalidad de danza): hacia la muerte, la guerra y la violencia; hacia la seducción, el encantamiento y el embeleso amoroso. También a través de los más sencillos quiebros de la altura de la voz, o de la gama modal, o tonal.

De esas células mínimas surgen imponentes edificios sonoros, punto contra punto, o plano contra plano, en los que puede alojarse la palabra, y trabar correlación dialéctica con el sonido musical.

De forma que al fin debe decirse, de manera dialéctica, una frase y su inversión, en esas dos modalidades que aquí se han ido contemplando:

*Prima la musica e poi le parole.*

*Prima le parole e poi la musica.*

*Prima la musica e poi la filosofia.*

*Prima la filosofia e poi la musica.*

---

### III

## Categorías musicales

---

La música, desde su origen, está atravesada por una excitante duplicidad que afecta a su esencia misma. Alejo Carpentier, en *Los pasos perdidos*, relata el modo en que un hechicero, en la selva amazónica, comienza a promover entonaciones y melismas que adornan de manera espeluznante su voz, de manera que se produce lo que podría ser el primer treno, el inicio de toda lamentación musical. El narrador de la novela reconoce asistir, de pronto, al origen mismo de la música.

La música puede contribuir a provocar el trance en el que canta o en el que baila, o en quienes acompañan como partícipes la celebración, con o sin instrumentos musicales. Los ritos, las ceremonias sacrificiales, las fiestas (de dolor, de gozo, de alborozo, de lamentación) son impensables sin la música. Las exequias funerarias, los cánticos de acción de gracias, las imprecaciones y las invocaciones, los lamentos, los duelos, los ditirambos, las formas triunfales son actitudes y ademanes que requieren siempre el concurso de la música.

Se puede seguir el rastro de algunas tradiciones que nos son próximas en dirección hacia el ditirambo dionisiaco, donde Nietzsche quiere descubrir las raíces de la tragedia griega (bien atemperada y mediada por la ensoñación visionaria y profética de Apolo, maestro de las siete cuerdas de la lira, tantas como esferas planetarias). O bien, en otras tradiciones también cercanas, según lo constata J. S. Bach en referencia a las plegarias del salterio bíblico: en los Salmos (o en los cánticos del Cantar de los cantares).

La música —ya desde sus orígenes— ejerce una forma civilizadora, como lo testimonia el relato de Orfeo y su descenso a los infiernos; y su capacidad de seducción de las potencias tenebrosas (como *Hades*). También ese mito órfico

ca, y con ella también la ciencia medieval, forma parte de su naturaleza y esencia.

La música occidental, sin renunciar a esos orígenes misteriosos, ancestrales (que Nietzsche intuyó al hablar de su componente dionisiaco), supo componer, a partir de los primeros indicios de notación –mediante los *neumas* gregorianos– y a través de los primeros melismas que adornan el *cantus firmus*, imponentes edificios sonoros, *punctus contra punctum*, según lo testimonian ya las grandes composiciones tardo-medievales y renacentistas. Desde esos cimientos se pudieron alzar auténticas catedrales polifónicas, o verdaderos alardes flamígeros en el gótico tardío; o preciosas conjugaciones de voces, en sobria polifonía, a partir del Renacimiento. Y finalmente, ya entrada la modernidad, después del Manierismo y del Barroco, fue posible componer verdaderos palacios edificados sobre el tiempo.

La música, capaz de descubrir la amplitud del espacio sonoro al poner en conexión una polifonía de voces, es sobre todo arte del tiempo, abocado a las sucesiones. Y a través de la homofonía restablecida en la era del *basso continuo*, o mediante la decisiva distinción entre recitativo y acompañamiento, o con la gestación de un armazón de centralizada armonía que posibilitó, de nuevo, una era nueva de multiplicación de voces (vocales o instrumentales), pudo desde el Barroco en adelante descubrir y desvelar ese carácter específicamente temporal, o de arte del tiempo, que le es propio.

Esa duplicidad (racional/irracional) de la música es justamente lo que caracteriza su esencia, o su más recóndita y específica sustancia. De ahí ese carácter órfico, pitagorizante, apolíneo, a la vez que dionisiaco (como ha sabido reconocer en un esbozo de ensayo Max Weber)<sup>1</sup>, que constituye lo que tiene de específico y peculiar la música en general, y la occidental muy en particular (a la que Max Weber piensa a través de su complejo concepto de «racionalización»).

El *límite* lo es siempre entre la naturaleza y el mundo, y entre el mundo y el misterio. En ese linde se aloja siempre la música: civilizando el sustrato salvaje y fiero que nos emparenta al mun-



do físico, animal; e introduciendo una *gnosis* sensual en relación con los misterios de ultratumba que nos conmueven. La música saluda y exalta el nacimiento (del sujeto y de su mundo), y acompaña al enterrado y sepultado mediante exequias y marchas fúnebres. Celebra los misterios navideños de la natividad (del año que se inaugura; del hijo de Dios que se encarna). Y acompaña los misterios dolorosos de la agonía y de la muerte.

Tiene, pues, doble rostro, como Jano: mira hacia delante y hacia atrás; es un *limes* liminar, pre-liminar. También limítrofe. Y es, por supuesto, una puerta de doble cara, que se abre y cierra a la vez. Es límite en el doble sentido espacial y temporal, capaz de desplegarse en una topología (en la que se descubren tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco fronterizo y el cerco hermético) y en una nueva forma de comprender la naturaleza (jánica) del tiempo.

La música da forma y expresión simbólica a un ser que es límite y frontera. Y encierra, en ese simbolismo que le es propio y congénere, también su componente letal, mortal, o *diabólico*.

La música promueve una transfiguración general de los misterios de dolor en misterios de gozo y de gloria; o una mutación (en la forma de la metamorfosis, que tiene quizás en la variación musical su forma más ajustada) de la muerte en la vida, o de la nada antecedente al ser en la existencia (siempre exiliada, expulsada de su fundamento matricial).

Pero la música, desde las cantatas de Bach hasta el *Tristán* wagneriano, evoca también esa infinita nostalgia que las raíces matriciales producen en nuestra sensibilidad, y en nuestras capacidades de emoción y de pasión.

María Zambrano, en su libro *El hombre y lo divino*, advierte de una bifurcación en la aurora del pensamiento filosófico griego en un capítulo dedicado a destacar el desprecio manifestado por Aristóteles por la secta filosófico-religiosa que funda el legendario Pitágoras\*. Una tradición matemático-

\* A la cual le consagró un libro –desaparecido– del que hay múltiples vestigios, sobre todo, en su *Metafísica*.

musical –y cosmológica– cuya influencia es perceptible en Platón.

Se trata de la ruta de los vencidos, señala María Zambrano, ya que la filosofía posterior se construye sobre sus ruinas. Queda orillada la vía matemático-musical, o la mediación de los dos mundos de Platón –especialmente en el *Filebo*– a través de las ideas-número.

Es la ruta de las artes del número; el número configurador –por vía matemática– del cosmos, o el que le proporciona orden, concierto y armonía al arrancar de él medidas conmensurables. Eso se consigue inspeccionando la longitud de una cuerda tensa en vibración, y al compulsarse ese examen con las proporciones áureas que puedan descubrirse en el orden geométrico, aritmético y astronómico.

¿Puede el pensamiento filosófico seguir esa vía abierta por el pitagorismo, transitada por Platón, especialmente en sus obras tardías *Filebo* y *Timeo*? ¿Puede hacerlo sin incurrir en las unilateralidades de la *nuova scienza*, que pese al pitagorismo renaciente, evidenciado sobre todo en Johannes Kepler, parece decantarse hacia una concepción de la naturaleza, legible en caracteres matemáticos, donde esa dimensión musical del pitagorismo queda orillada y silenciada?

María Zambrano duda de que sea posible proseguir ese itinerario en el que la conjunción de música y filosofía constituye la cuestión filosófica primordial. Cree que fue arruinada como posibilidad a causa del triunfo indiscutido de la orientación aristotélica, la que sitúa en primer orden el lenguaje verbal en su modo y forma de aproximarse a las cosas.

María Zambrano se refiere al lenguaje de la denotación sobre el que la filosofía se construye a partir de Aristóteles: el lenguaje en su forma proposicional, *apofántica*, esa que de Aristóteles a Wittgenstein, o quizá ya desde Parménides, prevalece como la que detenta la exclusiva de la vía hacia la verdad.

Con Aristóteles la filosofía pierde su dimensión dialéctica, todavía viva en el pensar platónico, regido por los principios supremos de *péras* y *ápeiron* –de la Determinación y lo Indeterminado, del Límite y lo Ilimitado–, y se decanta por la ruta de la predicación, de la denotación; la que tiene en la sustancia y en el sujeto su lugar de inherencia y atribución:

esa constelación sujeto-verbo-predicado que cuestionará la nueva lógica a principios del siglo xx, sobre todo el *Tractatus* de Wittgenstein.

La música posee una esencia ambivalente. Es música que emerge de los infiernos: del grito –salvaje y fiero– de dolor, de consternación, de angustia, de miedo, de terror; también de alegría, de júbilo, de goce. Y es música que desciende del aura astral, como armonía de las esferas.

Música que quizá puede acompañar y poner en ruta al pensamiento filosófico, ya agotados los caminos de un *lógos* aristotélico cifrado y centrado en la sustancia y el sujeto. O en la insuficiente rectificación a partir de una lógica de las relaciones (como en el primer Wittgenstein). O a través de los juegos de lenguaje, en el marco de usos pragmáticos acordes con formas de vida (como en el Wittgenstein tardío y póstumo).

En todas esas inflexiones siempre es el *lógos*, en su encarnación lógico-lingüística, el *lógos* inherente a la palabra, lo que prevalece como morada del ser o del existir, o como forma de vida (*Lebensform*). Y lo mismo debe decirse respecto a la hermenéutica del segundo Heidegger, concebida desde la *palabra del ser*, o del ser que se hace habitable en el poema (siempre verbal, lingüístico).

Y no es suficiente modificación la que la *des-construcción* de Jacques Derrida propone con su proyecto gramatológico. Su *escritura originaria*, en la que la *différance* se manifiesta, atiende de forma escasa el universo de la música como espacio fundador (de la verdad, del sentido). El fono-centrismo que denuncia Derrida, en su criticismo tenaz con el orden del lenguaje hablado (como patrón de toda lingüística y semiología), no contempla apenas ese universo de la *fōnē* que es previo y antecedente a toda fonética o fonología vinculada con el habla.

La música parece exigir una remisión más radical: hacia un lugar limítrofe o de confín –entre el sentido y el sinsentido– en el que la música acontece como ámbito de expansión y de intervención en los eventos sonoros. Obcecado por la dialéctica

entre la Voz y el Fenómeno, a Jacques Derrida se le escapa la especificidad, y hasta la posible prioridad ontológica, de esa dimensión de la *fōnē* que compone el ámbito de la música\*.

No basta con ensanchar el campo de la escritura. Ésta no queda, por supuesto, exclusivamente confinada al poder local de la escritura fonética, según muestra Derrida. Pero no constituye suficiente remisión la que conduce de la escritura fonética –la escritura que procede del análisis de la fonética del lenguaje hablado, desgajando los fonemas que luego la fonología redescubrirá– en dirección hacia una *archē* más originaria (a la que llama arqui-escritura).

Desde las misteriosas escrituras que ya se encuentran en las cuevas de Pech-Merle, cercando y envolviendo de grafías los hacinados conjuntos de animales dibujados sobre el muro, hasta los jeroglíficos egipcios, o los ideogramas del extremo oriente, o las escrituras cuneiformes que ya se acercan a la analítica fonética del lenguaje verbal, se puede trazar la arqueología que precede a la escritura fonética.

Hasta aquí la investigación de Jacques Derrida resulta impecable. Pero es necesario ensanchar el ámbito de una teoría del símbolo, del signo y de la significación por otras rutas y orientaciones, y no tan sólo a través de esa pesquisa de grafemas, trazos o inscripciones. El criticismo des-constructivo que entonces se hace posible no constituye el *non plus ultra* de una posible reflexión filosófica, de naturaleza crítica, sobre la verdad subyacente a sistemas semiológicos, semióticos o simbólicos.

Cabe una estrategia distinta, diferente, que permita del mejor modo que se produzca una dilatación significativa del campo abierto al sentido por otra vía; no la gramatical, referida a letras (*grammas*) y grafos, o a trazos, huellas de trazos, marcas e inscripciones. Es preciso ensayar un paso atrás, y hacia delante, más radical.

\* El Pseudo-Plutarco, en su obra *Sobre la música* (José García López y Alicia Morales Ortiz [eds.], Madrid, Gredos, 2004), distingue dos artes o ciencias referidas al sonido: «La gramática [...] arte adecuado para reproducir los sonidos con letras y guardarlos para el recuerdo [y] la segunda ciencia concerniente al sonido [...] la música». La misma distinción se encuentra en *La República* y en el *Filebo* platónicos.

Se trata de atender a aquel envés, o forro, que suele mantenerse siempre en sombras, a modo de lo impensado en toda locución, o en todo uso del lenguaje y de la notación escrita. Siempre pasa a primer plano lo que más a la vista está: el uso fónico y su rendimiento en la significación lingüística, y la escritura (fonética) que permite analizarla.

O bien el campo abierto, previo y presupuesto, de una escritura que no implica esa vinculación del trazo literal con la unidad sonora que constituye el fonema. De este modo se desvía la orientación semiológica, o semiótica, hacia formas pictográficas, en un diálogo –ciertamente fecundo– con las artes visuales.

Pero en la analítica de esta misma unidad fónica, el fonema, siempre subyace una dimensión resbaladiza, inaprensible, que se escapa una y otra vez a todo análisis filosófico, semiótico o semiológico, y que tiene sin embargo carácter fundamental (en el sentido estricto del término). O que constituye la verdadera materia en la que se implanta e instala esa misma unidad mínima. Esa perpetua sombra del sentido, de la significación y del lenguaje, filtrada a través de su medida y su ritmo, o de su acompasada pronunciación, subyacente también en sus distintos modos de transcripción e inscripción es la *fōnē*: el esplendoroso universo o cosmos del sonido en el que la música, como arte, artesanía, ciencia y técnica, halla su signo de identidad. Y que trasciende y traspasa la simple impregnación y adherencia en las unidades mínimas de la escritura fonética, y de sus gramáticas o fonologías correspondientes.

La *fōnē* es, respecto a los sistemas de significación y simbolización, materia, esa que los estoicos llamaban *silva*. Se trata de la materia matricial, auténtica *chōra* (en sentido platónico) del sentido. Pero esa materia genera su propio universo de formas y de figuras: las que abren el amplio abanico, de múltiples modos y estilos, a través del cual se trazan los argumentos musicales: aquellos a través de los cuales la música se va creando y recreando, o va componiendo su propia historia y relato.

De hecho esa matriz –indeterminada, *aorista*– se halla limitada y determinada, según los diferentes parámetros musi-

cales, por intervalos de altura, figuraciones rítmicas de medida y duración, modos de intensidad, series dinámicas, especies tímbricas (de colorido instrumental) o emplazamientos estereofónicos.

El mérito indiscutible de la teoría y práctica musical de la última postguerra estriba en el desglose de esos distintos modos de analizar el *juego* que la música introduce en la *fōnē*, de distinta especie o clase en relación con otros usos del *lógos*, o de modalidad de escritura.

También la música, a partir de las notaciones escritas medievales, recurre a una forma muy peculiar de ensamblaje de escritura y *fōnē*. Se trata de un juego de escritura peculiar, específico, imposible de subsumir en otras modalidades. Justo el gran mérito de la notación medieval occidental consistió en la paulatina liberación del universo de la música en relación a los textos religiosos sobre los cuales inicialmente se hallaba como encapsulada, o encerrada en la matriz: una matriz previa a la constitución del verdadero cosmos musical, el que sobre todo a través de la polifonía medieval alcanza su propia voz. De la matriz material gregoriana fue creándose el cosmos de la música polifónica medieval, que alcanzó finalmente caracteres flamígeros de impresionante forma gótica.

La música occidental sigue ese despegue liberador a partir del Medievo, adoptándose el *cantus firmus* gregoriano como originaria matriz. Puede, pues, hacerse referencia a ese fundamento sobre el que se asienta el cosmos musical de la Edad Media. Esa matriz posee carácter de entraña materna y material. De ella surge, como expelido del útero, en pura extraversion *ex-sistencial*, el complejo *mundo* de la música polifónica medieval. Éste comienza a mostrar la amplitud de su espacio a través de voces solistas que van produciendo contraste y contrapunto a esa impositiva voz del *cantus firmus* sobre el cual se sustentan.

Se asiste, a través de melismas y formas de discanto, o del llamado *organum*, a la emergencia –al principio en unas pocas voces– de ese cosmos musical emancipado de su cápsula matricial. Ese cosmos distribuye por el espacio musical, que

de este modo se promueve, las voces solistas que lo dilatan a través de un incipiente contrapunto.

La voz autoritaria y monódica, voz referida siempre a un Dios concebido como Pantocrátor, queda enriquecida por ese concurso de algunas voces entrelazadas que componen un *universo* musical, de manera que se puede hablar del tránsito del *fundamento matricial* (gregoriano) al *cosmos* de la música que –ya entrado el *quattrocento*– adquirirá, sobre todo en el ducado de Borgoña (Flandes, Países Bajos), auténtica nervadura de contrapunto, abocada al hacinamiento flamígero del primer Renacimiento.

Una vez constituido ese *mundo* musical importa referir dicho conjunto vocal al *habitante* de ese universo. Éste toma conciencia de su naturaleza. La filosofía del Renacimiento define la condición fronteriza de éste, principio de su libertad (Pico della Mirandola). Se lo concibe como *centro excéntrico* del cosmos: perspectiva privilegiada que dota de *unidad formal* a la composición artística (arquitectónica, pictórica, musical).

La música deja de ser divina o cósmica, y comienza a ser, para decirlo en términos de Boecio, *música humana*. En ella importa sobre todo la referencia de la composición musical a los afectos y emociones que suscita. En la dirección marcada por la tradición humanista la música se supedita a textos de alta valencia poética (Petrarca, especialmente), de manera que va siguiendo los meandros líricos de éstos, intensificando de forma expresiva las emociones que el poema sugiere. La gran tradición madrigalesca logrará, en pleno siglo XVI, esa forma de música humanizada en la que se consigue que ésta recorra todas las teclas de los afectos, las emociones y las pasiones, sin arredrarse ante las disonancias no preparadas, o acudiendo a la escala cromática.

La propia música polifónica, a través de una unificación conseguida mediante el recurso de un *cantus firmus* religioso o profano que sirve de complejo temático ordenador y unificador, y a través del contrapunto canónico e imitativo, se aproxima también a esa forma humana, humanista, propia del Renacimiento, en su voluntad por despertar emociones, o

en su definición del arte musical como el capaz de expresar sentimientos a través de sonidos siempre ceñidos rigurosamente a un texto (religioso, como la misa o los motetes, o los salmos de David, o las lamentaciones de Jeremías; o profano, en la línea madrigalesca, a partir de poemas de Petrarca, Bembo, Tasso o Guarini).

El mundo es unificado por el observador humanizado. No es puro resultado de la autoritaria voz del *cantus firmus*, o simple efecto de la referencia a éste, como sucedía en el mundo jerarquizado medieval. El Pantocrátor ha sido relevado por esa «extraña maravilla» que es el hombre, según documenta el *Corpus Hermeticum* redescubierto, traducido y comentado.

El *cantus firmus* –secular o sagrado– constituye ahora un prodigioso instrumento de unificación de composiciones complejas, como las misas. Una canción popular, como la célebre «L'homme armée», sirve para que los grandes compositores –Dufay, Ockeghem, Josquin Des Prés, Palestrina– construyan en forma unitaria una misa concebida en los clásicos cinco movimientos –Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (y Benedictus), Agnus Dei–, pero toda ella atravesada por un gran complejo temático, que puede desglosarse en motivos, los cuales, en su forma cíclica de presentarse, unen e hilvanan las distintas partes de la misa según un incipiente *principio de variación*.

La obra de arte, musical, pictórica, arquitectónica, queda instituida –en consonancia con la filosofía humanista– en objeto unificado a través de la privilegiada perspectiva del observador humano. Una *unidad formal* que, sin embargo, soporta y tolera la multiplicidad de planos y de detalles pintorescos (así en la pintura renacentista). O que deriva de una multiplicidad de voces conjuntadas en democrática polifonía. La composición musical –una misa, un motete, un madrigal, una pieza profana o religiosa– alcanza una unificación formal que es característica del Renacimiento, y que hubiese sido impensable en el mundo medieval.

Eso es posible, igual en música que en pintura, por una ampliación sustancial del volumen (visual o sonoro). La pintura, a partir de la conversión de un cuadrado en cubo, o del marco del cuadro en ventana abierta al mundo, abre hacia el



punto de fuga la sucesión de planos visuales, diferenciándose el primer plano, el segundo, el tercero, etcétera.

La música ensancha, especialmente por la parte baja, la línea vertical de las voces, de forma que es posible un juego de contrapunto de los planos que cada una de ellas define, dando a las composiciones un efecto de volumen similar al que consigue la pintura perspectivista. Se destaca en el tiempo lo que en pintura se descubre en el espacio: un plano (de voz) que prevalece sobre los demás, pero que en sucesión deja paso a otro que prepondera, respondiéndose y correspondiéndose los unos con los otros en estricta imitación de los mismos temas y motivos.

La pintura descubre la profundidad de campo a partir de la superficie del cuadro. La música conquista toda la altura de los planos vocales, que son tratados de forma democrática o igualitaria, sin que prevalezca de forma decisiva la voz que sirve de sostén (voz tenor), se suponga situada en la altura superior (soprano) o bien, como en la tradición del *fauxbourdon*, en una ficticia voz baja que sirve de cimiento, y que se redefinirá de manera revolucionaria en los comienzos del Barroco (*basso continuo*).

El compositor aprende a escribir música de manera unitaria, compás tras compás, conjugando en cada medida temporal las diferentes voces que toma en consideración, consiguiendo de este modo una unificación de la obra que no era posible en la tradición medieval, en la que se componían de forma individualizada y autónoma las distintas voces, en ocasiones a través de manos creadoras diferentes, o mediante una adición de textos en los que lo profano y lo sagrado se confundían en venturosa promiscuidad.

Los planos vocales dejan de poseer, en el Renacimiento, esa independencia propia de compartimentos estancos que poseían en el gótico. Todos derivan ahora, a partir de una escala de altura sustancialmente ampliada, de una misma inspiración unitaria, que posibilita formas de contrapunto canónico e imitativo, tal como se desarrollan en el Renacimiento maduro y tardío.

Esa unidad se da como efecto y producto de una multiplicidad de voces y de planos conjugados. No deriva, como sucederá en el Barroco, de un principio armónico subyacente:

el que pronuncia el *basso continuo* en música; el que se descubre como compleja figura que sobredetermina todos y cada uno de los detalles del proyecto y de la composición arquitectónica (en Bernini; en Borromini).

La polifonía halla, en la música renacentista, su plena emancipación respecto a la Voz autoritaria y jerárquica, a la que en última instancia se somete la música medieval, y reconoce el carácter coral de esas voces humanizadas, que de su juego desprenden una armonía resultante, a modo de efecto y producto. El contrapunto se establece ahora entre masas corales cuyas voces contrastan entre sí con sus peculiaridades armónicas y estereofónicas.

Esas voces tienden, de forma paulatina, a clarificar el sentido de la palabra o texto al que se refieren. Y esa palabra y texto se ciñe a las necesidades y deseos de la condición humana, fronteriza, o a la certidumbre de la fe religiosa del testigo y de su comunidad. Expresan siempre emociones y afectos, pasiones y sentimientos de los *dramatis personae* a los que se refieren, el yo lírico del poeta o el pequeño mundo de pastores de la representación de las quejas de amor o de los requerimientos eróticos. O bien el sentimiento de una fe conmovida que descubre las emociones del sujeto, sea éste el sujeto reformado o el que identifica su *étbos* y su *páthos* a los principios de la Contrarreforma.

Un sujeto o un yo que, por esas fechas, y en clave secular y agnóstica, o a partir de un escepticismo que actúa como necesario correctivo, descubre la literatura humanística, especialmente en Francia (así los *Essais* de Michel de Montaigne).

Ese testigo humanizado unifica la multiplicidad de voces en la unidad de la obra, confiriéndole un punto de vista unívoco y privilegiado, evitándose de este modo el carácter perpetuamente inacabado de la composición medieval (musical o arquitectónica).

Se alumbra así un nexo, a una escala madura, entre esas voces múltiples, sin jerarquía preferente entre ellas, y la significación –lingüística, textual– que permite referirlas a la vida y destino del hombre (o a su actitud, plenamente humanizada y bañada de emoción y de afecto, o de alabanza y plegaria a Dios).

De este modo es posible determinar el habitante de ese cosmos surgido de la matriz musical. Tal es el gran logro de la música renacentista. El punto de vista de ese habitante (que es el testigo humanizado) posibilita la unificación formal de la composición.

A una música abocada a desvelar el misterio de la Idea Teológica, como sucedía en el gregoriano, o a explorar la Idea Cosmológica a través del contrapunto vocal, sigue\* esa *música humana* (Boecio) que explora la expresión de la emoción propia de la condición fronteriza, o específica de esa *extraña maravilla* que es el hombre, de naturaleza excéntrica, limítrofe respecto a los seres únicamente vivientes, o a los exclusivamente inteligentes. Con la Idea Psicológica la música se halla, en este tercer tramo categorial, abocada a la descripción de afectos, emociones y pasiones (del alma humana).

Es necesario, tras ese encuentro y cita del testigo humano con el mundo, consigo mismo y con Dios, alumbrar una forma de *lógos* específicamente acorde al *cosmos* musical, emancipado del sentido que *lógos* posee todavía en el mundo del Renacimiento, excesivamente tributario de la interpretación de éste a partir del lenguaje hablado, o de su significación textual.

La música barroca, a partir de 1600, se encamina al descubrimiento de las bases y fundamentos de ese *lógos* musical, estableciendo los *principios armónicos* sobre los cuales puede elevarse la voz, primero en forma homofónica, luego a través de una polifonía construida sobre dicha armonía.

La unidad formal de la obra renacentista, sostenida por una perspectiva única y privilegiada (la del observador humano), es sustituida por una unificación centralizada y sistemática que gobierna todos y cada uno de los detalles de la composición. Y que sin embargo hace posible la emergencia de una multiplicidad de perspectivas, puntos de vista, tantos como

\* En estricta sucesión de las Ideas de la Razón Crítica que en la Ilustración consumada erigirá Kant, y que aquí son evocadas como referencias de las tres primeras categorías de la *razón fronteriza* en su uso musical.

voces se pronuncian en una nueva polifonía redefinida, o como perspectivas que se abren en el recorrido complejo del edificio arquitectónico, o de la ciudad concebida como obra de arte.

Esa sistematización hace posible una forma dramática madura, abocada a la acción, al desgaste temporal, al recorrido argumentado. El Barroco celebra la teatralidad dramatizada de la música, de la representación operística, del oratorio recién creado. Y en consonancia con ello una escenografía urbanística y arquitectónica con recurso teatral constante.

Frente a la delimitación del cosmos medieval y renacentista, esa dramatización general de la pintura (a través del claroscuro), de la arquitectura, de la urbanística y de la música (con su *stilo rappresentativo*), tiende a una cadencia asintótica: el infinito que toda representación trasluce, a modo de referencia invisible que subyace al mundo visible<sup>2</sup>.

La *razón musical* halla, así, su sistematización y su código. El Barroco final despliega el trazado de un orden armónico generalizado, bajo la forma del «temperamento igual» (Bach), o de la promulgación de los principios generales de la armonía musical (Rameau)\*.

Sigue a ello un repliegue reflexivo, crítico, de esa razón musical, con el fin de desprender, de ese reencuentro con el sujeto de la música y de sus peripecias dramáticas, su más genuino argumento. Se asiste, entonces, al episodio clásico de la música, a la consolidación de la forma sonata, o del *finale*

\* En los ensayos consagrados a Claudio Monteverdi y a J. S. Bach quedaron especificados los principales rasgos de la música barroca. Por esta razón me limito aquí a evocarlos de manera muy sucinta. Lo mismo debo decir respecto al estilo clásico, al que aludo en el párrafo siguiente (y que se halla mucho más desarrollado en sus características en los ensayos dedicados a Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert).

Los párrafos siguientes constituyen, tan sólo, una somera reminiscencia de lo que ha sido mucho más ampliamente abordado en los ensayos de músicos correspondientes (los propios del Romanticismo, de la música finisecular, o de los distintos episodios del siglo xx, desde las primeras vanguardias hasta la música postserial).

operístico, y a la organización del argumento musical según imperativos orgánicos, abocado a la acción, y al desvelamiento del tiempo musical, o del *drama in musica*.

Con el Clasicismo se toma posesión de esa razón musical, críticamente concebida, que evidencia su natural vínculo con el habitante del límite, o con ese sujeto redefinido que bien puede llamarse el fronterizo. La música halla así la medida de su argumento. Al modo de la filosofía crítica y trascendental kantiana, promueve su propio *giro copernicano*.

Se transita, de este modo, de la razón musical, culminada en su sistematización final (Bach, Rameau), a un repliegue *crítico* de la misma a las vicisitudes dramáticas, temporales, referidas a su acción argumentada. Se constituye –por tanto– en razón musical, de natural fronterizo, y de lúcida autoconciencia crítica, susceptible de argumentación en forma dramática madura (especialmente a través de la forma sonata; Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert dan la medida de esa madurez en sus contrastados modos de interpretar dicha forma musical).

La música desciende de las alturas barrocas: tragedia heroica en la ópera, sublimidad religiosa del oratorio, sólo contrarrestadas por la tradición de *comedia buffa*, a la tragicomedia que mejor se ajusta a la vida humana, cuya medida idónea la toma la ópera de Mozart.

El trasunto instrumental de esa medida la constituye la forma sonata, que es la versión musical de la *novela formativa*, de naturaleza orgánica, que ya en Goethe, y posteriormente en la novela francesa (Balzac, Stendhal), halla un modo de argumentación superior a la mera hilatura de escenarios accidentales.

Frente a la suite barroca, o a la conjunción de escenas azarosas de la novela aventurera o sentimental, surge con la forma sonata un argumento orgánico, con exposición, peripecia y desenlace, que parece ceñirse al decurso de la vida humana.

El giro copernicano en música, en novela, en filosofía consiste en esa polarización de la forma artística o reflexiva hacia la condición limítrofe que constituye al ser humano. La razón musical, descifrada ya en el Barroco, a través de la teoría y práctica de Bach o de Rameau, se ciñe ahora a la condición

del sujeto, o se repliega, en giro copernicano, al relato argumentado de la vida del fronterizo. La forma sonata contribuye del mejor modo a ese giro crítico-trascendental. Es en música lo que son las tres críticas kantianas en el ámbito filosófico.

La novela moderna nace en Cervantes a la medida de la vida humana, con sus diferentes edades, con su principio y su fin, en clave irónica y tragicómica, y en desafío de todo falso heroísmo. De Cervantes a Balzac, de éste a Malcolm Lowry, o a Joyce, toma la medida idónea de la condición fronteriza. La forma sonata es, a este respecto, el trasunto novelado de esa condición en forma de su más idóneo argumento musical.

La ópera deja de romper el flujo de su acción dramática mediante el artificio de la interrupción de la acción. El reparto fastidioso entre recitativo (que narra la acción) y aria (que la comenta), comienza a ser cuestionado. El *finale* operístico mozartiano demuestra que es posible a la vez relatar la acción y comentarla en un conjunto coral de múltiples voces conjugadas, todas ellas sumergidas en un argumento dramático que se ciñe al curso de la acción, y en el que la temporalidad deja de ser mecánica –como en el tiempo newtoniano del Barroco– y se vuelve dinámica y viva. Ése es uno de los grandes logros del *drama in musica* mozartiano.

Ese clasicismo, correspondiente sobre todo a la Primera Escuela de Viena, pone así las bases de un posible internamiento del cosmos musical, del *lógos* que le corresponde, y del giro crítico que confiere racionalidad fronteriza a la música, hacia el misterio insondable de lo que se halla más allá de todo límite del mundo: la sagrada noche, celebrada por Novalis, sentida y vivida como idilio amoroso y religioso.

Frente a la aurora diurna del cerco del aparecer, característico del universo musical clásico e ilustrado, se suscita la excitante tarea de colonizar, a través de la música, toda la gama de ínfimas transiciones que la paleta orquestal descubre en el crepúsculo, anuncio de las nupcias –místicas– con esa sagrada noche que invita a un regreso al regazo originario, a la matriz. El Romanticismo efectuará esa apropiación

*simbólica* mediante la constitución de una *nueva mitología* acorde con esa aventura.

Quizá sea Richard Wagner, después de Robert Schumann, de Franz Liszt y de Hector Berlioz, con su proyecto de «obra de arte total», la figura emblemática de esta aventura. La nostalgia del hogar, o del útero primigenio, suscita un retorno a la primera determinación específica de todo este complejo argumento, de manera que pueda decirse a la vez que en el fin está el comienzo, y que éste ya prefigura el final.

Se pretende regresar a un regazo divino del que se guarda infinita nostalgia. Se alienta un proceso de transmutación o metamorfosis del sujeto, que vive esta existencia como vivero de una vida mejor, más alta: desde Schumann a Mahler ese anhelo descubre en el gran poema de Goethe, el *Fausto*, el texto que le da la medida de su aventura.

La forma sonata, en consecuencia, deriva en forma cíclica (Schumann, Liszt): ésta refleja del mejor modo esa mutación. La forma sinfónica recorre ese lema romántico (*per aspera ad astra*): desde la *Novena sinfonía* de Beethoven a la *Primera* de Brahms, o desde los poemas sinfónicos de Liszt (*De la cuna a la tumba, Tasso, lamento y triunfo*) hasta la transfiguración gnóstica del *Parsifal*, o las armonías místicas del *Christus* y de la *Leyenda de Santa Elisabeth* (también de Liszt), el Romanticismo invierte el recorrido del pasaje inicial desde la matriz al cosmos: no se trata de un descenso desde las alturas jerárquicas y sublimes del Dios Padre hacia la multiplicidad de voces que constituye el coro de la comunidad creyente. Ahora se trata de una ascensión que se consume en el tránsito de esta vida purgativa, necesitada de redención, hacia Otra Vida Más Alta, según los principios de metamorfosis mística trazados por el visionario Swedenborg, verdadero guía espiritual de este *eón* romántico (desde Balzac –autor de la influyente novela *Serafita*– a Mahler, o hasta Schönberg).

De las tradiciones grecolatina y hebrea surge el *cantus firmus* gregoriano que desprende, como de su huevo órfico originario, a través del discanto inicial, el juego de contrapunto de las voces que componen el *cosmos* de la música medieval. Se

eleva así el edificio sonoro que corresponde al tiempo de las grandes catedrales.

Ese cosmos requiere la determinación del *sujeto*, habitante del límite del mundo, que puede conferir sentido y unidad al objeto artístico (musical, arquitectónico, pictórico). Tal determinación de ese sujeto fronterizo, en su carácter de perspectiva privilegiada, constituye el gran hallazgo del Renacimiento en todas las artes; también en música.

Sigue a esa conquista la determinación del *lógos* específico de la música: el que en la *edad de la razón*, correspondiente al Barroco, tiene lugar.

Y ese *lógos* halla en el Clasicismo su giro copernicano, crítico y trascendental: ése es el sentido de la forma sonata en todas sus principales versiones (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert).

Por fin esa razón crítica y fronteriza invade el conjunto de lo existente; también el misterio de lo que se encuentra en los márgenes de la razón: lo irracional, los mundos del sentimiento, el ámbito de lo matricial (y de todo lo *dia-bálico*). Y de lo suprarracional. Para ello se requiere el *suplemento simbólico* que interviene como talismán de la *razón fronteriza* críticamente constituida (también en el ámbito musical).

La música romántica realiza sistemáticamente la hermenéutica en forma musical de ese *símbolo* capaz de hallar fuerza de conciliación en el terreno más desfavorable: en el abismo de lo irracional, de lo suprarracional (lo subconsciente y lo supraconsciente), o de lo que resiste al *lógos*. El Romanticismo se interna en ese *mundo de sombras*. Y la música romántica consigue, en sus mejores formas, dar expresión simbólica a eso que somete al *lógos* a una verdadera prueba de fuerza, o a un *experimentum crucis*.

El *diabolus in musica*, siempre presente, halla en el experimento romántico y postromántico su mejor forma de exorcismo musical. La música romántica es, en este sentido, la *exégesis musical del símbolo*. Y el símbolo, *sýmbolon*, constituye aquel *poder de conciliación* capaz de dar forma artística expresiva a esa fuerza de dispersión y de disidencia a la que consigue vencer con los más pacíficos medios: con la orquesta, el conjunto de cámara, la forma operística, el piano o la voz humana.



La música finisecular (Mahler, Debussy) constituye la culminación enciclopédica de este proceso. Ese final es, de hecho, un nuevo comienzo. En el siglo xx, a partir de esa aventura musical finisecular, se asiste a la convocatoria y conjunción –y redefinición– de todas estas determinaciones, hallándose, desde Mahler y Debussy hasta la música postserial, el arco de un nuevo trazado musical en virtud del cual la música rubrica su carácter (de asintótica tendencia hacia el espíritu).

Ese inicio de conjunción y síntesis confiere significación de *novela enciclopédica* a las aventuras finiseculares (como son las sinfonías mahlerianas). Así mismo se emprende una porfía por descubrir la unidad mínima –fónica– del discurso musical, por debajo del tema, del motivo, o del puro gesto musical, en un *crescendo* hacia lo *infinitamente pequeño* perceptible en la aventura que se recorre desde Claude Debussy hasta Anton Webern.

Se busca la convocatoria de las determinaciones recorridas en dos registros complementarios y contrastados: o bien en lo máximamente universal, o en lo infinitamente grande (la sinfonía mahleriana, verdadera enciclopedia musical que pretende crear de forma titánica y demiúrgica nuevos mundos); o bien en lo máximamente singular, en lo infinitamente pequeño (en una tendencia asintótica hacia la microfísica del sonido, o hacia las partículas elementales del universo musical).

Se redefine, a partir de esa crisálida matricial de la música finisecular (Mahler, Debussy, Ives, Strauss, Elgar), el *cosmos* y el *lógos* musical, a partir de un nuevo código que revisa por entero todos y cada uno de los componentes musicales: las alturas armónicas y los recursos tímbricos (Schönberg), las medidas y los ritmos (Stravinski, Bartók), la instrumentación, los modos de intensidad, la dinámica, la estereofonía: todos los parámetros del lenguaje musical que son, finalmente, en el episodio de las últimas vanguardias (Messiaen, Cage, Boulez, Stockhausen, Xenakis), sometidos a una analítica exigente.

Primero de todo se traza la amplitud del nuevo cosmos musical, con su multitud de nuevos registros (correlativos a las invenciones en cada uno de los parámetros que se adoptan como terreno de experimentación privilegiada). A continuación se especifica el sujeto –fronterizo– al que el universo de la música se refiere.

La constitución del cosmos se descubre en aquellos músicos en los que ese nuevo mundo de la música aparece como *novum*: Schönberg, Bartók, Stravinski. Pero ese cosmos exige un nuevo sujeto, acorde a la novedad del cosmos descubierto y colonizado. Músicos como Alban Berg, el propio Richard Strauss o Shostakóvich porfían por especificar ese nuevo sujeto que habita el cosmos de la nueva música.

Finalmente, en la música posterior a la Segunda Guerra Mundial, se determina de forma rigurosa el *lógos* que a ese nuevo mundo, y al nuevo sujeto musical que lo habita, puede corresponderle. Esa música va determinando, uno por uno, los distintos componentes de ese *juego* que la música constituye: la controversia entre serialismo integral, música aleatoria y música estocástica permite dar cuenta de esa especificación de todos los parámetros relevantes para definir el *juego* de la música.

La música vira, en su tendencia latente, a un reencuentro con sus hermanas del *trivium* y del *quadrivium*, a partir de una futura *edad del espíritu* que se postula como epopeya posible del nuevo milenio en ciernes. Músicos como John Cage, Karlheinz Stockhausen o Iannis Xenakis dan indicios relevantes en esta dirección: la que conduce a la música a una posible síntesis de arte, artesanía, ciencia y técnica, y a encontrar a su vez su hermandad, ya soñada por Pitágoras y Platón, con una filosofía reinventada.

Así mismo su ensanchamiento, a través de una redefinición de los instrumentos, a los que debe añadirse el recurso de la tecnología electroacústica, hacia horizontes que rebasan el estrecho círculo que Pierre Boulez definió como «cerco occidental».

La música, abierta y zarandeada por los torbellinos del mundo global, es fecundada por iniciativas y provocaciones que rebasan el marco estricto de la tradición occidental, que sin embargo, en ese encuentro con otras formas de sonoridad y de concepto musical, puede quedar enriquecida y fortalecida, siempre que sepa dialogar con la tradición que le es propia.

Tales de Mileto, en los orígenes de la filosofía, decía: «Todo está poblado de dioses». En el ensayo dedicado a John Cage

se hizo una exégesis de esa expresión. Todo está poblado, en efecto, de un entorno *ambiental* que constituye el ámbito de la *fōnē*, en la radical y originaria indistinción de sonido y ruido, sobre la cual tendrá lugar la intervención musical: la que promueve el trazado de un Límite que determina lo indeterminado, *ápeiron*, o que establece sobre el *continuum* una posible *determinación* (*péras*)\*.

En ese principio *fundamental* se da cita la música con las matemáticas. Dimana de ese comienzo la inicial dialéctica de lo continuo y lo discreto. O de lo Indeterminado (*vastedad insondable* apalabrada por Anaximandro con el nombre de *ápeiron*), y la primigenia Determinación (*péras*).

El ámbito de la *fōnē*, en el que se instala la música, puede perfectamente ser reivindicado como anterior, en sentido crítico, respecto a toda remisión semiológica, semiótica o gramatológica. También, por lo mismo, puede desencadenar una vía crítica que muestre la omisión, el olvido y el desplazamiento de ese campo primero, de manera que de todo ello surge el sometimiento de esa *fōnē* originaria a la palabra, o una forma de inscripción y notación tributaria de la escritura fonética.

Sólo que la música, en su historia, ha mostrado, junto a ese sometimiento, suficientes indicios de su voluntad de emancipación como para que ese criticismo pueda poseer un territorio vastísimo de exploración, de colonización y de investigación de todo orden. Ese anhelo de libertad se advierte ya a través de los primeros melismas, o de los *discantos* y antífonas que preceden el contrapunto medieval, a partir de las pri-

A una filosofía de la escritura originaria que libera la Diferencia, concebida como *différ(a)nce*, se contrapone aquí una propuesta filosófica de la música, en el más amplio sentido del término, pero que en ese *continuum* indeterminado (*ápeiron*) introduce la prioridad del Límite (*hóros*, *péras*).

Al juego de la verdad de la Escritura y la Diferencia (Derrida) se contrapone, como algo más radical, más próximo a lo que los presocráticos llamaban *arché próta*, el juego de la verdad del Límite y del *continuum* sonoro.

El Límite ya fue concebido por el pitagorismo como principio primero (divino). Era sinónimo del Uno primordial, o de *Monás*. Sinónimo así mismo de lo discontinuo y de lo impar.

meras notaciones escritas de la música (los *neumas*). De la sujeción del *punctus* a la forma silábica de la frase, hasta su despegue gradual por la vía polifónica, puede advertirse esa ansia de libertad, o esa erótica que pretende dejar el terreno expedito a lo propiamente musical, sin que eso signifique, de todos modos, de manera necesaria, un vacío y restrictivo formalismo.

¿Es posible un pensamiento, o un curso de ideas, que sea a la vez filosófico y musical, y que pueda articular a partir de ese vínculo una propuesta filosófica de nuevo cuño? ¿Es posible una ontología distinta del Romanticismo, que enalteció la música pero se olvidó de ese carácter jánico, a la vez salvaje y fiero, irracional y tremendo, y también hiperracionalista, ultramatemático, pero siempre de una matemática sensible y sensual, esa que toda gran música posee?

No es legítimo situar en segundo plano, al considerar la esencia de la música, todo el entramado armónico, sintáctico, gramatical, o todo lo que en ella es relativo a Número y Proporción. No puede olvidarse que la música, además de civilizar de forma originaria un sustrato salvaje y animal, también levanta grandes construcciones en el aire, y en el orden de sucesión temporal, como son las imponentes constelaciones polifónicas contrapuntísticas, o fundadas en la armonía (sea ésta el temperamento igual, el sistema dodecafónico, o el serialismo integral).

En la música se percibe la fisura primera entre lo continuo y lo discreto, igual que en el orden matemático. O la hendidura entre el *continuum* físico y la diferenciación cultural. En ese intersticio limítrofe es capaz de levantar sus edificios aéreos: las catedrales polifónicas y armónicas que, en Occidente, conceden personalidad propia al universo musical.

La filosofía imperial, vencedora, que sanciona Aristóteles, o que tiene en Parménides su precursor, y que llega incólume hasta los albores de la contemporaneidad, apenas se interesa por esa forma de pensamiento filosófico a través del cual los pitagóricos concibieron el proyecto de un *lógos* de origen matemático-musical, susceptible de convertirse en matriz y potencia de la edificación misma del cosmos.

El pitagorismo, a partir del discurso del Estagirita, aparece como la escuela filosófica vencida. La síntesis que propugna de filosofía y música, mediada por el orden numérico sobre el cual se edifica la aritmética y la geometría, y hasta puede proyectarse la posible creación del cosmos, como sucede en el *Timeo* platónico, subsiste como resto de un naufragio que se consume a partir, sobre todo, de la Ilustración\*<sup>1</sup>.

Tuvo, sin duda, una importante responsabilidad en la gestación de un modelo de enseñanza y conocimiento que atravesó la Antigüedad y la Edad Media. Gestó y generó una encrucijada de (cuatro) caminos cruzados, el *quadrivium*, algo así como el *cardus* y el *decumanus* de la ciudad del conocimiento, de manera que la música tramase con la aritmética, la geometría y la astronomía un consorcio cuyo eco todavía puede descubrirse en Johannes Kepler (o acaso hasta en Leibniz).

Pero ese hermoso edificio onto-teológico, levantado al margen de la música real –instrumental o vocal–, no llegó a ser verdaderamente fecundo en la sociedad y en la cultura; tampoco en el ámbito de la reflexión filosófica<sup>2</sup>. Salvo aislados –y valiosos– tratados (desde el Pseudo-Plutarco a san Agustín, o desde Boecio, Casiodoro o Isidoro de Sevilla hasta Descartes) la música no dejó de ser un epítome secundario, de carácter ornamental, en la filosofía (y en la teología)<sup>3</sup>.

Y sin embargo es posible, en esta apertura de siglo y de milenio, recrear, desde nuevos principios, esa idea antiquísima que tuvo en las tradiciones pitagóricas y platónicas su primera simiente.

Hay en la música una genealogía ascendente, que proviene de sus orígenes salvajes. El espontáneo grito (alarido de sufrimiento, irrefrenable expresión de gozo y de delicia) queda en el canto articulado; o desencadena el frenesí de la danza.

\* Los vínculos de la música con las ciencias del *quadrivium*, de la que formaba parte, se rompen en la reorganización del emergente «sistema de las artes», sobre todo desde mediados del siglo XVIII, con la formulación de la nueva disciplina llamada *estética*.

Junto a esta conversión del grito en cántico (que ha dado lugar a reflexiones muy notables, como la que efectúa Emanuele Severino en su libro *Il parricidio mancato*)<sup>6</sup>, debe hacerse referencia a la segunda genealogía del universo musical: el orden astral, o la armonía de las esferas.

La gran ambigüedad de la música radica en esa doble estirpe, que los mitos o relatos relativos al origen de la música siempre evocan, sobre todo en las tradiciones relativas a Orfeo, y al fondo dionisiaco en el cual la figura del fundador de la música se destaca, siempre a punto de conjurar las fuerzas infernales, o de forzar las puertas del infierno en razón del encanto que las cuerdas de la lira, y su voz hechicera y lastimera, producen en los habitantes del Hades, en los guardianes del Erebo, o en la misma Muerte. O debe también evocarse la figura de Apolo en su condición de conductor de las musas, el *Apolo Musageta*, a través del tañido de su lira de siete cuerdas\*.

Se constata desde sus orígenes griegos la fisura y el pleito entre dos clases de música. En primer lugar, una música que deforma el rostro, en virtud del soplo, impidiendo la emisión del cántico; y que por eso es rechazada por Palas Atenea. Es la música que brota de la flauta; es la música propia de las orgías dionisiacas, emparentada con la que emite el Dios de los rebaños, Pan, mediante la cual promueve el encantamiento de las ninfas. Y en las antípodas, a modo de abismal contraste, una música que libera la voz —y la palabra y el cántico— como la que surge del tañido de la cítara, de la lira o del arpa. Se trata del célebre pleito, muchas veces evocado en este libro, entre la flauta y la lira. La flauta —o la siringa— produce una música *dia-bálica* que provoca el éxtasis y el desenfreno extático e irracional de las ménades de Dionisos. Es ésta una música sensual, hedonista, cuyo componente oscuro e irracional se halla resaltado. Es la música que provoca fenómenos de posesión, o que los encauza por la vía ritual, como en el coribantismo y en la *manía teléstica* de que habla Platón en el *Fedro*. Frente a la flauta (*aulós*) está la lira, o el arpa y la cítara. Es la música apolínea, u órfica, que acompaña el canto, al compás del tañido de las cuerdas de la lira, evocación de las esferas celestes y de las musas de Apolo. Una música subordinada a la palabra. En *La musique et la transe*, Gilbert Rouget introduce la interesante diferenciación entre el *encantamiento* que esa forma (quizá de raíz chamánica) introduce, frente a la *comunidad de poseídos* característica de los ritos *telésticos* (írigios o dionisiacos). La flauta anticipa la música puramente instrumental, que provoca el fre-

La música siempre ha sido uno de los modos primeros, incipientes, de conversión de la naturaleza salvaje y animal en un *mundo* propiamente humano. La música remite al tránsito de lo matricial al *cosmos* –y al orden del sentido y de la significación que en esa transición se posibilita–, y es también una promesa eterna de felicidad en la que la definición de Stendhal respecto al arte parece encarnarse como utopía sensible y sensual. Eso es lo que la mejor música nos sugiere. Ése es el embrujo y ensueño que la música más grande provoca en nuestras emociones, afectos y pasiones\*.

Como señala Emanuele Severino, constituye la verdadera casa del lenguaje (si éste es la mansión del ser, como quiere Martin Heidegger). Por esta razón la música debe ser, antes que oída y escuchada, verdaderamente habitada. La compo-

---

nesí de la danza. En contraposición con esta modalidad de música se halla la que produce la lira, subordinada a la palabra, al cántico. Esa música se orienta hacia los sublimes misterios apolíneos, o hiperbóreos, sobre los que insistirán los movimientos órficos, las tradiciones pitagóricas, y en general todos los cultos y las culturas referidas al patronazgo de Apolo y de las musas. Pitágoras procede de este segundo linaje: se le tenía por reencarnación de Apolo; y el pitagorismo sugiere vínculos profundos, aunque no muy conocidos, con la religión órfica.

\* La escritora rusa Marina Tsvietáieva, en su relato «Mi madre y la música», se remonta a los comienzos infantiles de una existencia marcada por el peso abrumador de una madre musical, que determina los primeros encuentros con el mundo de la emoción y del sentido en una niña que deletrea la clave armónica estampada en la imponente presencia y prestancia de un gran piano de cola. El relato nos sumerge en la magia de las notas blancas y negras, con sus colores y emociones específicas: el sorprendente toque de tristeza que las notas negras entregan al alma de la niña, por ejemplo. Las escalas diatónica y cromática, las notas graves y agudas, ofrecen sus ademanes y sus gesticulaciones específicas, adelantándose al sentido y significado mismo de las palabras; palabras susceptibles de tratamiento poético. Esa experiencia primera de una niña que descubre a la vez la música y la poesía, o la música que sirve de apoyo y soporte a hermosos poemas que pueden ser entonados y cantados, muestra la compleja dificultad de esos dos modos de expresión (el poético, el musical) que mantienen entre sí tensas relaciones, y que pueden tender puentes hermenéuticos de gran complicidad.

sición musical tiene que erigir un templo en el oído, para decirlo en términos de R. M. Rilke.

En su gran aventura de la segunda mitad del siglo xx se va descubriendo, de forma gradual, esa duplicidad jánica de la música: la que conduce a repensarla en y desde su materialidad sonora elemental (en el intersticio entre el sonido y el silencio), a la vez que su carácter de evento sonoro lanzado por el eje de las sucesiones. Y así mismo el modo mediante el cual esa materia descubre su forma propia al desglosarse todas las dimensiones del evento musical, o al integrarlas en una figura o forma (como sucede en la aventura del serialismo integral).

Se sitúa, por tanto, al límite de su extra-radio, que es el ruido y el silencio. Que sin embargo fecundan, de manera interna, intrínseca, todo evento musical. Así sucede en la música aleatoria, o sometida a la azarosa consulta en sus elecciones y decisiones (al modo de John Cage).

Pero la música, en esa segunda mitad del siglo xx, radicaliza su reconocimiento al ponerse a prueba a través de la organización de todos sus parámetros de medida, como en el episodio hiperanalítico de la música de Pierre Boulez, o de Karlheinz Stockhausen. Ese carácter ultrarracional convive y coexiste, en su fecunda contradicción, en el mismo universo contemporáneo en el que florece y se expansiona el *éthos* aleatorio y salvaje, con toda su anárquica admisión de la totalidad del universo sonoro, en pura abolición de la diferencia entre el sonido y el ruido.

Las grandes figuras musicales de la última postguerra son responsables de haber trazado esa prueba del límite como el horizonte mismo en el que la música halla su tierra fértil, para decirlo en términos de Pierre Boulez. Así por ejemplo, como se ha podido ver en los ensayos consagrados a esos personajes, en la música de John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o Iannis Xenakis.

Sigmund Freud comparó el mundo onírico, que él exploró de manera ejemplar, a la Roma histórica y contemporánea, en



la que por doquier se advierte esa sedimentación de ciudades sucesivas (romana, medieval, renacentista, barroca, moderna). Esa reflexión de Freud me inspiró, en parte, el título de uno de mis últimos libros: *Ciudad sobre ciudad*<sup>7</sup>.

Esta ciudad fronteriza lo es porque aún, en el espacio hermenéutico y de comunicación que es el límite, entendido en el sentido romano del *limes*, una conjunción/disyunción entre los vivos y los muertos. O una posible geografía en la cual se sugiera y suscite una verdadera comunidad de vivos y muertos. De forma que los muertos logren reanimarse gracias al trasvase de sangre y savia, o a la transfusión de vida y energía, que la actitud piadosa y veneradora del ejercicio de recreación es capaz de promover. Los espectros convocados, lejos de ser ciegos murciélagos que revolotean con desesperación, pueden llegar a ser auténticas vidas recreadas y resucitadas. Y eso cabe suceder en virtud de esa reanimación que la escritura filosófica puede proporcionarles, o esa suerte de literatura (de conocimiento) sustentada en una propuesta filosófica de probado temple conceptual.

Esos personajes, con su contexto de vida, geografía e historia, renacen o se recrean al comparecer en compañía con la propuesta filosófica que aquí se establece y despliega: la que corresponde a la filosofía del límite.

La ciudad del límite, así llamada porque el límite es, a la vez, un deslinde y una demarcación, y también una red viaria de acceso (entre la vida y la muerte; entre vivos y muertos). Los personajes aquí evocados y convocados resucitan, en intención y propósito, a través de la recreación textual, en un paisaje conceptual, filosófico, probado y consolidado por la propuesta que en este libro, lo mismo que en libros anteriores, intento argumentar y demostrar. Sólo que esta vez esa propuesta se concreta y se encarna en ese centro de gravedad que constituye el núcleo de conjunción de la música con el pensamiento filosófico. En ese ejercicio recreador esa propuesta prueba su temple y su virtud.

Esa superposición de escenarios cívicos, o de fragmentos de ciudad, igual que en los sueños, compone un laberinto de

sentido a través del cual, en el diurno despertar y reflexionar, puede trazarse quizás un recorrido, un trazado, algo así como un itinerario susceptible de relato y de argumentación: lo que suele llamarse *historia*.

Sólo que esa historia no es una historia de las condiciones materiales de existencia, o una historia socioeconómica, o una historia política, o una historia de las mentalidades, o una microhistoria de las costumbres y los usos. Ni es tampoco lo que convencionalmente suele entenderse por historia del pensamiento, de la filosofía, del arte, de la literatura, o de la música. Es, ciertamente, una historia del espíritu, sólo que entendiendo la expresión en un sentido muy particular: una historia espiritual que asume como determinación privilegiada el nexo entre formas musicales e ideas filosóficas.

Este libro, a través de reconstrucciones sucesivas, cifradas en figuras personalizadas del universo de la música, asumidas en su indelegable singularidad, ha intentado proponer un itinerario de edades y épocas que componen una posible historia compartida: la historia en la cual nuestra propia condición toma conciencia de su carácter y de su destino en un ámbito tan significativo como, en ocasiones, olvidado, o desconsiderado.

Un *éthos* y una finalidad que hace imprescindible, como ya sucedió hace ahora casi doce años\*, el uso y la expresión de un término y concepto necesario, sin el cual toda nuestra existencia en este mundo se derrumba y desploma en la mayor de las indigencias (relativas al sentido o al valor). Me refiero a la palabra *espíritu*.

Pero en aquella *cita* con el espíritu, con el fin de dar sentido y curso al recorrido, o a la argumentación y relato del mismo, arbitré unas determinaciones conceptuales, a las que llamé categorías, que me permitían llevar a cabo el trayecto, especificando las estancias o moradas del mismo, a las que llamé *eones*.

He evitado aquí un hilo de discurso estricto y férreo como en el caso de *La edad del espíritu*. He preferido circunscribir la tarea de recreación hermenéutica y ensayística a un personaje característico de un mundo, representativo de su pecu-

\* En mi libro *La edad del espíritu*.

liar forma de creación (siempre referida al ámbito de la música) dentro de su contexto de época.

De este modo se ha ido dibujando el despliegue y tejido de una amplia y numerosa familia lingüística que responde al Tipo Ideal (por decirlo en términos de Max Weber) de lo que aquí, y en otros textos anteriores, determino como *sujeto* de esta propuesta filosófica, y como anticipo y prefiguración de lo que denomino *espíritu*\*. Cada uno de los *dramatis personae* que comparecen en este texto responde, en algún aspecto relevante, al carácter, o al *éthos*, de eso que suelo denominar habitante de la frontera, o simplemente fronterizo.

Esos personajes son compositores musicales. En este libro se ha modificado y desplazado el centro de gravedad desde el cual y a partir del cual se ha ido hilvanando la argumentación del discurso, o la propuesta de recorrido histórico-narrativo que en él se promueve. En *La edad del espíritu*, en razón de su auroral emergencia a partir de la gestación del *Homo symbolicus*, se privilegió la cita o el encuentro del sujeto fronterizo con lo sagrado. En este libro, en cambio, es el entorno musical, con toda la trama argumental que genera, lo que se ha situado en primer plano. Ese ámbito de la música es el que en este texto excita e incita la reflexión filosófica de forma privilegiada. Y es esa vinculación de la música con el pensamiento filosófico lo que promueve el argumento histórico, o el relato implícito, que a través de sucesivas recreaciones textuales se va trazando.

Podrían haber sido, estos textos, cartas de amor: las que un superviviente lanza (cual manuscrito en una botella) a los habitantes de otros mundos. O a aquellos fronterizos que me

\* El espíritu siempre tiene carácter de causa final; es, de hecho, congénere con lo que Joaquín de Fiore llamó *tercer status*. La necesidad del concepto de espíritu convalida la verdad existencial de la esperanza (aunque ciertamente en un sentido muy distinto del trasfondo marxista desde el cual Ernst Bloch plantea la cuestión en su clásico libro *El principio esperanza*). Esa virtud que se ha denominado «teologal» –la esperanza– es el mejor antídoto respecto al nihilismo. Véase el ensayo consagrado a la figura de J. S. Bach.

allanaron el camino en el oficio de vivir (y de sentir, pensar, escribir).

En su mayoría son personajes que ya cumplieron su ciclo vital, o que pertenecen al cerco de los destinos cumplidos. Me ha importado, por lo mismo, reconstruir en lo posible su contexto de vida y obra, de manera que pudiese interpretarse el sentido de su proyecto creador (y en la medida de mis capacidades, con «instrumentos originales»). Pero sabiendo que hasta la más museística o historicista reconstrucción histórico-geográfica sólo puede llevarse a cabo, si quiere tener verdadera significación erótica, filosófica, poética o musical, siempre que se confronte con la propia propuesta de creación (que es en mi caso una propuesta creadora de ideas; pues eso es, a mi modo de ver, la filosofía: creación o recreación de ideas, efectuada con la palabra o con la escritura).

Por esta razón no he desdeñado exponer y desarrollar esa propuesta —que desde hace bastantes años voy llevando a cabo— también en este libro. Pero lo he hecho de manera indirecta, y en determinados recodos, estratégicamente relevantes, en los que era oportuno referirse a algunos de los conceptos principales que constituyen el *background* de esta filosofía del límite. Aquí y allá comparecen esos conceptos, que han sido siempre adaptados al contexto en el cual su comparecencia ha resultado imprescindible.

Creo que el método de interpretación al que denomino recreación, y que pretende pensar en compañía de aventuras creadoras de distintos ámbitos (cine, filosofía, música, pintura, literatura, religión), constituye una prueba de fuego de la propia propuesta filosófica que aquí o en textos anteriores he ido desarrollando.

La virtud de esa propuesta se demuestra aquí en la recreación de otros universos y otros mundos (con sus habitantes correspondientes). Se manifiesta, por tanto, en su virtud y capacidad de donación: en la amorosa disposición por dar vida y existencia a lo que necesita la intermediación hermenéutica para ser contextualizada en el mundo que nos es propio. O para que pueda exclamarse, en relación con una importante aventura de creación, sea del ámbito que sea: «*Et resurrexit tertia die, secundum scripturas*».

Esos mundos hallan su posible reconstrucción a través de una confrontación y diálogo de esa naturaleza, a despecho de otras hermenéuticas lastradas por lo que Nietzsche, en su «Primera consideración intempestiva», denunció como «historicismo de guardarropía»\*. Ya en mi libro *La aventura filosófica* establecí ciertas reflexiones sobre el carácter de esta teoría de la interpretación que en este texto llevo a su práctica más extensa y más intensa\*\*.

Hablaría, en este sentido, de juramento hermenéutico. Esta idea tiene una importancia metodológica determinante. Pero junto a ese juramento, que exige atenerse a las peculiaridades del personaje que se quiere reconstruir a través del ejercicio ensayístico (de su obra, de su mundo), debe añadirse otra importante regla axiomática de esta teoría de la recreación.

Si esa regla juramentada, o Regla I, sería la que permite aproximarse al pasado que se pretende reanimar con el método recreador, ésta en cambio revive ese mundo reconstruido hasta implantarlo en el presente, y con voluntad también de proyectarlo hacia el futuro. Si aquélla sería una regla de pertinencia y probidad, ésta lo sería de capacidad de sugerencia y de innovación.

Sería, pues, esta segunda regla, o Regla II, la regla recreadora, con la impronta de fertilidad que conlleva; o en la que lo que importa es ese horizonte de fecundidad. Implicaría asumir, hasta sus últimas consecuencias, la propuesta filosófica con la cual, y desde la cual, tal recreación se lleva a cabo.

\* En relación a la expresión «mundo», constante en este escrito (y en otros míos anteriores), asumo la frase de Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, complementaria de la que encabeza –como cita– este libro: *Das Welt und das Leben sind Eins. / Ich bin meine Welt (der Mikrokosmos)*. (Mundo y vida son uno [lo mismo]. / Yo soy mi mundo [el microcosmos].) Estos aforismos culminan con una idea que es, probablemente, la que me decidió por la vía de la filosofía del límite: *Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt* (El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo).

\*\* Lo hice en polémica con teorías de la interpretación con las que ya entonces marqué mis distancias, como la que H. G. Gadamer expuso en su obra clásica *Wahrheit und Methode*.

De manera que esa propuesta sirviese de principio fecundante de la recreación; y ésta a la vez actuase o interviniese como prueba que pudiera demostrar el temple, el vigor o la valencia de esa proposición. En virtud de ese ejercicio recreador ella misma sería capaz de recrearse.

La propuesta se recrea en ese ejercicio de recreación. Y el ensayo de pensar en compañía (con una propuesta de otra naturaleza, filosófica, artística, musical, literaria, religiosa)\* se realiza en virtud del arte hermenéutico que la propia propuesta filosófica (de esta filosofía del límite) posee. La cual a la vez *recrea y se recrea*. De hecho se re-crea precisamente al mostrar y demostrar su capacidad de recreación.

Todo ello se produce en un registro gozoso que permite vencer la melancolía que pasado y muerte conllevan, o todo trato con exequias mortuorias relativas a los espectros de la tradición, en virtud del imperativo de *éros*\*\* . Pues ese ejercicio recreador es altamente espiritual, si espíritu y amor son una y la misma cosa.

Son, pues, cartas espirituales (amorosas) las epístolas que en forma de ensayos hermenéuticos se llevan a cabo en este libro, verdadero ejercicio de piadosa puesta en práctica del hermoso himno paulino a *Charitas* (que es complementario, mal que les pese a pensadores o teólogos excesivamente uni-

\* Por propuesta entiendo toda innovación creadora en el campo que sea, capaz de desplazar el sentido y las coordenadas o meridianos de un mundo, de manera que en un ámbito de creación determinado (musical, filosófico, arquitectónico, pictórico, literario, religioso) se produzca una inflexión de sentido; o que «la piedra desechada se convierta en piedra angular» (como se lee en el profetismo tardío y en los sinópticos). Todos los ensayos recreadores de este libro intentan, en lo posible, determinar y especificar lo que tiene de máximamente singular cada una de las propuestas creadoras que se recorren.

Se trata de aproximarse a su *haecceitas* (para decirlo en terminología de la tradición de Duns Scoto). Me refiero a lo que da la singularidad propia y específica a todos y a cada uno de los personajes que aquí se intentan recrear.

\*\* El término *recreación*, como sus formas sustantivadas o verbales *-recrearse, recreo-* sugieren esas modalidades gozosas relativas a una erótica del conocimiento, o del *re-conocimiento*; de un conocimiento y reconocimiento productivos, *poiéticos*.

laterales, del excelso diálogo platónico de Sócrates con Diotima, en *El Banquete*, en torno a éros)<sup>8</sup>.

Al terminar *La edad del espíritu* me di cuenta de que faltaba un «tercer libro», después de los dos que componen el texto, para que la reflexión respondiera a la frase de L. Wittgenstein (relativa a un libro que se llamase *El mundo, tal como lo he encontrado*). En él llevé a cabo el imperativo del paso atrás, o *Schritt zurück*, de manera más radical que en autores como Heidegger (que no traspasan el umbral griego, o greco-occidental).

Retrocedí hasta los orígenes mismos de la actividad espiritual (entendida como forma de creación) a través de la cual se gesta el *Homo symbolicus*, y el mundo de trazos, figuras, formas y escrituras que le corresponde. Ese libro mío arranca de la protohistoria, se enfrenta a las primeras civilizaciones urbanas (Egipto, Mesopotamia) y se bifurca, a continuación, entre dos orientaciones o rutas espirituales, a las que denominé poético-filosóficas (las propias de la India y de Grecia) y profético-sapienciales (Irán e Israel). El libro avanza hacia los sincretismos tardo-romanos entre mundos espirituales judeocristianos y grecolatinos, y enfila en dirección a la Edad Media (con sus diferenciadas culturas cristiana, islámica, judía o bizantina). Desde esta amplia y ambiciosa rampa de lanzamiento se aborda la exploración del mundo occidental europeo, desde el Renacimiento y la Reforma hasta los albores de la modernidad\*.

\* Este libro es un complemento singular de *La edad del espíritu*. Pero significa una inflexión antagónica y opuesta, dentro de la misma argumentación filosófica general. En aquel libro, escrito hace ahora una docena de años, llevaba a cabo mi personal *viaje a Oriente*, o ese *viaje a lo extraño* que Friedrich Hölderlin prescribe como premisa formativa de todo verdadero habitante de las Hespérides. Por el contrario, en este texto llevo a cabo un viaje de regreso o de retorno a mi propia tierra natal, que es el mundo occidental. Del cual he destacado una de sus formas más ecuménicas y más acordes al concepto de espíritu que en uno y otro libro voy construyendo. Esa forma es la música.

Cada uno de los grandes compositores elegidos es representante y demiurgo de un mundo propio, que se acopla de manera singular con

El retroceso efectuado fue necesario para una comprensión del hilo argumental que conduce hasta nuestro mundo contemporáneo, o hasta las peculiaridades del siglo xx que ahora ha concluido, o de la transición hacia el nuevo siglo y milenio que estamos estrenando. Lo cierto es que esta última parte aparece, únicamente, como una especie de rápida secuencia, apenas esbozada, y que exigía y merecía una más entretenida atención.

El procedimiento seguido me lo impedía (a menos que me arriesgara a posponer *sine die* la puesta a punto del texto para su posible publicación). Quizá por eso anuncié, consciente de esa carencia, un próximo libro que acaso se titulase *Hacia el espíritu*. En él, desde luego, debía escribirse esa «tercera parte» (quizá correspondiente a lo que en el libro llamaba *tercer status*, o edad del espíritu).

Recuerdo, en un viaje a Siberia, un mapa adquirido en el que se veía nuestro hemisferio norte desde la capital de esta región rusa, Novosibirsk, situada como centro del mundo. En el mundo así percibido la Europa más occidental semeja una ridícula extremidad que parece trepar hacia altitudes polares. Lo mismo sucede en nuestros mapas eurocéntricos en relación con el estrecho de Bering, o con la península de Kamchatka.

En *La edad del espíritu* el siglo xx, y el mundo que nos es más próximo, es contemplado únicamente como pequeño epítome, o apéndice, de unas tradiciones que en el texto componen un complejo e intrincado argumento cultural e histórico. Aquí, en cambio, he intentado modificar la perspectiva. Sin perder de vista el peso de la tradición, y la sucesión de estratos de ciudad, o de mundo, que soportan y sostienen la que nos es contemporánea, he prestado sin duda una atención relevante, y creo que suficiente, a ésta.

El lector ha podido transitar por una sucesión entrelazada de estratos ciudadanos, lo mismo que en la Roma real, o

---

la época a la que da forma y respuesta. De este modo esta historia de los argumentos musicales constituye, a contraluz, una historia espiritual de la cultura occidental generada desde la perspectiva que un acercamiento a la música –desde la filosofía– puede propiciar.



en la evocada por Freud. El tratamiento de la ciudad real, la que es más próxima y contemporánea, y que todavía sigue presente y viva en esta transición de siglo y de milenio, tiene en este libro una relevancia preferente, sin que se olviden otros contextos históricos previos, que han sido también ampliamente analizados y reflexionados. Sólo que todos esos marcos objetivos se evocan la mayoría de las veces a través de alguna figura singular del mundo de la creación musical, como he señalado.

Cada uno de estos grandes músicos tiene capacidad para transformar nuestras vidas a través de la iluminación relampagueante que su *gnosis* musical procura. Cada uno de ellos facilita que eleve su vuelo, o que insufla su recorrido atornador lo que puede llamarse sin dilación, y por una especie de necesidad semántica y pragmática, *espíritu*: un rescoldo de utopía, o de ideal de Buena Vida, sin la cual nuestra existencia se pierde en los laberintos tétricos y tenebrosos de la vida sufriente y sin esperanza de remisión.

Joaquín de Fiore, antes que los grandes creadores de ciudades ideales del Renacimiento –Tomás Moro, Bacon de Verulamio, Tomasso di Campanella–, llamó a esa época o edad, correspondiente al marco ideal de referencia –síntesis de ciudad ideal platónica, o Heliópolis del *Corpus Hermeticum*, y Nueva Jerusalén de Agustín de Hipona, o de la gran tradición profética y apocalíptica–, *edad del espíritu*. Esos grandes compositores presentan de distinto modo su aproximación a esa edad del espíritu que les sirve de bienaventurada referencia.

Esa conjunción de música y pensamiento constituye el centro gravitatorio que orienta la tarea de recreación hermenéutica en este libro. En *La edad del espíritu* se privilegió la relación del fronterizo con lo sagrado como fundamento de toda la reconstrucción –en forma de relato histórico– que en ese libro se llevaba a cabo. En estos argumentos musicales ha sido, en cambio, el vínculo de música y filosofía lo que se

ha situado en el centro de la reflexión, y lo que ha orientado el recorrido histórico, o narrativo, que se ha ido siguiendo en el texto.

De hecho una profunda afinidad subyace a ambos proyectos. Esa historia sagrada polarizada por la Idea Regulativa de una «edad del espíritu» que le concede orientación y sentido halla su mejor concreción en una historia de los vínculos entre música y filosofía.

Y es que el espíritu (Dios mismo en su caracterización como causa final, o *éschaton* de la vida y de la historia) tiene quizá su clave fundacional, o su estrato de significación y sentido más radical, en ese universo musical que el pensamiento filosófico debe recrear si quiere convalidarse en sus pretensiones de verdad, o si quiere seguir y perseguir el genuino hilo de la verdad.

Si cotejásemos la idea central que preside este texto con la *Ciencia de la lógica* de Hegel, toda ella impregnada del giro que inician Parménides y Aristóteles en el régimen de la verdad, en la ontología, y también en la teología, nos veríamos abocados a unas conclusiones revolucionarias.

No podríamos seguir a ese gran filósofo alemán en su proyecto de exponer el pensamiento de Dios «antes de la creación de la naturaleza y del espíritu finito». O no le secundaríamos en la asunción del carácter originario y fundamental de las categorías lógico-lingüísticas que va descubriendo en esa genial exploración que es su *Ciencia de la lógica*.

Debería considerarse que una suerte de «cálculo musical inconsciente» (Leibniz) subyace a ese entramado lógico-lingüístico que de Aristóteles a Wittgenstein, o a Heidegger, y desde luego en esa magna obra de Hegel, tiende a considerarse como el *universale ante rem*, o la Idea onto-teológica fundamental respecto a la existencia misma de la naturaleza y del mundo. Quizá sea la música, con sus modos argumentales, la que nos descubre jirones, fragmentos, esquirlas de ese puzzle que compone el pensamiento de Dios, o el pensamiento *tout court*.

Un pensamiento que es musical antes de poderse concebir en el sentido lógico-lingüístico en que lo trata de descubrir la filosofía occidental desde el gran triunfo de la ecuación de

Parménides (del ser, del pensar y del decir), hasta la identificación del pensar divino (teo-logía), o del pensar en general (onto-logía), con las categorías lógico-lingüísticas, al modo de Hegel.

No sé si Dios juega o no a los dados, si admite y acoge azar e indeterminación, o suscita necesidad y estricta determinación. Pero de una cosa estoy firmemente convencido: piensa en ideas y en formas que la música –mejor que ningún otro ámbito de la creación– logra descubrir a través de su apasionante aventura, y de la trama narrativa que compone en el curso de su historia.

Quizá tuvieran razón los ilustrados, o los masones, en concebir a Dios como Gran Arquitecto. Ya Goethe sabía que la arquitectura era «música petrificada». Quizá Dios pudo crear y componer la arquitectura del cosmos en razón de ese *lógos* musical que le determina y decide. En virtud de él pudo traspasarse, a través del acto creador, del fundamento matricial al mundo, al cosmos.

Quizás Él mismo, como pensó Schelling, advino a la existencia, en acto libre, espiritual, en razón de su tránsito del fundamento matricial a *Sí mismo*. Y quizás en esa transición sea donde pueda suponerse que la música alumbra un orden de sentido y *lógos* anterior, o a priori, en relación al que se concreta en formas lógico-lingüísticas; incluso respecto al que se materializa en iconos o en imágenes.

Quizá deba añadirse una precisión al inicio del *Fausto* de Goethe, cuando éste intenta dar con la traducción adecuada al comienzo del Evangelio de Juan, *En arché ên o lógos*. No es suficiente traducir por «En el comienzo era la palabra», o «En el comienzo era la acción». Quizá deban sustituirse estas expresiones alemanas (*Im Anfang war das Wort, Im Anfang war die Tat*) por una nueva: *Im Anfang war der Klang*: En el comienzo era el sonido (timbre, sonido, pero con expresa referencia a la música). O bien: *Im Anfang war der Ton*.

Barcelona, 24 de junio de 2006