

IMPRIMER

LA RELIGION DE LA MUSICA

CAMILLE MAUCLAIR

Editado por
elaleph.com

© 1999 – Copyright www.elaleph.com
Todos los Derechos Reservados

PREFACIO

Para responder al deseo de numerosos lectores, refundo en este volumen: La religión de la Música, publicada en 1909, y Los Héroes de la Orquesta, publicado en 1917. Sólo he suprimido algunos trozos circunstanciales, ya anticuados.

Me agrada poder decir que esas dos obras me conquistaron en el vasto mundo muchos amigos conocidos o desconocidos. Esos amigos sintieron la sinceridad de las dos obras, y les estoy reconocido por ello.

Estas páginas fueron escritas lentamente, en el curso de muchos años, bajo la impresión de numerosos conciertos y en la intimidad de la música de cámara, por un poeta que no pretende otra competencia que la de un auditor apasionado. Para él la música es una pasión, tanto más cautivante desde que se abandona a ella sin el sentimiento de contribuir en nada técnicamente, sin el escrúpulo del hombre que produce.

Así, pues, no se habla en este libro de la manera cómo se realiza la música, sino del modo cómo se ama la música y de los sueños que inspira; y los estudios y retratos que lo integran no han sido incluidos para engañar al lector y presentar un conjunto de sensaciones y de emociones con la autoridad de una obra de crítica. No basta amar algo para ser entendido en ello. ¡Cuántos entendidos hay a quienes no asiste el amor! Esa impotencia de amar de muchos entendidos, es la mejor excusa de esta obra únicamente inspirada en un gran deseo sincero de confiar alegrías amantes y graves, de dar gracias al Angel que aportó al escepticismo moderno su última religión.

Si buscáis documentos, fórmulas, consejos técnicos, este libro os será completamente inútil. Pero si amáis la música y buscáis a quien hablar de vuestra pasión, entonces quizás haya afinidad entre nosotros, y puede ser que haya yo escrito lo que pensáis en silencio y respondido así a algunas de vuestras presencias secretas.

Sólo por el hecho de que tengáis en las manos este volumen y lo hojeéis, ya os conozco: nos hemos emocionado juntos en los concier-

tos, y servimos a la misma divinidad, la misma religión nos inclina, buscamos la misma especie de olvido. Por eso, sin conocernos, ya hemos vivido juntos, y por medio de este libro nuestra charla se hará más íntima y más profunda.

Y es bueno que hablemos entre nosotros del objeto de nuestro común amor: porque hoy, contra lo que parece, apenas si se habla de la música. Se discute, mucho sobre los músicos y sus procedimientos: se comenta sobre los servidores del culto y sus ritos, ¿pero de la Diosa en sí misma, por ella sola? Se ha repetido tanto que la música exige ciencia, que quienes sólo saben adorarla con ingenuidad sólo se atreven a hablar de ella para sí mismos, como creyentes desdeñados por los teólogos. Pero sin la fe toda teología es vana. La crítica musical más sabía, si no inspira el amor de la sonoridad y del ritmo, es sólo retórica, un fracaso de los que razonan ante los que sienten. La música no es el conjunto total de las partituras que se han escrito. Es un elemento eterno al que aluden esas partituras, y él sólo importa, y de él, y no de ellas, tratan la página siguientes. La crítica habla demasiado de la música como de un arte que hemos inventado y cuyas realizaciones caen bajo su jurisdicción. Vosotros y yo que tenemos la pasión de la música, bien sabemos que ello no es tan simple, que hay algo más. Tan sólo de ese “algo” se ocupa este libro, de esa cosa que de ningún modo hemos inventado, que nos preexistía, nos sobrevivirá, inunda el éter y nos crea un estado de conciencia hiperfísico, maravilloso, insólito y soberano.

Capítulo I

EL SENTIDO INTIMO DE LA MÚSICA

Aguafuertes según la Orquesta

La única ocasión que aún me sea dada de volver a encontrar en la vida moderna un espectáculo medioeval, me lo ofrece la orquesta cuando contemplo su pequeño mundo negro.

Estamos en presencia de un grupo humano, visto detrás de un velo de sonoridades que él mismo teje entre la escena y la sala. Todos son minuciosos, mudos, atentos, lejanos. Se les ve trabajar y, como los obreros de una tapicería de alta urdimbre, parece que no ven la decoración que traman al revés. Nosotros solos vemos nacer sus flores y sus paisajes inmateriales: ellos no ven más que los utensilios y el cañamazo. Entre ellos y nosotros, interpuesto el director de orquesta, solo en el secreto, parece, con su batuta enhiesta, esbozar a grandes rasgos los contornos del hechizo sonoro. Y así esos hombres se ocultan, desaparecen al crear una cortina de imágenes divinamente transparentes.

¿Qué sabemos de ellos? Nada, o casi nada. Son sacerdotes, sus nombres nada importan. Por el hecho que se reúnen, constituyen un testimonio de humanidad superior, porque encubren el amor, el terror, el odio, el éxtasis, la caricia, el enloquecimiento, la derrota y el triunfo, como cada uno de nosotros, pero pueden y deben expresarlos, como una oración, como un público examen de la conciencia humana, y nosotros los hemos encargado de ello. Hay, pues, un resumen del mundo sensible y del mundo moral en ese grupo de hombres erigido en ejemplo.

La flauta y el oboe imitan el agua viva: un relámpago de plata los dibuja, antes de surgir el sonido mismo. La llama retorcida en los flancos de los cobres es ya, roja y aullante, el símbolo de su tempestad, evocadora de guerra y de incendio, que desencadena el gesto preciso y rápido del vecino timbalero. Sosteniendo los grandes torsos de los contrabajos, hombres los sobrepasan con sus cabezas vivientes, ani-

madras. El cuarteto de cuerdas es el de los tejedores. Con la lanzadera del arco, traman la lana de los sonidos sordos, mezclan a ella la seda de lánguidos himnos, el hilo de oro de los *pizzicati* sensuales, las pérdidas de colores de los arpeggios, con un gran gesto lento o brusco que se evade, luego se resigna, tiembla y se lanza, con violencias de golpes de espada, con repentinas dulzuras de las manos que calman el alma del violín que se lamenta, después cortándole con sobresalto brutal que le arranca un grito de agonía. Y de tanto en tanto todos los brazos derechos realizan un mismo gesto de segadores, y los brazos izquierdos replegados como sobre un niño, que los dedos nerviosos atormentan.

En el centro, el piano, cofre en que duermen las pedrerías sonoras. En el pupitre está apoyado un libro, catálogo quizás de esas joyas inestimables. Una mujer se aproxima, vestida como para un baile, se sienta, sueña, alarga sus manos temblorosas. Y según lo que ella lee, escoge con un gesto los collares inateriales con que realizará las sedas pálidas de su carne anacarada por el reflejo de las arañas, y cada nota negra del libro designa un carbúnculo, un rubí, una perla, una amatista, de las que allá, en lo más alto, en el cristal de las girándulas, resplandecen los reflejos fantásticos y supremos.

El collar al fin ha sido elegido. La mujer se inclina, y el aplauso de la multitud saluda al tesoro resucitado.

Otras veces ocupa el sitio un hombre, sombrío, correcto, en ese duelo del traje qué es todo nuestro ceremonial. Allí está, con sus brazos negros y sus manos flacas, como un conjurador. Se inclina, “el moribundo acaricia su tumba” tal como lo ha dicho Baudelaire. Es el ordenador de sueños: y del féretro de ébano en que yace la música, de golpe, porque ese hombre lo quiere, un ángel se eleva que, vacilante, duda, luego se lanza hacia la sala donde tantas almas le esperan. Entre tanto la corporación música, escalonada alrededor, exalta el hosanna de esta ascunción.

Hay una fuerza inmensa en ese pequeño mundo, cristalización de las energías latentes de la metafísica que no quiere morir en el mundo

y, no siendo ya creída sobre su palabra, se ha hecho sonoridad para recomenzar la conquista de las almas. La orquesta es el espejo del universo. ¿Dónde ir para hallar el espíritu que vivifica? ¡Dónde, sino allí! Felizmente todo el mundo conviene en que la música es un placer, y, para algunos, una neurosis: sin lo cual, si todos comprendieran que es la última oración, habría que temer que la vida ordinaria se vengara de ello! Pero protegida por el snobismo, la incomprensión y la esperanza de espasmos más refinados que los del amor físico, puede darnos todavía impunemente, en pleno modernismo ateo, el espectáculo místico de las exaltaciones de la edad media, con sus monjes, sus extáticos, sus rituales y también sus grandes santos, desde san Agustín, que se llama en esta religión Beethoven, hasta san Francisco de Asís que llamamos Cesar Franck.

No tenemos ya un artista capaz de pintar un espectáculo semejante. Ello se debe a que la pintura moderna ya no tiene el sentido de la composición. Pinta al individuo. Pero sería necesario un Hals, un Rembrandt, para darnos el cuadro corporativo de una orquesta. Y sería necesario, aun más, un primitivo, con su factura clara y seca. “El Coronamiento de la Virgen”, del Angelico, los donadores de Van Eyck, los frescos poblados de Signorelli, todos ellos son orquestas. Pero no nos contentaríamos con ellos. Quisiéramos todo ello, tan neto, pero ahogado en la atmósfera de un Prudhon, de un Ricard o de un Carrière, para figurar mejor la sugestión velada de las sonoridades, y ahí está el problema. Los gestos precisos, acompasados, coexistentes y mutuos de una orquesta poseen rigor matemático: no hay maniobra de batería, ni operación de usina que sobrepase en combinaciones y en equilibrio geométrico los movimientos de una orquesta, regida por el álgebra minuciosa de una partitura. Y sin embargo, todo ello termina en la creación de un universo de creación mental, cuya evocación es lo que sólo importa. ¿Cómo figura esa sugestión? Borrando a los que la crean, no pintando más que la cortina de imágenes tras la cual trabajan. Así no sé intenta otra cosa que la representación de las imágenes sugeridas por la música. Pero he pensado muy a menudo que una

orquesta, por sí misma, podría ser motivo de una magotable serie, de aguafuertes, si no de cuadros ¡y con qué modernismo intenso! La orquesta contiene casi todos los gestos y todas las expresiones humanas!

Observad a esa multitud reducida que no muda de sitio. Agrupada, sentida, igualada por su negra indumentaria, encierra en el interior de sí misma todos sus movimientos; como la agitación incesante de las abejas queda amoldada a la inmovilidad de la colmena. La concentración de los movimientos de esos hombres vueltos hacia su interior aumenta su intensidad. Se diría que son curvados por una ráfaga sobre un abismo invisible que disimulan detrás de sus cuerpos juntos, y es la ráfaga misma de la sonoridad que sube como un vapor délfico de en medio de esos mismos seres de fisonomías atentas y tristes, sacudidos por larga convulsión. Por encima de ellos, y más elevado, como si fuera el único que pudiera apercebir, en el fondo del abismo, al ser invisible, el director de orquesta parece remedar el sentimiento de todos. Y a veces conjura, otras llama, lucha, desencadena, apacigua, tranquiliza o asusta a su gente, y hace un gesto repentino de silencio, como suplicando, con sus manos acariciadoras, al Ser que no surja de su tiniebla para aparecer, espantable, ante los ojos de la multitud que, lejos detrás de él, en la sala, asiste a este debate de un sacerdote con su dogma!

En verdad se cumple allí una hechicería singular cuando hojeando sus libros mágicos aquellos correctos demonólogos ceñidos en el frac que no rechazaría Lucifer, manejando sus instrumentos de alquimistas según fórmulas sutiles, reconstituyen ante nosotros los milagros de los faquires, sugiriéndonos las sensaciones de un paisaje que no existe, y burlándose de nuestras emociones hasta el punto de forzar nuestras lágrimas, nuestros estremecimientos o nuestra delectación no por un espectáculo, sino por la reducción de todos los espectáculos de la vida a una transposición aun más inmaterial que el lenguaje articulado. Y hay momentos en que no puedo evitar verlos a todos agrupados, agitados, alrededor del Ángel que quiere hacerse visible, para

impedírselo y volver a encerrarlo en su ataúd; hay minutos en que, de toda certidumbre, algo o alguien es sofocado en medio de la orquesta bajo el tumulto de esos gestos conjurados que se tienden. Y aun otros momentos en que todos, escalonados sobre gradas, pálidos, febriles, las cabezas rectas, tienen el aspecto de estar escalonados en una escala triunfal en cuya cima, abriéndose al fondo de la escena, va a surgir una emperatriz excepcional, una Isis que atrae magnéticamente la mímica del jefe negro de agitaciones de escarabajo. ¿Pero se terminaría de evocar los aspectos que la orquesta, considerada en si, sugiere a la fantasía del soñador?

Durante los entreactos su desorden es especial. Sé descubre, entre la huida de las formas negras, un cementerio de instrumentos desamparados, triste como los esqueletos de un fuego artificial consumido; algo grande ha sido abandonado, destruido... O ya parecen materiales aportados para la construcción de una obra singular, y no puede decirse si esos objetos son restos o presagios. Se perciben féretros, espadas, armaduras, caracoles marinos y libros entre escombros de armazones y asientos esparcidos. Pero poco a poco vuelve la cohorte: se recogen las armas, los tejedores ganan sus sitios, otros, con sus violoncelos, adquieren actitudes de bateleros, el navío sonoro se repuebla, se oye el rumor sordo de un mar, el estremecimiento agudo de un hálito llegado de mar adentro, la discordancia de un pueblo sobre un ágora invisible, exposiciones melódicas bruscamente interrumpidas, el murmullo se convierte en bramido, por último vocifera, para quebrarse de un gesto, arrullarse en silencio sordo: el hombre solo de pie, domador, ha aparecido, los golpecitos de la batuta contra el pupitre apaciguan el rugir salvaje y doloroso de la orquesta que se acordaba. Se diría que los instrumentos mismos se han quejado, negándose a obedecer, como en la antigüedad las bestias fabulosas, antes que estuvieran demasiado cerca de Orfeo para ceder a su magia. Se diría que el último eco de protesta de la vida brutal y confusa ha vibrado en esas maderas, en esos cobres y esas cuerdas; que el alma de la calle ha terminado por pasar por allí...

Y entonces se produce uno de los silencios más profundos y más punzantes que podamos oír en una época que ya casi no conoce el silencio, algo como una inmensa detención del corazón, algunos segundos durante los cuales toda la vida ordinaria es como contenida, olvidada, por un prodigioso deseo de sincronía. La suerte de dos mil almas está a merced del grupo sombrío que espera una orden. Y el primer deslizamiento de la primera sonoridad es, deliciosamente, el mismo de la vida liberada que se hace a la mar, hacia lo desconocido...

El primer rayo de luna, en el verano, cuando la luna nace, ingenua y pálida, en el momento en que muere el día, daba a la humanidad ese éxtasis ansioso, repentinamente disuelto con la sutilidad de un pliegue de seda que la mano abandona. Pero el minuto a que yo me refiero no pertenece a la naturaleza: nosotros lo hemos creado para nuestra alegría. Y sólo la dulzura del primer beso de la amada, después de años de espera, iguala su suavidad indecible.

Los Vértigos de la Música.

La pintura actual no nos ofrece ningún fisonomista capaz de contarnos incisivamente el drama que la sinfonía crea sobre los rostros. En los cuadros, poco numerosos, que agrupan algunos seres alrededor de un piano, la música permanece insospechada. Retratos y naturaleza muerta, sí; pero el ángel flotante está ausente, a menos que malos pintores no lo pongan de verdad, en traje blanco como envuelto en vapor, con una lira y alas. Se diría que los pintores son incapaces de expresar la emoción musical por el dibujo de las figuras. Es de notar que lo podían en el siglo XVIII: sólo expresaban, es verdad, la música ligera, pero ¡qué bien cantaban las bocas de sus adornadas cantoras!

Sin embargo, el carácter trágicamente pasional de nuestras fisonomías modernas crispadas sería un motivo pictórico espléndido y profundo. Desde que frecuento los conciertos, he unido el estudio de los auditores al estudio de la orquesta. Se han realizado buenos dibu-

jos de instrumentistas, pero ¡qué hermosos e interesantes son las personas que escuchan! Hablo del público de las galerías, y sobre todo del público que, relegado en los corredores y anfiteatros donde se improvisan verdaderos campamentos, es más libre en sus movimientos que el público de las localidades caras, inmovilizado en sus plateas y palcos, preocupado de no mostrar incorrectamente su emoción, y sin olvidar los cuidados de la actitud mundana.

¿Os acordáis del corredor del antiguo Circo de Verano, cuyas vidrieras violetas y rojas, atravesadas por el pálido sol invernal, arrojaban sobre el público una luz tan extraña, de loco impresionismo? Recuérdese el anfiteatro del Chatelet, su amontonamiento negro como fantástica aguafuerte de Méryon, de Chiffart o de Bresdin, con las tres o cuatro manchas lívidas de los quinqués. Allí vive un pueblo extraordinario, allí está la única ocasión de contemplar seres extraños, disparejos, expresivos, rebeldes a la desolante uniformidad de la calle. Chambergos casi sin forma, paletós raídos, negras chalinas, melenas hirsutas, aspectos románticos, realzados por el claroscuro. Es una masa de hombres, sumergida en la sombra, escalonada por encima de la cavidad ancha y luminosa de donde sube la orquesta y su locura, fuego y tumulto - como por encima de los vapores de un volcán o del brasero aromático que hacía delirar a las pitonisas -. El calor, el aire pesado y húmedo, la incomodidad del lugar, todo sobreexcita los nervios de aquella multitud, la alucina y la libra semidesfallecida al sortilegio de la orquesta que la violenta. Los entreactos no son de reposo, son combates: las opiniones se cruzan, la pasión hincha las fosas nasales y enciende las pupilas, se escuchan burlas, estallan vociferaciones, en todos se revela la hiperestesia nerviosa, como si un grifo de oxígeno puro hubiera sido abierto de manera invisible. Esa multitud, cuando la orquesta calla, se alivia frenéticamente de su silencio. El alcohol sonoro que ha bebido la transporta, el contenido sollozo se exhala en gritos, risas, injurias, en delirio de batalla.

Cabezas melenudas de músicos pobres, inclinadas, meciéndose según el ritmo, con ojos fijos que no ven; manos largas y pálidas sobre

viejas partituras, dedos que dibujan al margen anotaciones febriles, cuerpos acurrucados, doblados sobre sí mismos como para no perder un átomo del sonido y sorberlo por todos los poros; sobresaltos bruscos, recaídas lentas de todo el ser; sonrisas de éxtasis y pupilas que se cierran mientras un escalofrío helado toca las mejillas y corre por la espalda entre la ropa y la carne; jadeos suspendidos por la prolongación de un pianísimo; en fin, toda aquella devoción pasiva, devoción que pone a cada uno de aquellos seres bajo el dominio del director de orquesta como de sus instrumentistas; ¡oh! que serie de motivos. ¿Cómo nos los ha pintado algún hombre de genio? las mujeres que allí se ven, de qué interés tan diferente al de las elegantes de la platea y de los palcos! Son las que no figuran; sus nombres no aparecerán en los diarios, no tienen que distribuir sus sonrisas por la sala. Vestidas de cualquier modo, con ropas pobrísimas y guantes gastados, con sombreros mojados por la lluvia durante la espera glacial a la puerta del teatro, medio despeinadas, lindas, anémicas, con los tapados húmedos y zapatos embarrados (porque han llegado a pie, bajo la nieve derretida) allí están crispadas, ardorosas o somnolientas según si la música aviva sus neurosis o si acaricia su linfatismo. Se sientan sin ceremonia alguna, en el suelo, de espalda a la pared. Los hombres no las miran: allí el hombre es casto y más egoísta. Ellas prosiguen sus sueños al lado de aquellos seres absortos. Se embriagan al lado de aquellos fumadores de opio. Poco a poco la vibración orquestal las penetra, agita el amor en sus pobres organismos, y muy a menudo queda uno sobrecogido al mirarlas, pues tienen un aspecto como si se entregaran por completo, de tal manera destienden sus miembros al abandono inconsciente, mientras una vaga sonrisa ilumina sus fisonomías de ojos con marcadas ojeras, de frentes húmedas bajo los cabellos rebeldes: se nota en seguida que no ven. Se entregan a un amante inefable que no encontrarán jamás.

La electricidad nerviosa aprieta a aquella multitud. Un hilo invisible la liga a la batuta del director, hace mover a aquellos títeres, como agita, con un parpadeo, con gesto imperceptible de sus dedos, a

las masas orquestales que sé desencadenan o se callan como por ensalmo. ¡Y cuán bella es aquella potencia matemática, aquella obediencia absoluta al ritmo supremo del que a su vez el director mismo no es más que otro esclavo! Porque sólo obra según las órdenes de los negros signos de su partitura, tales como los quiso otro hombre que lo más a menudo no es más que un puñado de ceniza en algún hoyo desconocido. Jamás déspota alguno ha sido obedecido con aquel fervor, con aquel total renunciamiento de la multitud; y es ése precisamente el secreto más sorprendente de la música y lo que hace de ella no tan sólo un arte sino una fuerza de la naturaleza: el sentimiento de lo divino se encuentra en su verdadero lugar en la orquesta que es la catedral última e inatacable. Y el contacto entre el director y el último oyente es prodigioso. Ese hombre actúa directamente sobre los nervios de dos mil seres humanos con tanta seguridad como un hilo voltaico hace temblar a un músculo.

Por móvil que sea la fisonomía de un hombre que escucha una frase, jamás llegará a expresar tan velozmente la cólera, la risa o la simpatía como ella lo hace en música. Ello es instantáneo: el asentimiento o la desaprobación crean expresiones cuya subitaneidad da miedo. Si el melómano piensa que un pasaje debe ser más lento, según su goce, de como la orquesta lo ofrece, sobresalta de furor súbito, todo su cuerpo rectifica el compás, se tiende como para retardar la orquesta. Ese ser no sabe ya dónde se encuentra, no presta atención a la hora, ni al sitio, ni a las conveniencias ni al qué dirán. Tal vez en la vida ordinaria está lleno de prejuicios y es tímido: pero aquí si fuera necesario gritaría, o haría un gesto indecente, con tal de conseguir que la orquesta tocara en el compás que corresponde, según él lo entiende. Que alguien estornude o tosa, o que se caiga un paraguas durante un pianísimo, y la cara del melómano transparentará el deseo de matar. Y si el autor del ruido inoportuno fuese acaso la mujer más hermosa de la tierra, el odio de ese oyente que quizás la hubiera seguido con fervor en la calle, lanza sobre ella el claro deseo de suprimirla al instante y a toda costa. Y de ningún modo pienso que ello sea motivo de

risa. Es el mismo movimiento que el que pone el cuchillo en manos de la Aissaua si alguien entreabre la puerta del templo durante un rito cuyo cumplimiento sólo pueden contemplar los iniciados. El melómano en ese momento es un poseído. Observad el grado de loco furor que hay en un ¡chis! proferido, cuando algún fastidioso se permite aplaudir un segundo antes de la repetición del tema. Las pasiones aquí son exasperadas hasta el vértigo y todo hombre es un superhombre retornado a la libertad de los instintos primitivos. Y por el contrario, si el ritmo contenta plenamente al melómano, ved sus sonrisas de éxtasis agradecido: fisonomías feas, vulgares, ingratas, de profesores de música a domicilio, mal alimentados, tal vez tísicos o roídos de clorosis, se hacen hermosas como algunas caras de los primitivos flamencos. Individuos miedosos se convierten en héroes, avaros darían todo lo que poseen, los más necesitados olvidan su miseria, su traje raído y el refrigerio de pan y queso que tomarían aquella misma noche de enero al lado de la estufa casi sin fuego, para compensar los cincuenta céntimos de su entrada, su querida cana al aire del domingo, su fastuosa sesión de opio, su festín de sueño intenso, de entusiasta olvido!

Para esos el concierto es una alegría inaudita, una necesidad de la vida; lo tienen “en la sangre” y ahora para siempre. No se puede suponer siquiera la cesación de los conciertos dominicales, sería una catástrofe en la vida moderna. ¡Cuántos de ellos me interesan mucho más que los aficionados ricos y elegantes de las localidades caras! Estos aficionados ricos no son insensibles, pero la necesidad de teorizar les priva del vértigo bienhechor y trágico. Han escuchado todo, todo lo conocen. Dirigen pequeños gestos de inteligencia a sus amigos: “¡ Eh? ¡Te gusta esto todavía, después de quince años que lo oímos!” Están como atiborrados de música, oyen música en todas partes.! Cuando la multitud aclama el Crepúsculo, ellos se encuentran allí un poco como profesores vigilando indulgentemente a sus alum-

nos para impedir que se embriaguen como en el día de San Carlomagno¹.

Y después el calor les contraría, y temen las corrientes de aire al salir. . . La música les es un pretexto para brillar y hacer alarde de sus conocimientos, un sport, una costumbre, una familiaridad adquirida con lo que es raro, un pretexto para perorar sabiamente, una degustación intelectual. Pero los otros, los pobres, se consuelan con la música, es todo lo que poseen en su triste vida de necesitados, en la existencia feroz de las grandes ciudades; es el ajeno de los que no quieren beber para olvidar, es la gran vibración ¡He ahí lo que un ilustre pintor debiera decirnos, ese mundo de pasiones provocadas por una batuta mágica, esa eterización heroica y fugitiva, ese entusiasmo del séptimo día! Ha habido sublimes pintores de místicos; ¡cuándo vendrá el sublime pintor de los melómanos!

Y de repente todo concluye. La orquesta muere: las gentes recuperan sus abrigos, encienden un cigarrillo, salen en el crepúsculo barroso, lívido, glacial, salobre, se convierten de inmediato en tipos anónimos. Salen con aire desalentado, agachados, con lasitud de bestias que vuelven al trabajo, con miradas aún ebrias, en actitudes grotescas.

¡Que tristes son esas salidas de los conciertos, esas terminaciones del ensueño, tan tristes como las salidas de un restaurante en los primeros momentos del alba! El hombre que pudiera pintarlo, sería verdaderamente impresionante... Pero algunos salen todavía febriles, dejan la sala gesticulando, con los ojos brillantes: todavía actúa el filtro; son por lo general jóvenes, encierran en sí un mundo de ideas. Me acuerdo de haberme encontrado, con amigos, en la misma situación discutíamos tan acaloradamente que las gentes se volvían para mirarnos, transeúntes que no salían del concierto y que tomaban la vida al tono de todos los días. ¡Ah!, la primera vez que vi al violinista Ysaye meterse en su coche, con su gorro de piel, su piel de astral-

¹ El 28 de enero, día del patrono de los estudiantes franceses, que estos

cán, con su melena y su cara perfectamente rasurada, con su amplia sonrisa, ¡cómo me latía el corazón al mirar por el vidrio del coche en el deseo de decir algo al hombre prodigioso! Nada en las otras artes me ha dado en esa medida la facultad de salir de mí mismo... ¡Santos vértigos de la música, cómo nos hacéis olvidar! Unidad del ritmo, fin de todo, eres todo lo que buscamos.! No se vive en una atmósfera, sino en una sonoridad que se bebe con la vida. Y los silencios dichosos, emocionados, cuando todo concluye, el abatimiento, el reconocimiento del alma después de la ebriedad sonora, las palabras, que no se encuentran, la alegría de sentir que no vale la pena el encontrarlas...

Todo ello nos gasta, y se nos dice: “Es bello, pero hace mal”. ¡Oh, no: es lo que rescata las usuras inútiles!! El vértigo de la música es el equilibrio ideal, y sólo en la vida que llamamos la existencia ordinaria, tropezamos y caemos y somos los torpes mismos de nosotros mismos, bailarines sin balancín sobre los abismos sin fondo de una existencia de la que nada sabemos y que tan simple no es atravesarla todos los días!

El Fluido Musical

La música sinfónica alcanzó su poder de medios magnéticos casi en la misma época que vio el descubrimiento de la electricidad. No sé que se haya insistido sobre esa coincidencia, y sin embargo ¡cuán rica es en significaciones!

Hay que tener en cuenta, respecto de estos dos grandes hechos, un tercer hecho no menos importante. Nadie niega que la electricidad haya sido un descubrimiento capital; tampoco se podría negar que la constitución completa de la orquesta haya sido, en el dominio sensitivo, un hecho de enorme importancia. Pero que la orquesta y la electricidad hayan nacido juntas y aparecido conjuntamente en el radio del conocimiento humano, es algo que constituye una analogía misteriosa

y poderosa no menos notable, que debe forzosamente conmover al pensamiento poético y crítico.

Entre tantos juicios emitidos sobre el siglo XVIII, ¡cuán escasos han tomado en cuenta sin embargo esa doble aparición simultánea! Apenas es excusable esa negligencia si se piensa que de ella data la formación de toda la sensibilidad moderna.

La música ha sido considerada como un arte, y la electricidad como una adjunción de las ciencias físicas. La necesidad de clasificar ha causado un perjuicio una vez más. La música orquestal es un elemento mucho más que un arte, y por ser un elemento puede dar origen a una religión. La electricidad es, como la música sinfónica, un fluido elemental. ¿Nada significa que esos dos fluidos hayan sido captados a la vez por el hombre en la misma hora de la historia del mundo? En cuanto a mí inclínome a pensar que tal vez esos dos fluidos han sido captados a la vez por el hombre porque ambos son un mismo y único fluido.

Considerad la composición de esa grandiosa y compleja máquina creadora de fluidos que la orquesta es, tal como la humanidad no la conoció antes del siglo XVIII: pensad en seguida en la composición de una máquina eléctrica - y en vuestra mente se creará una extraña presciencia de identidades -. No os detengáis en diferencias de poder: evidentemente la orquesta de que dispuso Gluck no es la misma que la que sirvió a Wagner, como la baqueta magnética de Mesmer no es la pila de Bunsen. Esas son relatividades que dejan intactos los primeros principios. El antiguo que halló que los tres ángulos del triángulo son iguales a dos rectos es un geómetra más grande que todos los que le siguieron: lo esencial y lo genial es el principio.

La música, vocal o instrumental, debida a un solo hombre o aun a tres o cuatro, no tiene de ninguna manera el carácter elemental de una orquesta. La música empezó a obrar realmente en el universo el día que apareció bajo la forma orquestal.

Del mismo modo el electromagnetismo, del que estaban saturados ciertos seres, investidos por él de un poder ambiente más o menos

extenso, comenzó a obrar en el universo sólo el día en que la pila voltaica vio agrupar sus elementos. Sin la orquesta no hubiera podido nacer de la música ninguna formación de arte “democrática”. Sin pila, la fijación del fluido vital nunca habría salido de los individuos en quienes sé designaba como encanto o voluntad. La orquesta y la pila de Volta han hecho posible el transporte a distancia de fuerzas hasta entonces localizadas.

En otros términos, el hombre ha conocido por la electricidad su primer contacto voluntariamente renovable con el infinito rítmico; y por la música orquestal su primer contacto con el infinito sensible. El fin del siglo XVIII creó dos máquinas prodigiosas.

Jamás he podido ver a un director de orquesta levantar su batuta sin pensar en la vara del mago. Está de pie ante fuerzas negras y mudas: un solo gesto y todo se ilumina. El abrasamiento sonoro resplandece bajo la batuta del evocador atento. Ahora bien, ¿qué es la batuta del maestro del misterio musical ? ¿Cuál es su poder? Nada más que el poder de las puntas. “*Eripuit coelo fulmen. . .*” ¿De quién se ha dicho eso? ¿De Franklin? Puede decirse también de Beethoven. El maestro de la orquesta arranca del cielo una tempestad inesperada: el sinfonista no hace más que condensar, en una serie de chispas sonoras, la electricidad latente de la naturaleza. Su batuta pone en relación palpable al hombre con el ritmo infinito y generador. Es la tangente de ese ritmo universal y de un alma que habita una forma de carne sobre la tierra; y de esa conjunción resulta una sonoridad, que es la sinfonía.

Los elementos de la orquesta son los elementos de una pila. Y el cuerpo humano también es una pila. Y cada una de las vibraciones magnéticas expresadas por las combinaciones y las reciprocidades de los instrumentos engendra, entre los elementos musculares nerviosos, sanguíneos, del cuerpo del oyente, una vibración equivalente. Y cada uno de los seres que escuchan es un elemento de pila que reacciona sobre los otros. De manera que se puede definir una sala de concierto como una máquina electromagnética perfecta, en la que pasa el ritmo.

La identidad de la música y de la electricidad resulta así sorprendente. Ningún otro arte produce semejante vibración. La música es el único arte que con dirigirse también al razonamiento puede prescindir de él y obra ante todo por contacto directo con los centros nerviosos, y de manera enteramente física. Es por ello que puede considerarse la música como un elemento que se suscita con la subitaneidad de una luz, por el solo gesto de apretar un botón. Observad el segundo en que un director de orquesta levanta el brazo y todo su pueblo se desencadena en un solo clamor: tendréis la sensación misteriosa pero precisa que inmensas napas de música dormían, invisibles, y que ha bastado un segundo para provocar su sublime irrupción. Ni el libro, ni el cuadro, ni la estatua o el monumento os hará pensar en nada parecido. Y esa irrupción es tan extraordinaria que me ha dado a menudo la sensación de una claridad sobrevenida al mismo tiempo que los sonidos. La instantaneidad del contacto, en el momento en que del silencio absoluto se manifiesta la sinfonía, da verdaderamente la idea del roce súbito de un meteoro. Solicita el alma fuera de la carne. ¿Recordáis el cuento oriental que habla de una montaña de imán hacia la cual volaban, arrancándose de los maderos, todos los clavos del navío? ¿Y recordáis las precauciones de Ulises haciéndose atar y tapando con cera sus oídos para no arrojarse al mar al pasar ante la cantante Scylla? Esos mitos son como imágenes fieles del alma ante la orquesta, del amante ante la mujer que dominará su vida; expresan la polarización instantánea del individuo herido por el ritmo universal.

Fluido vital, eléctrico, magnético, no son más que una cosa. El contacto de una máquina eléctrica da los mismos resultados, y la multitud de las células en el cerebro, como la multitud de los seres en el concierto, experimentan los efectos de la misma cadena magnética.

Es lícito pensar, pues, que si el hombre ha llegado en la misma época a constituir dos máquinas eléctricas paralelas en sus efectos y causas, aun sin darse cuenta del paralelismo, es porque así lo ha querido una ley superior y secreta, para fines que la crítica descubrirá

algún día. Y el primero de esos fines es tal vez hacer posible la transformación de la metafísica y la elaboración de una religión sin culto.

El tratamiento del alma por el fluido musical no es quizás, como el tratamiento del sistema nervioso por el fluido eléctrico, más que un medio de vigorizar la exaltación sensorial, y por consecuencia crear estados de alma contemplativos, panteístas, capaces de confrontar al individuo con las leyes universales sin someterle a la intervención de ritos definidos y controlados por la razón. El estado de alma místico es esencialmente un estado musical de la conciencia. Esta idea es extremadamente vieja, puesto que en la teurgia fue ya utilizada la excitación nerviosa de los instrumentos y del canto. Mas era para reforzar la autoridad del dogma explicado por el sacerdote, el cual aprovechaba de la excitación nerviosa de los oyentes para imprimir en su razón trémula la marca de su dogma. La orquesta, infinitamente más poderosa, no hace más que predisponer las almas, por la hiperestesia nerviosa, al milagro. Es el milagro mismo, y su sacerdote silencioso limitase a poner en contacto los fieles y el infinito. Después de lo cual cada uno reza a su Dios y responde de sus sueños.

Todas esas ideas, conscientemente o no, han penetrado en la multitud y transformado su sentido musical después de la divulgación mundial de la orquesta. A la admiración del virtuoso instrumentista o cantante, y además a la deleitación de los círculos restringidos de aficionados, ha sucedido el culto colectivo y anónimo. La música considerada como prestigio personal de un artista virtuoso y como acompañamiento decorativo de una pompa aristocrática, ha sido reemplazada por la música representativa de los ímpetus metafísicos de una raza, por la música considerada como ideal común. Así la ciencia experimental ha matado el prestigio del nigromántico: a quien guardaba los secretos ha sucedido quien los divulga. No encontraréis otra razón profunda a la animosidad que el público muestra ahora hacia los conciertos de virtuosidad pura e individual, de los que tanto gustaba en otro tiempo. El fluido sinfónico ingerido en grandes ondas disciplina a las multitudes contemporáneas, y podemos considerar que la

nación sufrirá una saturación de sinfonía análoga a la saturación de opio que modifica el alma de ciertas razas orientales. Nos encontramos ya en el grado de necesidad de la absorción, y toda la sensibilidad moderna se modifica de día en día bajo la influencia del fluido.

Así continúa, a través de sus formas cambiantes, la permanencia del estado magnético de las multitudes. Si el misticismo teológico se desvanece con la fe, y si las catedrales ya no son más que formidables sepulcros de la idea que las animaba, la multitud crea otros templos en que volverá a entrar en contacto con el ritmo universal. Está cercano el día en que una tentativa de supresión o de persecución de los conciertos (si tal cosa fuera posible) encontraría las mismas protestas y provocaría las mismas rebeliones que la supresión o persecución de un culto. Los conciertos, como las iglesias, son los polos magnéticos, esparcidos por el mundo en que convergen las inmensas corrientes del fluido que circula en el universo y envuelve todas las cosas en la red de su vitalidad rítmica, esperando sólo para condensarse la flecha gótica la batuta en alto del director de orquesta, por el misterioso poder de las puntas. En uno de los más curiosos pasajes de la *Odisea*, se ve a *Ulises* en los infiernos alejar con su espada a las sombras que anhelan beber la sangre de las víctimas para reencarnarse; las fuerza así a permanecer como sueños e impidiéndolas impregnarse de realidad. Es la operación mágica del evocador que, en los conjuros, se sirve de la espada para mantener a distancia a los espectros y prevenir el mortal “choque de rechazo” bien conocido de los teósofos. Así la baqueta fluidica que rige a la orquesta libra, exorciza y mantiene en el espacio el cuerpo astral del oyente. La napa del fluido musical, la materia misma de la sonoridad está hecha nada más que de la cohesión momentánea de millares de cuerpos astrales. Todo organismo verdaderamente sensible a la sinfonía tiene cabal sensación, en una sala de conciertos, de esa corriente húmeda cuyos capitosos meandros se propagan en lento deslizamiento desde la orquesta, se amoldan a la forma de los muros, se modelan exactamente sobre ellos, y alcanzan a llenar el volumen total del lugar con una densidad de perfume fogoso

y extraño, mientras inmóvil, muda y ebria de espantado silencio, la multitud yace en las graderías como el residuo de sí misma, olvidándose de oír cantar a las almas.

El Prestigio del Virtuoso

Su poder muere por entero con él, pero la cualidad de su poder es única en el mundo, y no ha habido soldado triunfador, amante dotado del magnetismo carnal, orador o rey que haya poseído poder igual. Aparece, fulgura y sé desvanece, pero su dominio, tan absoluto como breve, le da una alegría cuya plenitud tiene algo de mágico.

Es más puro que el actor. Indemne de afeites y de oropeles, el virtuoso no está forzado, como el comediante, a disfrazarse y mentir encarnando un ser imaginario. No imita el dolor o la risa con el cuerpo que le ha sido dado para imitar tan sólo su propia alma. Expresa nada más que una idea, y permanece igual a sí mismo. No miente. No ha de imitar una existencia con los medios físicos que deben servirle para vivir la suya. Es un instrumento vivo, y sólo existe para ese fin.

Sin embargo cuando aparece, solo y libre, ante la multitud, obtiene una cualidad desconocida de silencio, una obediencia pasiva cuya instantaneidad es impresionante. Todos esperan de él el ritmo de su propio corazón: regulará sus latidos y su gesto ordenará a los organismos. Crea la angustia y el arrobamiento. Decreta el amor y la pena, y adquiere tales derechos sin oposición. Millares de seres le confían el cuidado de sus emociones. Es príncipe, amante, mago y sacerdote. Ordena, acaricia, somete, aconseja según las ocasiones. Sin embargo, como perdido en sus sueños, está inmensamente aislado, y sabe que reina, pero no parece saberlo.

Sentado ante el piano, o de pie con la cabeza sobre su violín, consulta a un oráculo y lo repite a los fieles. Es el intercesor augusto y fatigado que escucha y canta. De pronto calla, se va como un rey de Thule que ha arrojado su copa de oro al mar. A los aplausos que quiebran el hechizo, responde con un saludo triste, al cual he encontrado

siempre este sentido: que se dirige siempre a la emoción de belleza desaparecida en el ámbito de la sala.

¿En qué puede pensar ese hombre mientras toca? Elevada melancolía le ennoblece: “Toco: transporto un alma consagrándole la mía. Todos los que me escuchan, pensativos y anhelantes, me olvidarán. Me olvidarán, pero quedará la obra. Es una amante ideal que acariciarán a su vez todos los que, como yo, sentados ante un plano, o empuñando un violín, lleguen a conocer mi prestigio. Por lo menos, soy el rey del minuto... “

El artista creador se reserva. Ante todo debe durar. Pero el virtuoso se da en algunos minutos, arde en ellos por entero. Sólo aparece en esos segundos de paroxismo. El secreto de su poder es que no debe durar. Jamás la multitud admitiría que un hombre adquiriera sobre ella ascendiente tan excepcional, si no supiera que desaparecerá rápidamente. Los encuentros de la multitud y del virtuoso son semejantes a ciertos encuentros sexuales. Una mujer segura del anónimo y del silencio, puesta en contacto con un hombre que al día siguiente deberá partir para siempre, puede entregarse a él frenéticamente, y sondar en un beso rápido y único todas las profundidades terribles del amor. Del mismo modo, el virtuoso posee totalmente a la multitud, porque ella no le conoce. El rey del instante no tiene ante él, en el hemicírculo, más que una multitud cuyas fisonomías no puede discernir: posee a la multitud pero los individuos se le escapan. Agita la voluptuosidad en el seno de la mujer, o el dolor exaltado en los nervios del hombre, mas al abandonar la sala no podría decir, al cruzarse con ellos en la calle, quiénes fueron esos seres cuyos secretos escrutó tan intensamente. Ha provocado sus lágrimas, sus fiebres, ha calmado sus penas, mecido sus ilusiones, alentado sus quimeras, ha estado más íntimamente mezclado a sus vidas, en media hora, que otros seres en años, y sin embargo nunca los conocerá.

Existe entre ese hombre y esa multitud un secreto, una convención, de que nadie habla, una especie de impunidad augusta y misteriosa. Por entendido que esa colectividad ha acudido a la sala para

experimentar sensaciones inimitables, especiales, y que esa individualidad se las proporcionará. Pero por entendido también que después de esa especie de espasmo espiritual, nadie parecerá recordarse de ello. El virtuoso y la multitud inician juntos una edad de oro. Pero el dominio de los sueños admitiría sólo su confrontación durable y entendimiento durable. Un concierto es una manera de vivir tan hermosa y tan extraordinariamente superior al conjunto de la vida social que nadie, no siendo loco, creería posible que esa armonía, milagrosamente prorrogada, se convirtiese en hábito de nuestra existencia. Ese hombre y esa multitud prueban que la humanidad puede conocer, por asentimiento total y perfecto, las alegrías de la unidad en lo múltiple. Pero nos sorprendemos tanto de ello, hasta nos asustamos tan pronto, que no podríamos considerar tal unión sino como la delicia de un instante. La música crea una vida superior de la que en nuestra humildad no nos creemos dignos. Y entonces para excusar con un sofisma nuestra falta de fe en nosotros mismos, declaramos sonrientes que se trata de un placer, es decir, de un robo de algunos minutos felices a las feas miserias cuyo encadenamiento, consentido por nuestras nuca dóciles, constituye lo que calificamos de vida normal.

Llegamos así a considerar como una especie de mentira el estado de belleza del que es dispensador el virtuoso. Sin embargo, en una verdadera vida - y entiendo por ella la que podríamos prolongar desde que hemos sabido crear ese género de comuniones - no habría ni placer ni paroxismo, sino la belleza igual y constante de un estado contemplativo en el que seríamos a la vez virtuoso y multitud para cada uno de nosotros mismos. Y he pensado siempre que el concierto es, después de todo, imagen y prueba de la vida que, por cobardía y pereza, por falta de amor por la felicidad, sólo consentimos en vivir por intervalos. Nuestros nervios son tan débiles que arrastramos nuestras pequeñas ocupaciones cotidianas a lo largo del muro formidable del tiempo, para alcanzar, de tanto en tanto, esas sesiones de vida auténtica que llamamos placeres y regalos excepcionales, también consuelos,

cuando en verdad si fuéramos sanos soportaríamos cada día esa existencia espléndida.

Hemos llegado hasta el punto de establecer una especie de complicidad entre el virtuoso y nosotros. Es así como se esconde la propia felicidad. Herméticamente cerrada la sala de concierto semeja una especie de ciudadela. La vida exterior, que cada uno de los auditores considera ingenuamente como la vida *real* y *seria*, nada oye, nada sabría de lo que hemos venido a hacer allí. Y cada uno busca allí su oración o su placer, ocultamente, llega cada uno a pedirlo en silencio a ese hombre o a esa mujer que está ahí, ante nosotros, con plenos poderes, seguro en el secreto consentido, protegidos por la convención de la *mentira*, porque se trata en efecto de mentir a esa vida normal odiosa y opresiva, que atraparé en seguida, agazapada detrás de la puerta, a todos los que allí hemos acudido. Por supuesto que todos, virtuoso y público, hemos concurrido para probar que, no habiendo sabido crear la belleza continua de una vida, somos capaces por lo menos de crear fragmentos de ella. *Venimos a ver cómo podría ser siempre, si lo quisiéramos.*

El virtuoso habla la lengua internacional del alma, la lengua simbólica que transpone la naturaleza y recoge lo esencial en su divina síntesis. Y enseguida nos retiramos contentos, con un contento horrible mezclado con pesar, como desterrados príncipes que, habiendo abdicado, acudirían de vez en cuando a contemplar su corona detrás de una vidriera, para sentir placer y hallar en esa abdicación comprobada la fuerza de vivir como esclavos y no el deseo furioso de romper el cristal y volver a colocar la corona sobre sus cabezas. Y retornamos al anonimado de la calle, casi furtivos, molestos, fastidiados, como gentes que se hubieran abandonado juntos a una loca franchela y, desembriagados o hartos, afectasen no conocerse. Dejamos allí, en la sombra, repentinamente tan equívoca de la sala cuyas luces se extinguen, toda una renunciación y como un fantasma enorme que vagabundea y suspira, el último acento de la esparcida música que antes colmó la sala. Parece que nos llevamos un poco de ella, como se

lleva en las ropas algo del olor tenaz del incienso o de los perfumes del amor profano...

Complicidad, secreto, mentira, olvido jurado, de todas esas reservas está hecho el prestigio absoluto que concedimos a ese hombre o a esa mujer que personalmente no conocíamos, y que recibieron la misión de hablar autoritariamente a nuestra alma, de turbar nuestras nerviosidades, de imponer a nuestras fisonomías contracciones o lágrimas, de decretar nuestro mutismo, de ser, en una palabra, nuestros amos, los “reyes del minuto”, y hacernos oír la palabra de los muertos.

Por eso a nuestra obediencia pasiva se mezcla un rencor sutil. Nos plegamos, pero sabemos que no somos bastante bellos para que esa visión admirable de la vida superior se perpetúe, sabemos que enseguida nos evadiremos de la libertad para volver a penetrar en la prisión habitual. Y casi experimentamos resentimiento contra el virtuoso porque conoce nuestro secreto, como sentimos rencor contra el licor o la mujer que han sido fuente de nuestro placer. Nuestro resentimiento, de refinada perversidad, se resume en la idea del olvido. Es el deseo de impunidad feroz de la reina que hace asesinar con la luz del alba a su amante para intensificar su voluptuosidad de mujer. Odiaríamos a nuestro confidente si no supiéramos que no ha de durar. Nos ilumina sobre nosotros mismos, pero quema. Le retiraremos nuestra confianza, amaremos a otros, envejecerá, nada quedará de él. Es el “rey del minuto”, es el virtuoso, el hombre de los peligrosos secretos; y cuando sé adelanta hacia el público, dice siempre: *¡Morituri té salutant!*

Lo sabe. Tales existencias adquieren necesariamente un giro vertiginoso, una inaudita acentuación. ¡Existencias meteóricas! El niño prodigio, dominado por las garras inexorables de la fama, arrojado vivo y todavía inocente en las tempestades de las aclamaciones, entre los gritos casi trágicos de la multitud a quien él enerva, se convierte en hombre. No tiene tiempo de pensar, de estar consigo mismo. Recorre el mundo, ve como en un sueño grandes ciudades, el centelleo adiamantado de las aristocracias, el vértigo - fuego y oro - de los tem-

plos de la música, las coronas que le ofrecen, los besos que le dirigen, las vanidades y los delirios de la gloria. Después, casi enseguida, el silencio. Pensativo y olvidado, el virtuoso caído rodeado de desdén y de sombra, como quien supiera demasiado, como Ovidio relegado entre los escitas por haber contemplado lo que no debió ver, como un confidente de los dramas de una vieja dinastía reemplazada por otra, el virtuoso, tan apagado como la ceniza de la antorcha que él fue, comienza recién a tener tiempo de ser un hombre en la hora en que empieza la vejez. Languidece entre coronas marchitas, se va, desintegrado, póstumo desde sus últimos años. Vive aún, y la multitud al leer su nombre y los elogios que lo realzan, no comprende más...

Ese nombre, esa gloria, que todo lo superaban, ya no tienen sentido. Nada fuerza más a la humanidad a no ser ingrata. No existe más ningún término de comparación. Los nombres siguen siendo brillantes e incomprensibles. ¡Trágico, extraño y punzante el fin de los virtuosos! He visto alguno que, débil, de cabellos blancos, apoyado en el balcón de un teatro, escuchaba, balanceando la cabeza, a un joven virtuoso que tocaba. Sólo podía medir la inanidad de la justicia, la distancia moral de su olvido, por aquellas aclamaciones. Mas ya no podía intentar la prueba, adelantarse con su violín a competir con su rival; como la lanza en manos del viejo Néstor, el signo de la fuerza hubiera temblado en las suyas. Se callaba, y su fisonomía era retrato de un dolor que no se asemeja a ningún otro, de un dolor inmensamente estupefacto y triste. Y luego se alejó a pasitos cortos, sin la suficiencia del actor envejecido, como temiendo dejar escapar un secreto. No parecía pensar en sí mismo, tenía cargo de almas, y esto curvaba su espalda como la de Simbad llevando con valor desesperado al pesado e incómodo anciano del mar.

De todos los hombres que están solos y el más solitario, ha dicho Ibsen, es el más poderoso - el hombre ejecutante es aquel cuyo aislamiento me ha conmovido más. Cuando su papel termina, vuelve verdaderamente de lejos, y con una significación inmensa de dolor y de

sueño, como el paseante que atrae a sí el fardo de las tinieblas, después de unos fuegos artificiales en una noche cálida.

Delicias y Torturas de la Música

La intensidad de las pasiones del alma la eleva a veces a una especie de insensibilidad serena, a un equilibrio en la altitud que priva de sentido a los términos alegría y dolor. El estado de éxtasis es una especie de neutralidad. Alegría y dolor son como los sexos de las pasiones del alma: el éxtasis las neutraliza en la espiritualización. El instante en que nos hemos encontrado con la mujer amada por primera vez, el momento en que la hemos poseído, y el minuto en que la hemos dicho adiós para siempre, son en una existencia de amor tres instantes de plenitud entre los cuales el alma vibrante no podría decidir si uno acusó dolor y los otros placer, sino más tarde por comparación con el resto de la existencia. Por el momento, esos instantes excluían toda definición de alegría o de pena. Eran elevamientos, paroxismos, cimas en los que el alma olvidaba contemplar por debajo de sí las vertientes de la alegría y del dolor.

En ello tanto se parece la música al amor, que es el amor mismo. Y en comparación con su poder, nuestro amor, con sus pobres medios, se parece débilmente a la música. Esta guarda, a la sombra temible de alas gigantescas y cerradas, sufrimientos y ebriedades que jamás ofrecerá la vida. La música es el ritmo, es decir, toda la metafísica. Sus alegrías dan miedo: se parecen a las vehemencias de la voluptuosidad y concluyen también por los aleteos de la muerte. Cuando la sinfonía entreabre su abismo ante mi cuerpo inclinado sobre el antepecho de la galería, lo que afronto es mi despersonalización instantánea, total, deliciosa y terrible. No resisto al vértigo de esa columna de humo mágico, la aspiro con la ebriedad pasiva de un iniciado. Veo elevarse, de todos aquellos instrumentos brillantes que me alucinan, la forma terrible del sueño mismo, y experimento la humildad del pescador árabe al ver surgir al pez del vaso recogido en su red. Como el pescador del cuento he acudido allí para solicitar del océano sonoro algo de

mi pobre alimento, y he ahí que el sello ha sido roto, y con gesto imprudente he sacado la urna sumergida en el vaso por el decreto eterno; y el infinito con su rostro espantoso sé despliega en torbellino, y su voz me habla y su hálito me roza y oigo que me dice: “me has llamado; ¿qué quieres?”

Ya semeja un irritado genio que se burla de mi amor, y grita: “Pescador estúpido, me has puesto en libertad: esclavo insensato, haré de ti lo que yo quiera”. Y soy arrastrado por la ola tumultuosa de la orquesta, olvidándolo todo, hasta mi nombre, crispado, con las manos heladas, turbia la vista, cubierta mi frente de sudor frío, a merced del ritmo. Ya el genio suspira zalameramente y susurra: “Héme aquí. Soy el esclavo del anillo. Has frotado el anillo sin saberlo, eres mi dueño para todo lo que el anillo ordene. ¿Qué deseas?”. Y así me convierto en rey, me aventuro en visiones fabulosas, erró por jardines de pedrerías, vivo en la orquesta los sueños inefables del amor.

Entregarme deliberadamente, por el hecho de concurrir a un concierto, a las manos invisibles de tales potencias, desde que conozco su influencia cierta, fulminante, sobre mis nervios que no lucharán, es algo que jamás he cumplido sin angustia y delicia, apresurado por llegar a mi sitio, molesto por la presencia de las gentes, evitando el encuentro con amigos, ocultándome como un bebedor de opio o un comedor de haxix que va hacia la ebriedad clandestina, o como el amante que acude a reunirse en secreto con su amada. Los hombres me incomodan. Sé lo que voy a buscar: el delirio del infinito, en el olvido peligroso de mi existencia cotidiana, de mi papel social. Entro allí en un lugar puro e impuro, según lo que mi alma sea en ese día: un templo, una alcoba, un club de comedores de haxix, según las ideas que dominen en los repliegues de mi alma, como flores, cuchillos, venenos o manuscritos de poemas. Acudo para encontrar una especie de suicidio que es la desposesión de sí mismo, suicidio que también es, por impenetrable misterio, la exaltación de mi ser ordinario, hasta convertirse en la imagen ideal con que sueña. Voy allí en busca de contrastes, del triunfo y de la derrota, del dominio y del abandono de

mí mismo; voy para huir de mí tal como soy y encontrarme tal como quiero ser.

Temo de tal modo que no se comprenda con qué violencia amo la música, que no debería decirlo. Pero es necesario que lo diga, es indispensable que dé la razón imperiosa de mi pasión a la vez temible para el cuerpo y feliz para el alma. Concurro para olvidarme de mí mismo, para acrecentarme hasta quebrar mis límites, ya con la alegría animal y exquisita de penetrar desnudo en el mar, solo ante el sol, ya con el terror de esas noches de enfermedad en que la sombra de los cortinados avanza hacia mí, definitiva. Me abandono y me retengo. La enorme ola orquestal desenvuelve sus volutas. Avanzo entre ellos vacilante, como el bañista que, con escalofrío de placer, prueba la frigidez de la primera ola ¿avanzaré más? Sí: el cuerpo se arroja al agua, cedo, todo me arrastra y heme ya flotando en plena sinfonía. Es como la sensación del primer beso, de la primera caricia, fingiéndose indiferente y ligera: y de repente la presión vibra, piérdese la cabeza y la imperiosa fiesta de la carne exige el abandono completo. . .

Mi espíritu y mi gusto gozan con la obra de los grandes maestros, con la estética que revela. Pero ese es un mundo diferente. La cualidad del sonido, en sí, encanta a la criatura en que vivo, la enloquece y la tranquiliza, y la saboreo con sensualidad infinita, con tal sensualidad que los artistas me la reprocharían como un impudor, como una ofensa a la grave pureza del arte. Mezclo a ese amor espiritual del arte, que he conocido como ellos, una ebriedad nerviosa, febril, que se nutre del sonido como de un alcohol. El culto que ellos rinden al arte me reprocharía esa especie de libertinaje: apenas me atrevo a confesarlo, y sólo a los seres en quienes tengo plena confianza. Y sin embargo esa satisfacción sensual en el sonido la adivino en los verdaderos músicos, y precisamente la presciencia de ese vértigo en ellos me ayuda a discernirlos, a reconocerlos, a distinguirlos de aquellos cuya habilidad puramente técnica podría confundir a mi gusto insuficientemente informado. Son para mí verdaderos músicos, y no gentes de talento que se sirven de la música, tan sólo aquellos en

quienes adivino esa sensualidad extraña y poderosa. Los reconozco en silencio, por ciertos signos, como se reconocen entre sí los fumadores de opio. La belleza de las formas, el afecto, no imponen necesariamente el amor. La atracción magnética de los cuerpos, la armonía sutil de los centros nerviosos, se manifiestan con mucha frecuencia entre dos seres que no se estiman ni se aman y que no se encuentran, uno al otro, hermosos. De igual modo, el respeto de los grandes sinfonistas, la admiración que siento por sus vidas, por su arte, por sus estilos, son para mí diferentes de mi terrible amor de la sonoridad en sí misma. Admiro a los sacerdotes, pero deseo la diosa. Aunque ellos no existieran, no dejaría por ello de buscar la caricia latente de la sonoridad, esparcida en el universo, su inmanente vértigo que me enloquece.

Yo no puedo decir si es alegría o dolor, suicidio o acrecentamiento de vida, pérdida o plenitud, lo que me procura la música, ni si la usura de mi ser es por lo mismo la realización más grande, si pierdo dándome o si no perderé más reservándome. Sólo sé que para mí la música es una pasión, y no puedo ni quiero saber, respecto de ella ni en lo que toca al amor, si la pasión es mala, o si es malo rehusarse a ella. El espasmo contiene su bien y su mal: agota, pero proyecta o propaga al ser lejos de su centro que el espasmo debilita. El hombre que crea se disminuye, pero su fuerza abstraída se transporta al final de una misteriosa adición: se convierte en una obra o un hijo, es decir, el mismo creador transportado fuera de sí mismo. Es muy posible que la voluptuosidad musical, como la otra, no sea más que la forma atrayente del sufrimiento, y que toda vibración intensa sea un dolor. La palabra ya no tiene sentido para mí.

Tales son las delicias de la música. Pero la sensación del presente es atroz, cuando al salir de un baño en cálidas sonoridades, húmedas de luz, la baraúnda callejera me oprime, ruidosa y negra, bajo la lluvia. ¡Oh finales de conciertos! Todo lo que veo me parece el quemado esqueleto de fuegos artificiales, cuyo inaudito centelleo todavía dilata mis ojos. ¡Oh las recaídas en lo habitual y lo previsto! Cuántas veces

me ha arrojado en la cavidad obscura y desapacible de un carruaje, con las pupilas semicerradas sobre mi última visión de la orquesta, semejante a un hombre que después de una noche de aquelarre con hadas, se reintegrara a su féretro! El retorno del opio a la vida ofrece también esos horrores indefinibles, de esos descensos lentos hacia la desembriaguez, que son una expiación obscura, un estupor - porque se habitúa uno más pronto a una hora de sueño que a treinta años de vida real -. ¡Qué dolor significa ese descoloramiento de la vida, en que uno se ve como un espectro, esos gestos que es necesario hacer! A menudo se aleja uno del amor con fuerza, y alegría, conservando cierta altivez, viendo las cosas con placer: pero no se deja la música sin sufrir. Es un amante cuya posesión no calma.

A veces al ponerme a escribir poemas, he deseado que una audición de piano o de canto en la habitación vecina fuera la inspiratriz de los ritmos. ¡Mas, qué desencanto es esa persecución de la sonoridad con débiles palabras de sonidos cortos! El verso es al piano lo que éste es al violín: no sostiene el sonido, yuxtapone acentos y no los liga. Muchas veces he buscado el medio de crear ese enlace, de bañar el poema entina onda de vibraciones vocales. Entonces la música sé burlaba de mí y me desesperaba por el encanto de su misterio prolongado. Agrandada, amplifica, propaga los sueños, pero desafía toda expresión verbal, y he conocido la tortura excepcional de querer salir de mi arte para seguir la sirena, para inventar, declamando mis versos a mis amigos, toda una musicalidad de la dicción, para intentar suplir la brevedad tonal de las sílabas, para revelar algo, con mi pobre voz, de esa música interior que me canto en silencio, y que es el sonido mismo del alma, y que no saldrá jamás.

La música es una prolongación indefinida del poema que habla en el sitio mismo y se pierde al alcance de voz. La tortura de la música está en razón de su delicia: tocar lo infinito exige el precio de un dolor proporcional. Nada más temible: el melómano debe resignarse a sufrir más que ningún otro hombre. ¡Desgraciado de él en un mundo en que el hombre no ha preparado ningún ritmo de belleza y no reconoce

frecuentemente lo que la naturaleza encubre! Nada podrá oír más sin un irritante disgusto, y concluirá por detestar la tierra. La música le crea una psicología especial. Roza directamente su espíritu, es de entre todas las sensaciones terrestres la que le alcanza sin intermediarios. Es su lengua materna. Se ve encadenado *a pensar en sonidos* y a traducir su pensamiento en palabras. Ese estado modifica también su moral. Los músicos son autores de hechos curiosos y mucho más extraños de los que han podido realizar otros hombres. Desterrados perpetuos de una existencia en la que nada responde a su necesidad de armonía concertante, tienen los odios y los amores de seres extraños a la vida habitual. Son transeúntes. Nada destierra tanto como el fervor de la música. La vida alimenta al pintor, pero la amargura de lo inalcanzable, de lo impalpable, remonta en el músico como un pesado mar, y en su corazón agitado la tempestad de la orquesta jamás se calmará. En su *alucinación verdadera* desfilan cortejos de ideas cuyas formas él no percibe por completo. Es el Tántalo de un paraíso inexorable cuyas fiestas oye detrás del muro descolorido de la existencia común; nada verá de él jamás, y a fuerza de vivir por el oído, enceguece. Su mentalidad desencantada, remolinante en el maelstrom de la armonía que no tendrá fin, se ramifica en las células nerviosas de lo infinito. Es semejante a un hombre en un jardín, en plena noche obscura, que se recuerda de las flores familiares y no goza más que de su perfume. Si ama, es como si fuese el espectro de sí mismo, volviendo a encontrar en su amante la imperfecta imagen de la euritmia que él le ha sacrificado. Nada equivaldrá a sus alegrías, cuando su demonio se enciende y resplandece en la sinfonía sollozante y sublime; pero nada alcanzará la mortal melancolía del melómano ebrio aun del canto eterno de Scylla, y que siente fundirse en sus oídos la cera vaciada por sus groseros compañeros, cuando magullando sus carnes con las cuerdas que lo ligan a su mástil, se distiende hacia el mar del infinito melódico, atormentado de sueños y sabiendo que la vida no los vale...

Capítulo II

PROPOSICIONES SOBRE LA MÚSICA

El Sentido del LIED

¿Cómo crear un verso apropiado al lied (copla, canción)? Me he hecho con frecuencia esta pregunta desde la época, ya lejana, en la que, mezclado al movimiento simbolista, pero sobre todo dominado por el instintivo deseo de realizar tal verso, buscaba, como muchos otros, una expresión y una rítmica individuales, sin crearme obligado a rechazar las formas clásicas, ni a someterme a ellas. La búsqueda de un ritmo individual no sería más que una diversión literaria si no coincidiera con las más sinceras, profundas y conmovedoras indagaciones que un joven puede hacer en sí mismo. Constituirse un ritmo, es ordenar sus estados de conciencia, es, según una expresión común que adquiere en este caso raro sentido, “trazar su línea de conducta”. Dibujar esa línea ideal, que circunscribe el alma, y no ceder al deseo pueril de alinear frases rimadas y de declararse “poeta”, explicarse su conciencia, hallar el hilo rítmico gracias al cual se guiará uno en el laberinto de sus propios estados emotivos, eso es el hecho poético y el único que importa, aunque no se escriba un solo verso, si se llega a disponer sus sentimientos en “el estado de poesía”. Y querer lograrlo, aunque el mundo nunca llegara a saberlo, es la pasión más compleja y la más absorbente, la más embriagadora y temible de las pasiones.

De todos los “asuntos personales” ninguno, ciertamente, es tan personal como el asunto de la poesía. Nada de lo que otros hicieron puede servir a quien lo emprende, y parece completamente legítimo que se libere desde un principio de las formas que se le propone en admiración de bellos ejemplos, pero sin reconocer regla alguna. Esta idea me hizo desde un principio absolutamente incomprensible el objeto mismo de todo debate sobre la prosodia y la métrica, sus tradiciones, sobre la prohibición o la libertad de separarse de ellas. Siendo para cada uno la condición primera de acceso al “estado de poesía”

el discernimiento de su ritmo interior, él encontrarlo tiene que ser la más libre de las indagaciones, en lo que otros nada tienen que hacer, debiendo cada uno sacarlo todo de sí mismo. Es pues, con una especie de estupor que admiro todavía hoy la ingenuidad de los poetas y de los estetas que se prohibían o se permitían unos a los otros ciertas *derogaciones de las reglas*, en un asunto en que el individuo es la común medida de todo. Y hasta quienes niegan esas reglas se disculpan por separarse de ellas o afirman que ello es indispensable, con un aire de rebelión que reconoce implícitamente el poder y la autoridad de dichas reglas. No hay que rebelarse contra nada; y toda regla nada es, porque cada poeta tiene su ritmo propio, o no es poeta. Sin embargo fui abrumado, al principio de mi vida literaria, en un ambiente de practicantes del verso libre, por violentas o minuciosas discusiones sobre el *derecho* a una libertad sin la cual es imposible obrar poéticamente; y esas discusiones siguen siendo para mí ininteligibles en lo que atañían y atañen aún, a la *protesta de ese derecho* contra una *prohibición* que no sé dónde encontrar, a menos que en alguna comarca desconocida resida un Papa de la poesía cuyas bulas gobiernen a los buscadores de ritmos.

De esa sorpresa me nacieron algunas reflexiones. Me condujeron a la más completa despreocupación de los edictos jerárquicos de la literatura tradicional, a una concepción particular del verso, a la admiración sin límites de la poesía popular cuyo auténtico tesoro ha sido amasado sin preocupación de los reglamentos de la poesía regular y oficial, a una distinción profunda entre esas dos poesías y por último a un estudio del *lied*: por todo ello pido a la paciencia del lector crédito a esas reflexiones que me conducirán al asunto de este capítulo.

El verso es una palabra más intencionalmente rítmica que la prosa, un lenguaje no dialéctico sino emotivo. Muchos se han podido engañar llamando poesía a un discurso religioso, a un relato épico o histórico, a una acentuación rítmica de la elocuencia; pero la poesía es un canto silábico, y un poema sólo se concibe cantado. El poema está en el sonido de las sílabas y no en el sentido gramatical del texto, sin

lo cual sería prosaico. El principio del ritmo, que determina la acentuación de las sonoridades silábicas, es un principio fisiológico: el latido de la sangre arterial, la amplitud o la constricción respiratorias, según la emoción que lleva a cantar, son las impulsiones naturales del ritmo.

Resulta así que la expresión *verso libre* es un pleonasma. Existe el verso, o no se sabe qué clase de prosa rimada. Todo verso es libre como todo verdadero individuo. Cada uno hace lo que quiere, y no existe gendarmería o academia para impedir a cada individuo sentir el ritmo a su manera. Hay tantos versos libres como poetas, pero para el verso admitido por los académicos y los prosódicos, no hay más que un versificador, repetido a millares de ejemplares.

La concepción de un verso en que los ritmos son simétricamente invariables, es absurda desde el punto de vista vocal y emocional. El verso alejandrino que no ha caído del cielo y hacia el cual el respeto universalmente temeroso de los literatos en verso es absolutamente inexplicable, puede ser la forma más elocuente del discurso rimado, pero, desde el punto de vista musical y lírico, su valor es el mismo de un vals en comparación de una obra de Schumann. Un hermoso poema puede, desde luego, estar escrito en versos alejandrinos o en versos cuya cantidad permanezca regular y sometida a un juego regular de rimas. Ocurre, en efecto, que la naturaleza de la emoción que se quiere describir exige una rítmica periódica: porque no se hace un poema, él mismo se engendra por su lógica íntima. En la curva del ritmo cardíaco, el estado del verso simétrico se presenta enteramente como el estado disimétrico. En este caso ¿por qué no mezclar el alejandrino rimado con versos asonantados y disimétricos? El alejandrino traduce, también, un estado de sensibilidad, un estado en que las contradicciones del sentimiento se equivalen en intensidad y crean un equilibrio. Tan sólo desde que hay *encabalgamiento*, y que se siente la necesidad de hacer desbordar la frase sobre el alejandrino siguiente, se tiene la indicación respiratoria de cesar de alinear versos regulares. Un alejandrino de doce sílabas con encabalgamiento de tres sílabas es sim-

plemente un verso de quince sílabas. No se puede suprimir el alejandrino del repertorio prosódico como no se puede suprimir el número doce de la numeración: pero el número doce no posee más valor específico que cualquier otro número, y es verdaderamente sorprendente que todavía continúe esa querella.

La obra nefasta de la injerencia de los profesores de literatura ha consistido en esa disciplina de la poesía, en esa substitución del principio musical por el principio literario que, desde hace siglos, ha desviado la poesía hacia la elocuencia y ha hecho pensar que la metáfora y la numeración silábica fijas eran los signos de la poesía, cuando la poesía no es otra cosa que la *adjunción de una significación musical por sí a una elección de términos, variando esa música y esa elección según el individuo*. Apenas si algunos poetas, La Fontaine, Racine, Lamartine, Baudelaire y Verlaine (estos dos guiados por Heine y Poe), han salvaguardado hasta nosotros la idea sagrada del canto poético, opuesta al enorme error de la poesía - discurso, narración, trozo de elocuencia, precepto o transcripción de artes plásticas, que confundía al público.

Frente a esa poesía literaria, servida por los ilustres, ratificada por el gran número, honrada por el sufragio oficial, establecida en tal grado que resulta como parte integrante de la lengua y cuyos pontífices excomulgan a todo aquel que se atreve a negarla, frente a esa poesía cuyo canto no es más que un sonsonete, el pueblo ha prolongado con tenacidad maravillosa la tradición de una poesía musical verídica y conforme al antiguo genio del verso, y esa poesía libre, polimorfa, expresión de individualidades muy frecuentemente anónimas, es el *lied*.

El *lied* ha existido siempre. Es la confianza misma, el grito rápido, la palpitación. Su aparente simplicidad es la última palabra del arte, así como fue la primera. Su nobleza es mucho más antigua que todas las otras noblezas literarias. “Cuando Adán cantaba cuando Eva hilaba, ¿dónde estaba el gentil hombre?”, dice la balada inglesa. “Cuando no había libros, cuando no había ciudades, ¿dónde estaba la

poesía?”, diremos nosotros. Estaba en el *lied*. El *lied* era la perfección rítmica del grito primitivo. La queja cadenciada de los sirgueros nos muestra el momento mismo en que, del gemido, del esfuerzo colectivo va a surgir un *lied*, y no es un verdadero poeta quien, al escuchar el canto de los sirgueros, no le haya agregado mentalmente palabras escondidas. Todo *lied* ha nacido de un esfuerzo en suspenso en la naturaleza. La historia de la poesía literaria es la de los géneros literarios cultivados por la civilización. La historia del *lied* es la de las emociones cuya rítmica ha formulado la humanidad. La historia del *lied* es antigua e infinitamente preestablecida sobre la historia de la literatura. Su origen es, por así decir, teúrgico; su generación es espontánea y ubicua. Los pitias se expresaban en versículos que eran ya *lieder*. La Biblia abunda en ellos. Existe entre todos los *lieder* (coplas, canciones) de todas las naciones correlaciones sorprendentes y misteriosas, porque el principio de sus formaciones es único y profundamente natural. Las cuartetas de Omar Khayyam son *lieder*: la poesía oriental y mágica del israelita Enrique Heine ha vuelto a encontrar no sólo su forma concisa, la mezcla de humorismo, fantasía y de efusión violenta, sino hasta su espíritu. Los viejos poemas chinos son *lieder* perfectos, y sus escasas palabras sugieren un mundo de sensaciones indefinidas. Los admirables *haikai* del Japón se parecen a las arietas de Verlaine. Por lo demás, la afinidad de las obras se extiende a los autores mismos. Se conoce la existencia errante de Verlaine, y los preceptos contenidos en su corto poema *Art Poétique*, en el que ha encerrado en algunas estrofas toda una estética futura sobre la cual ya vivimos. Es la misma existencia, son los mismos preceptos que se encuentran en Bashô que, en el siglo XVII, fue el maestro incontestado del *haikai* japonés. Entre Heine y Verlaine las relaciones son grandes: la *Bonne Chanson*, las *Romances sans Paroles*, son la transposición en Francia del *Intermezzo*. ¿Pero quién no descubriría conexiones sorprendentes entre ciertas cuartetas de Heine y de Verlaine, y la serie de soledades españolas, *lieder* incomparables, maravillosas de brevedad trágica? Todos esos poemas, desde el lay medioeval

hasta la romanza verlainiana, al terceto nipón, al *lied* eslovaco, a la *hubaiyat* persa, a la improvisación catalana, todos esos poemas han sido creados por un genio espontáneo, polirrítmico irregular; sus cadencias y sus sentimientos coinciden, se engendran mutuamente, al margen de todo precepto literario. Todos responden a esas condiciones de *brevidad en la intensidad* que Edgardo Poe ha establecido para toda obra emotiva. Todos son “*de la musique avant toute chose*” (música antes que toda otra cosa) del pobre Lelian, y las clasificaciones de la prosodia tradicional, el juego previsto de las rimas, los números fijos, las licencias, los encabalgamientos, las consonantes de apoyo, los empleos lícitos o ilícitos de la e muda, los arreglos tipográficos del soneto, de la balada, del rondel o letrilla son para sus autores, como para Verlaine, “*bijoux d'un sou*” (joyas de a centavo). Frente a la poesía, género de formas fijas, esa inmensa serie de *lieder* internacionales es verdadera y soberbiamente eco de esa región bendita de que habla Shelley:

*Where musie and moonlight and feeling
Are one...*

En el *lied* realmente es “donde la música, el claro de luna y el sentimiento, son una misma cosa”; en el *lied* tan desdeñado por los poetas oficiales que causó admiración que Hugo abordara el *lied* al final de su vida; en el *lied* que los músicos no se atrevían a tratar, hace treinta años, ¡y después de Franz, de Schubert. y de Schumann!; en el *lied* en que termina todo el esfuerzo de la poesía simbolista reciente, esfuerzo para transponer en la lengua francesa, a pesar de las reglas oficiales del verso - discurso tan antimusical, algunos de los recursos vocales del verso libre inglés y alemán: en el *lied* propuesto hoy a la labor de los más grandes músicos y de los más grandes poetas, como la más noble forma de una poesía íntima, confidencial, esencial, condensación de las ideas más elevadas como de las emociones más ingenuas del pueblo.

¿Cómo, pues, crear un verso propio para el *lied* y, por extensión; un verso de drama lírico, porque un drama lírico es un *lied* extenso? Consultando la música, repitiéndose incansablemente que la poesía es

un canto ante todo y sobre todo; que se crea a si misma su regla: que esta regla es únicamente el ritmo, y que el ritmo es tan sólo la traducción de un estado de conciencia por los fenómenos respiratorios de la elocución, es decir, una manifestación individual cuya variabilidad es incesante. El primer principio de un verso de *lied* es supeditar toda preocupación gramatical y metafórica, toda preocupación de estilo tal como se le entiende en prosa, a una preocupación de la musicalidad de los términos y de su elección para ese fin.

La creación de un lenguaje rítmico tan dúctil como sea posible debe ser el fin de todo poeta que escriba *lieder*. Poco importa que “vaya a la línea” con la más caprichosa irregularidad, que rime o que no rime, o repita sonidos en el interior de un mismo verso cuando lo haga seguir por un verso blanco. Poco importan las disposiciones tipográficas, la configuración visible de su página, poco importa sobre todo el reproche de haber hecha prosa, que dirigen a tal poeta todos los versificadores clásicos para quienes el poema es un dispositivo exterior de palabras. La única diferencia de la prosa y del verso está en la insistencia en hacer prevalecer el sonido de las palabras sobre sus sentidos, como medios de impresionar, y en la búsqueda de las inflexiones indefinidas, de las reacciones tonales de cada palabra sobre las otras. El hombre no transforma en versos las formas habituales del lenguaje más que por la continuidad de su *intención musical*, y los elementos musicales del lenguaje, que esa intención condensa y hace surgir, son completamente interiores. No dependen de ninguna manera del hecho de *ir a la línea* cuando se ha escrito doce sílabas, o de reponer a cada docena de sílabas, sonidos idénticos llamados rimas. El retorno de esos sonidos no crea por sí solo un lenguaje poético, si las combinaciones de las otras once sílabas no han sido examinadas en previsión del canto y en sus reciprocidades armónicas. Al escribir Banville: “la rima es todo, en un verso solo se oye la palabra que hace rima”, formuló de la manera más impresionante, aunque bien a pesar suyo, la condenación de un verso que sacrifica once sílabas a la duodécima y se reduce así a su juego absurdo, el

juego de alinear veintidós sílabas de prosa y terminarlas por dos sonidos acoplados. Cuando la literatura de las gentes cultas llega a tan extraña aberración, ¡cuán rica en lógica se muestra la poesía de los simples!

Pero para el escritor de *lieder* que no ha nacido entre el pueblo, el tesoro del *folk - lore* (tradiciones y leyendas populares) es un modelo maravilloso pero inasimilable, y no lo invito a escribir imitaciones, como lo han hecho demasiados poetas modernos. Así como Schubert y Schumann no escribieron *lieder* populares, sino piezas muy complejas en el sentimiento del *folk - lore*, piezas que el pueblo no podría cantar sin piano ni estudios vocales, lo mismo el letrado sólo podría intentar una transposición hábil y sabia de ese incomparable drama pasional que se llama el *lied* plebeyo. Y su guía más seguro en la elaboración de un verso libre musical no será el texto de las canciones populares, sino la audición de la música de cámara. El poeta debe someterse diariamente a la escuela de la música. Escuchar desde el punto de vista rítmico las obras de piano de Schumann es, para un poeta, estudiar los secretos de la variación incesante de los ritmos y de los acentos tonales; es habituarse a olvidar el prejuicio de las formas fijas escuchando ese extraordinario discurso musical que varía a cada segundo y se matiza tan fugazmente como la emoción: es intentar dar al lenguaje, en cuanto lo permite la poco flexible sintaxis, con ayuda de la inversión, de la elipsis, de la asonancia, su máximum. de ductilidad, para llegar a modelarlo estrechamente sobre el sentimiento. La lectura de los textos del *folk - lore* será además la mejor de las lecciones respecto del *lied* popular; es increíblemente rica en condensaciones expresivas, parece escrita en máximas. Pero esa lectura de nada serviría sin la audición musical paralela. Son necesarias olas de música para liberar al poeta de las falsas obligaciones de la poesía - literaria.

Sólo por efecto de esa larga familiaridad con la música, después del ensayo frecuente de notar en palabras el sentido que cree hallar en un trozo que se le toque (y en lo posible tan rápido como el instru-

mento de manera de realizar verdaderas escalas verbales), sólo por el efecto de tal estudio, el escritor de estrofas líricas llegará un día a formular un estado de conciencia con palabras, sin pensar siquiera que existan obligaciones prosódicas verdaderas o falsas; y contemplará entonces sobre su papel estrofas libres cuyo dispositivo será un gráfico fiel de su pensamiento y no una reproducción de modelos enseñados. Si su estado de conciencia ha podido ser traducido por una rítmica regular, derivada de un juego regular del movimiento del corazón, no habrá inconveniente alguno en que ordene sobre su hoja de papel alejandrinos u otros versos de cantidades simétricas: el caso puede presentarse. El autor de este libro ha escrito tales versos. Pero no los hizo expresamente; fue su estado de conciencia lo que así los quiso, y no el respeto de una convención y el deseo de someter su sensibilidad al lecho de Procusto de la prosodia.

El sentido del *lied*, es el sentido de la libertad en el arte poética, que no es el arte literaria (nunca se repetirá esto bastante); un arte autónoma, limítrofe entre la música y el lenguaje. Se reconoce a un poeta en que posee el sentido del *lied*, es decir, *de la raíz del sentimiento*, de la que está más cerca el pueblo que los literatos, y cuya flor éstos estilizan, geometrizan y deforman en los herbarios de los géneros literarios. Los escritores en verso que han considerado desdeñosamente el *lied* como una especie de bosquejo o apunte curiosamente ingenuo, como “poesía del pobre”, agradable pero incontestablemente inferior a sus producciones reglamentadas, esos escritores han preferido la prolijidad ficticia a la síntesis sincera, y han desconocido la más pura expresión del genio de las razas. Considerado como una curiosidad, el *folk - lore* es realmente el fondo clásico e intangible de las literaturas nacionales, y de las cuales la poesía codificada es precisamente una curiosidad artificial. “*En fin Malherbe vint. . .*” (Por fin llegó Malherbe. . .) es un grito de muerte, y su “justa cadencia” fue una calamidad secular cuyos perjuicios ha osado apenas decretar el confuso movimiento simbolista reciente. Veamos en el *lied* un medio de salvación, la piedra de toque del verdadero poeta, la referencia a la

íntima naturaleza de esa transmutación del lenguaje habitual que se llama el verso, y que debe ser siempre un misterio individual so pena de no ser más que la aplicación ingeniosa y estéril de un procedimiento.

La Música de Cámara

Quisiera expresar de qué manera amo la música de cámara, y en qué forma suelo escucharla. Es en una casa de campo, solitaria, en el linde de un bosque. El pueblo queda un poco lejos: no se oyen ruidos de trenes ni conversaciones. A la caída de la tarde, se sabe que hay allí reunido un grupo humano gracias a luces muy suaves que se filtran por entre las celosías. Profundo silencio muy puro alrededor de la casa. Nadie llegará a ella, pues ya están todos los que debían concurrir. Se tiene la seguridad absoluta, por una vez que la vida lo ha permitido. El bosque; noche plena, paz de las flores en el pequeño jardín.

Y nos encontramos allí reunidos unos pocos, a lo más cinco o seis; hemos abandonado, al entrar, todas nuestras preocupaciones; apenas si hablamos, con cordialidad; nos recogemos para la intensa alegría del alma. El ambiente del saloncito simple es tibio; en las paredes algunas sedas orientales, cuadros claros, notas rojas y oro, lo necesario para excitar la imaginación, gustar a los ojos que a veces se detienen en ello, sin ofenderlos ni distraerlos. Todos los presentes se conocen, se estiman, o se aman en el seno de la divinidad que reverencian. En medio del saloncito el piano, las partituras, el atril del violinista. Nos miramos sonriendo, y los que no han de tocar se instalan. En lo que a mí toca, no pongo ninguna prudencia: sin fingir atención a las hojas que pasan o la curiosidad de seguir algún pasaje para estudiar su técnica, renuncio a todo para hundirme en un sillón, y con la frente apoyada en mis manos, cerradas las pupilas bajo mis dedos, recojo toda la tiniebla que puedo, entre los otros y yo, muy egoísticamente y sin pudor de mi actitud, a objeto de no ser más que una máquina de sentir y de satisfacer mi voraz glotonería de sonoridades. He

pronunciado algunas palabras para solicitar a mis amigos un programa, y me apronto para saborearlo con el mudo deseo de un rico glotón que ha meditado su *menú* y dilatando ya sus papilas a la sola idea de los platos que va enseguida a gustar: sólo me avergonzaré luego ante aquellos a quienes me ingenio en hacer trabajar para mi placer. Ellos me obedecen con indulgencia.

Lo primero que se toca jamás es oído ni comprendido plenamente. Sirve como para renovar la atmósfera. No se trata, en efecto, de respirar aire, sino sonoridad: la ebriedad es a ese precio, y ante todo el alquimista de la música expulsa y descompone el aire para reemplazarlo por un baño de vibraciones auditivas intensas. Son las grandes abluciones lustrales necesarias en el atrio del templo antes de los ritos propiamente dichos. Es también necesario el tiempo de dispersar de las almas las malas ideas extrañas al fin que nos reúne: ¡la música es muchísimo más bella y más grave de todo lo que decimos! Hay una interrupción penosa entre los preámbulos y la continuación, es indispensable una adaptación progresiva: el primer trozo está destinado a ello. Si se gusta de él, se le repetirá luego.

He deseado preludios de Bach, que ponen el espíritu en orden, lo instalan cómodamente en una espaciosa arquitectura de armonía. Luego, mi espíritu purgado de toda confusión permitirá a mi alma exaltarme en el tempestuoso heroísmo de la *Fantasía Cromática*, en la que un diálogo ya wagneriano alterna sus grandiosas y melancólicas respuestas entre relámpagos, sobresaltos y definitivas caídas de arpeggios. El triste centelleo y la inquieta exquisitez de un paisaje de Claudio Debussy satisfara enseguida, calmado mi primer apetito, el deseo de sutilidad que he conservado siempre desde la época ya lejana en que, por odio de los tontos, acepté la idea y el calificativo de “decadente”, aunque no me gustaran mucho, pero feliz de adornarme con ellos porque eran motivo de burla en mis amigos. Algún silencio, escrupulosamente observado, se interpondrá enseguida. Y sobre todo, no han de pronunciarse palabras de agradecimiento, ni nada admirativo, porque toda palabra sería un zumbido estúpido desgarrando la

trama divina e invisible tejida por el genio musical en la pequeña habitación en que nos encontramos: y además todos sabemos lo que no habría que decir.

La gran forma esbelta de la cantante, aureolada de oro por el reflejo de las luces, se levantará para la oración apasionada; y será Schumann. Será *Deseo, Tarde de angustia, Lágrimas secretas, Querida, ven a apoyar tu mano sobre mi corazón...*, *La sirvienta abandonada, Mis ojos lloran en sueño...* Y como mi egoísmo se ríe de la fatiga ajena, vendrán luego las *Horas y la Canción perpetua*, que escucharé con ternura y pesar, pensando en el autor que fue mi amigo.

El violín, al llegar su turno, cantará Bach. Y al llegar la medianoche, la grande, la sublime *Sonata* de Franck reunirá al violín y al piano para reconciliar el dolor y la esperanza en la más pura efusión lírica que haya jamás oído yo en sueño en el cielo elevado de la música triunfante.

Así mi corazón se promete sus delicias abstractas. Si aflojo, alejando mis dedos por un instante de mis ojos, el círculo de noche que he querido para mi éxtasis, será para contemplar la belleza estatuaria que crea la música: el hombre sentado en el piano, bloque de sombras bañado con resplandores negro y oro, la mujer de pie, con su cabellera encendida y todo el abandono de sus ojos y de sus labios, el amigo esbelto que, la cabeza inclinada sobre el anteado violín, hace hacia su pareja un gesto como de bendición tan amplio y tan bello. Y detrás de ellos, a su alrededor, los que escuchan, en la tenue claridad: entreveo torsos meditativos, nerviosas manos pálidas, inclinadas frentes hurtando la emoción de las fisonomías. Oigo respiraciones contenidas o profundas. Y estamos allí encerrados, apretados alrededor de las luces, humanos aislados en medio de la noche inmensa y del silencio, y tal vez algún desconocido llora bajo la ventana... Éste he sido yo muy a menudo, deteniendo mi paseo en las tinieblas bajo la claridad de un ventanal de donde surgía un canto, y no se me veía, y yo no sabría nunca a quién había oído, y me alejaba, ebrio y furtivo. ¡Que puedas tú, transeúnte, ser igualmente feliz por nosotros esta noche! Porque en

recuerdo de esas alegrías que la casualidad me dio, he dejado abierta la entrada al pequeño jardín, y puedes recibir tranquilo, sin la vergüenza de ser visto, tu limosna de belleza, de felicidad y de olvido...

La Música del Silencio

Como el silencio es la cesación ideal de todo ruido, sólo designamos con esa palabra su imperfecta tentativa, irrealizable sobre la tierra. Sólo no es dado concebir el silencio completo y verdadero en nuestra alma, y en grado de un elemento moral. Y aunque llegáramos a obtener lo que llamamos el silencio total, no lo reconoceríamos según la imagen que de él nos hacemos. Sólo el silencio de Dios es el silencio, pero el nuestro está lleno de ruidos.

No oír nada sería, para nuestros sentidos mortales, la nada, que nuestros sentidos no pueden soportar ni aun suponer claramente. Por grande que fuese nuestra ingenuidad en provocar el silencio, sólo conseguiríamos oír mejor rumores que el alboroto mezquino de la vida ahora nos disimula.

Nos vemos pues reducidos a gustar tan sólo de un esquicio de esa gran alegría; al menos no deberíamos privarnos, por la pereza en el ejercicio y afinamiento de nuestros sentidos, de escuchar esos silencios a medias de la naturaleza, en seno de los cuales murmura una armonía constante, y en cierto modo una música continua. No nos formamos ninguna idea de esa música del silencio. Nos la haríamos si pensáramos constantemente en la analogía que rige a todos los órdenes de la percepción humana. Por ejemplo, si el silencio se llena para la mayoría con el zumbido de la sangre arterial en los oídos, es evidente que para otros pueblos con realidades sonoras. La prueba de ello es que el silencio puede definirse *por sonidos*. Ciertas pautas de las sinfonías de Beethoven son tonalidades radiosas. Contrastando con el ruido *real* que acaba de cesar y va a renacer, son notas, son los pentagramas de la música del silencio, adquieren un valor tonal.

La luz de mediodía, verticalmente vibrante, ha tenido siempre para mi un sonido bastante análogo a las vibraciones armónicas del sí

natural: se ve la luz, se la oye. En Provenza, en el torpor meridiano, sin duda que la cigarra, con su loco canto, da la nota de la vibración luminosa; y la música de la luz cálida es diferente de la música de la luz *fría*. A claridad igual para los ojos, la diferencia de intensidad de las radiaciones, por medio del frío o del calor, ayuda nuestros sentidos a experimentar, a suponer una sonoridad diferente.

Esas intervenciones de vibraciones nada tienen de “decadentes”, pero su percepción facilitada sería, al contrario, la prueba de organismos lógicos y sanos, capaces, por el ejercicio paralelo de sus diversos sentidos, de establecer entre ellos síntesis, establecer sus similitudes.

Ciertos ruidos refuerzan la comprobación del silencio, nos hacen medir mejor la intensidad del silencio que los rodea: así el ruido de un tren lejano, en una tarde en el campo. En vez de ocurrirnos que podemos tratar de dar la impresión del silencio por un trabajo análogo, podríamos intentar la transcripción del silencio mismo en su lenguaje verdadero. Imaginé a veces una música que me parece no expresar de ninguna manera nuestro lenguaje pasional, ni siquiera el silencio ordinario, sino más bien esa *cesación ideal de todo ruido* de que hablé antes, es decir, la verdadera palabra de la atmósfera metafísica misma, lo que se dice en el reino del alma cuando la vida se calla. Y sin duda que ese silencio es una palabra, y sólo podrá traducirla la música si poseyera esa facultad de transcripción del silencio, en cierta manera la percepción del ruido muy dulce de las alas, ligeramente palpitantes, suspendiendo entre cielo y tierra al ángel atento que toda armonía nos invita a presentir...

Una Nota sobre el LIED

Se discute bastante miserablemente sobre las diferencias de la prosa y del verso, que son completamente interiores y tonales. Quiero retener esto, que me viene a la memoria, mientras alguien ejecuta una frase de acompañamiento en un *lied* de Schumann. Esa frase me recuerda súbitamente una línea de prosa que adoro, y es esta de Pascal: “*Lo Mence éternel de ces espaces infinis m'effraie*” (el silencio eterno

de esos espacios infinitos me espanta). He admirado siempre la elección y colocación de esos dos adjetivos “eterno, infinitos” que dan al pensamiento de Pascal tan grande poder de evocación: y esa elección, esa colocación me encantan en relación *a la calidad de esa prosa* sublime que ha escrito Pascal. Pero ahora acabo de ver esa línea muy de otro modo, bajo la influencia de la música, de la que un ritmo la ha levantado en su ala en un roce inesperado.

Yo no quiero considerar esa línea *más que como un verso* cuya última palabra va encabalgada:

Le silence de ces espaces infinis

M'effraie. . .

Y siento súbitamente que toda la importancia de los dos epítetos se acrecienta y magnífica por la detención, la pequeña suspensión de la voz anhelante recuperándose después de “infinitos” y dejando, tras una pausa en que se resume todo el terror de la visión, caer la conclusión triste: “*M'effraie...*(me espanta).

He recibido esa impresión muy naturalmente, sin preverla, sin pensar en ella. Al contacto del ritmo más definido de la música, surgió el ritmo más oculto de la frase. Y es así como el verso nace de la prosa. Para crear tales sensaciones sirve lo blanco que limita cada verso y fuerza al pensamiento, por medio de la mirada, a referirse al verso siguiente, después de una detención. No se debería colocar esos blancos más que en tales caos, y no regularmente: por esta razón y sólo escribo versos libres.

Creo que toda la dicción del *lied* depende de lo que me ha ocurrido con esa frase de Pascal: entiendo del *lied* escrito y del *lied* cantado. En ese sentido la asociación fortuita de esa frase de Schumann y de la línea de Pascal *creaba el principio necesario de todo lied*, que una palabra vulgar me ayudará a definir: el escape que hace pasar el ritmo incluido ya en los términos o ya en sus intervalos, al estado de ritmo definido y preeminente, es decir del verbo al canto. La dicción sola es ese escape, esa liberación, y lo puede hacer perceptible. Toda prosa espera ese escape para convertirse en verso. Y en ese sentido conozco

millares de versos en la buena prosa, pero sólo veo muy pocos en los poemas llamados regulares que son, en todo caso, contradictorios con la forma musical del *lied*. Si he podido sentir esa unificación de una frase de Schumann con una línea para la que no estaba escrita, con mayor razón una frase melódica voluntariamente concertante con una estrofa sólo se acordará lógicamente multiplicando la operación tonal de la que acabo de citar un ejemplo: y para ello no habrá que sentirse trabado por ninguna repetición de la rima, por ninguna simetría arbitraria en la prosodia, dependiendo tan sólo de las detenciones naturales de la elocución, es decir de los ritmos. Esa es la clave del *lied* poético destinado al canto.

El Arte de la Colectividad

Se ha podido preguntar por qué la música, tal como la concebimos hoy, se ha constituido tan tarde en la evolución estética de la humanidad. Ha aparecido con retardo inmenso en relación a las otras formas de arte. El paso de la era del grosero fetiche a la estatuaría egipcia, del mosaico bizantino al arte giottesco, y de éste a los artistas del Renacimiento se ha cumplido por progresos incesantes y rápidos en comparación con el muy largo estancamiento de la música entre la primitiva instrumentación y la orquesta moderna.

Se ha concluido de ello que el oído humano, educado con más dificultad que el ojo o el tacto se contentó con sonoridades fundamentales, sin sentir la necesidad de subdividirlas, y que la flauta del pastor heleno, los instrumentos medioevales bastaron al placer de generaciones. Se ha dicho también, pero ello no es sostenible, que la fabricación de instrumentos como los nuestros correspondía a un grado de ingeniosidad científica inaccesible a los antiguos. Los antiguos resolvieron problemas más delicados, desde hace treinta siglos, en el perfeccionamiento de las técnicas. La primera razón está desmentida por la historia misma: las expresiones por las cuales los antiguos, y sobre todo los hombres del Renacimiento, tradujeron su éxtasis musical, denotan una complejidad sensorial bien equivalente de la nuestra, y hasta se puede afirmar que sentían la música tanto como nosotros, y

aún más en cierto sentido, desde que medios infinitamente menores los conmovían más, y se conmovían menos por las finezas de los timbres de instrumentos sutiles que por la estructura rítmica y por los modos armónicos en sí mismos.

Se puede inferir de ello que los antiguos se formaban de la música una concepción mucho más profunda que la nuestra, y que con ella experimentaban el goce de un lenguaje superior, mucho más que ese olvido del lenguaje artificial que, en nuestras almas, crea el sensualismo indefinido de las combinaciones de timbres. La satisfacción de los antiguos era completamente mental. El ritmo, secundando a la poesía y derivando como ella de los ritos constitutivos de una lengua hierática, era una geometría sonora que reforzaba el prestigio de la palabra individual. A medida que se desarrolló la presciencia de fuerzas colectivas latentes en las asociaciones de ritmos, fueron creándose las formas vocales colectivas. El coral y el canto individual humano fueron, con independencia de los instrumentos, los medios de enunciación, de transmisión del pensamiento, y la voz conservó mucho tiempo su prestigio de instrumento por excelencia porque significaba una forma suprema y voluntaria de la palabra. La emotividad nerviosa incluso en la vibración propia de la madera o de la cuerda pareció ser un placer, algo anónimamente sensual, una caricia diferente de la emoción intelectual del discurso cantado. En otros términos, el hombre quedó dueño de la música.

Pero cuando la sollicitación del placer nervioso lo incitó a pedir a las sutiles vibraciones de ciertas materias una voluptuosidad que fuera en sí misma su fin, cuando desapareció de la música profana toda idea ritual hierática, cuando las cosas esenciales hubieron hallado en las otras artes medios de perfecta enunciación, sin que hubiera que recurrir al ritmo vocal para significarlas, el hombre, solamente entonces, pensó en la necesidad de perfeccionar por el instrumento ese sensualismo que, anteriormente, no era más que algo accesorio de una emoción intelectual. De una alegría del pensamiento hizo una pasión física.

La lenta y curiosa evolución que, de un arte unitario y sagrado, ha creado muchas artes profanas, nunca se ha precisado mejor que en esta orientación del lenguaje individual y rítmico hacia la colectividad orquestal, en la que todo el mundo habla y nadie es responsable, con excepción del hombre que dicta y regula al testamento llamado partitura. Es el único que mantiene el papel primitivo, en tanto que la ebriedad sensorial es el objeto de la mayoría de los asistentes. Y después de haber admitido en la severa geometría del canto primitivo la imitación ornamental de los ruidos de la naturaleza, evocados como decoración, se ha llegado a hacer consistir toda la música en la transcripción de esa decoración, en describir estados de conciencia que no son, en verdad, más que estados de sensibilidad. El canto reaccionaba sobre los ruidos naturales: la magia de los ruidos naturales invadiendo el alma y enajenando la voluntad es lo supremo de nuestra actual satisfacción musical.

En todo caso, si los compositores de sinfonías persisten en velar por el mantenimiento de estados de conciencia, precisar una voluntad entre los estados de sensibilidad, la gran razón del amor de la multitud moderna por el concierto está en esa hiperestesia de los estados sensibles: ella busca un placer, un placer estupefactivo cuyo resultado más atrayente es la disolución momentánea y deliciosa de la voluntad. La música se ha convertido en el arte de la colectividad. Esa es la verdadera explicación de su larguísimo mantenimiento en una especie de indiferencia por la invención de múltiples instrumentos. La constitución de una orquesta a imagen de una multitud, sólo pareció deseable en el momento en que las demás artes, llegadas al pináculo del individualismo, hacían inútil el papel hierático de la música. El coral ha sido la expresión culminante de una unión de voluntades músicas en función de lenguaje: la orquesta se ha opuesto directamente al coral ofreciendo el medio de disolver mutuamente las voluntades. El coral ha sido una expresión coherente de una clase selecta. La orquesta es la expresión diversificada de la multitud. Un arte colectivo sólo podía ser concebido por el deseo de crear, paralelamente a la escritura hierática

de las artes realizadas por un solo hombre, la escritura demótica de un arte realizado por una colectividad anónima.

Ha resultado así la rareza de que la escritura musical es demótica por su destino, e hierática por su forma. Reconstituye en los tiempos modernos el libro mágico de la edad media: pero es el libro mágico de la multitud. De ese libro mágico nace la voz colectiva. El canto primitivo expresaba el lenguaje del hombre en medio de la naturaleza. La polifonía moderna intensifica el poder de la naturaleza sobre el alma. De ello deriva que ante nuestros ojos resulten el cantante y la cantatriz un poco anormales, en todo caso disminuidos y despojados de su antiguo prestigio. La música colectiva al hacer de la sinfonización de los ruidos naturales el protagonista anónimo, multiforme y gigantesco de la música, ha hecho que aquellos protagonistas parezcan mezquinos. Esa desconsideración ha sido precisada más por Wagner que por ningún otro músico, y porque sentimos que ha ido demasiado lejos, cierto desasosiego nos hace retornar en este momento hacia la época lejana en que el hombre era más importante que la música, en que el hombre aún no había sido anulado por el Proteo que la orquesta es, época en la que la música de Bach y de Gluck mantenía siempre recta la silueta humana voluntaria y directriz en el vértigo de las sonoridades, cuyo inconsciente crea actualmente nuestra peligrosa voluptuosidad por la seducción de una especie de amnesia exquisita e intermitente.

A quienes buscan no esa amnesia, sino un refuerzo y una exaltación de sus individualidades, el cuarteto, el piano, el canto acompañado por un instrumento bastan, y suministran una alegría intelectual diferente de la despersonalización de la orquesta. No sienten la necesidad de desaparecer en la polifonía; se colocan en el estado de espíritu de las gentes de la edad media, a las que bastaba un minimum de instrumentos. Sus emociones eran bien diferentes de la emoción del baño magnético de la música colectiva. Prueban por ello que la música, en su fundamental razón de ser, preexistía al desenvolvimiento orquestal y había conocido desde entonces su perfección. La música de cámara es hierática, la sinfonía es demótica. La música de cámara es

nuestra voz que habla: la orquesta es la naturaleza que la responde y la ahoga en su inmenso murmullo en el que resplandece el reflejo del universo.

Ulises y las Sirenas...

La Metamúsica

Se ha propuesto esa expresión. Es divertida por sus diversas maneras de no tener ningún sentido. Comprendo que se ha querido designar con ella la música metafísica, es decir, la que a diferencia de la música pasional o descriptiva, se propone la expresión de estados de conciencia, y se mueve, como la metafísica, en el dominio de las ideas generales. Habría pues, que incluir en ella la música religiosa, y, como “religiosa” no es “eclesiástica”, toda otra música que no tenga por objeto más que el estudio de las reacciones entre los valores sonoros, sin preocupación de sentimiento o de pintura. Sería el lenguaje predicho por Fichte, una lengua filosófica universal como la química o la geometría.

Ocurre con la metamúsica lo que ocurrió con el “superhombre” que hizo traidores de tantos traductores de Nietzsche. Toda música es “metamúsica”, es decir, está por encima de sí misma: en el sentido que nunca una sonoridad ha sido sentida sin alguna razón superior. No hay metamúsica, sólo existen metamúsicos. Aun si, abandonando toda voluntad pasional o descriptiva, no buscan más que combinaciones de sonidos, y hacen de ellas el único fin de su arte, y apenas aluden a la especie de geometría en el espacio que es el juego de las ondas sonoras. De manera que por encima de la música, hay un lenguaje supremo al cual esa alusión se dirige. Es el ritmo generador del universo, del cual nuestros sonidos no son más que ecos. Y ese ritmo sólo es la metamúsica. En todos los otros casos sólo podemos emplear un adjetivo: el sustantivo mismo es intangible. Para expresarse mejor, el estado metamusical es el silencio, porque el ritmo no produce ruido, como el movimiento no lo produce en el éter. Las músicas humanas, y los rumores de la naturaleza, no son en cierta manera más

que traducciones del silencio en ruidos perceptibles por nuestros organismos. Pero el alma percibe el ritmo en silencio: el alma es metamusical, y cuando el cuerpo en que ella habita oye músicas, lo que ella escucha es ese silencio.

Ocultismo Musical

Una sala de concierto encubre cotidianamente el milagro de la separación del alma y el cuerpo: el efluvio musical colma esa sala hasta la saturación. Antes que esa saturación sé cumpla, la incomodidad del público persiste, incomodidad bien conocida de todos los melómanos. Es indispensable que el aire sea completamente renovado, reemplazado por la sonoridad difusa, que es una especie de aroma. Pero desde que la saturación se cumple, esa atmósfera irrespirable y extraña oprime los pechos. *El aire musical* es a la vez lo más liviano y lo más pesado que existe en el mundo. La angustia comienza, y es como una muerte: el cuerpo astral se eleva, el cuerpo material queda embotado en la torpe capa. Se produce un intercambio mudo. Los efluvios venidos de la orquesta le son devueltos bajo la forma de cuerpos astrales que flotan y quedan suspendidos como elfos. Ellos comprenden el sentido superior y oculto de la música cuyo opio, los cuerpos de los espectadores, cansados e indistintos en las graderías, se limitan a absorber groseramente.

Con voluntades trasegadas se elabora, en el espacio vacante, la alquimia de la música imperiosa. A esos cuerpos astrales les hace hacer todo lo que ella quiere. Les ordena contemplar con piedad sus tristes cuerpos materiales que están allí, febriles o inertes. A veces les murmura, no sin una inefable ironía:

“Vosotros, cautivos, que os cernéis a medias, os integraréis en ellos, porque así es necesario. Consoladlos, decidles también que sean menos viles por amor hacia mí. Si os desesperáis demasiado en sus prisiones de carne, tened paciencia pensando que os haré evadir algún día para otro paseo etéreo, porque mi espejo mágico está siempre listo y sois sus alondras fieles. Como podríais - porque sois también pájaros

muy curiosos - destrozados antes de la hora, queriendo verlo de demasiado cerca, tengo allí por guardián de mis magias un hombre armado con una varita. Os separará en vuestro propio interés: porque, mis queridos cuerpecitos astrales, teméis el poder de las puntas...”

Los fantasmas se reintegran en los señores y señoras cuyas apariencias materiales continúan en las butacas, y unos y otros se acomodan juntos, más bien mal, hasta la próxima separación...

Por lo demás, no habría por qué pensar que toda esa música sea perdida, y sólo haya servido para obligar a hacer a los cuerpos astrales el pequeño paseo de que acabo de hablar. Ningún sonido ha dejado de resonar en el universo desde que fue emitido, y sus vibraciones conmueven el éter desde el origen, porque el movimiento no muere jamás, y las ondas sonoras se propagan al infinito. Todas nuestras sinfonías se recomponen pues en mundos desconocidos, como en fonógrafos prodigiosos, y si se hace música en otros planetas, como me complazco en creerlo, es muy posible que algún día nos envíen sus ecos. Existen sin duda alguna, sinfonías en marcha en el éter, como las claridades de ciertas estrellas que no han llegado todavía hasta nosotros. Me atreveré a llamar sobre este punto la atención de los compositores, rogándoles hacer todo lo posible para escribir sólo buena música, sino para nuestra satisfacción, al menos en consideración a Betelgeuse, a Alfa de la Lira, a la verde Venus y a la brillante del Cisne...

El Piano y el Violín

El piano es un sepulcro, y el violín, a su lado, se pone a rezar.

El piano de basalto negro, rico y macizo, vestido de reflejos, siempre me impresiona en la soledad llena de almas que solicitan su revelación, cuando aislado en el silencio antes del concierto, yace como bloque de noche coagulada, y en sus flancos, como en la superficie de un río o en la tristeza de una rada, reflejan en fanales de pedrerías los fugaces relámpagos que ellos absorben de las arañas de luces.

Está levantada la tapa del piano. Si me inclino no contemplaré la forma, grácil en sus fajas desdoradas, de alguna graciosa Leukyoné, exhumada de una cripta de Antinoë, sino tan sólo redes de oro que se entrecruzan, y que constituyen el cepo delicioso y temible de la belleza adormecida y sorprendida, las redes que Vulcano, en su resentimiento sutil, arrojó sobre Venus culpable. Pero la melodía reposa invisible, ángel o deidad voluptuosa, y bajo el tejido de las cuerdas no oigo el gorjeo de la pajarera ni veo a los pájaros.

Me divierte suponer en este cofre de sombra imágenes de vida y de muerte cuyo envío temblará dentro de un instante en la luz. Todas las existencias posibles se ocultan en esta caja de Pandora. Pájaros, diosas, muertes, todo hay allí, y también mi alegría y mi pena, mi exaltación o mi deseo de llorar.

El piano es un sepulcro pagano. Pero el violín es un instrumento religioso. El piano contiene imágenes, el violín las hace cantar. El piano es un real estuche de joyas, pero sólo el violín las hace brillar. El piano es la caja de Pandora, pero el violín es Pandora que habla, y que se espanta de los regalos dolorosos que ha dado.

Cuando la mujer ceremoniosa, y adornada para el rito, con lentitud en un susurro de seda avanza y se sienta ante el sepulcro, como Electra, tocando con el dedo del pie la lira negra de los pedales, pensativa y pálida, amo verla reflejada en el barniz de ébano, como pintada por Whistler; y ella se inclina hacia el fantasma de sus manos que, reflejadas, sé tienden hacia sus manos de carne real, como si vinieran del fondo de la sombra y la atrajeran. Entonces comienza la caricia rítmica y la evocación de la magia blanca y negra, y poco a poco nacen las imágenes, y el ángel de la sonoridad sé despliega fuera del sepulcro abierto.

Pero el piano no puede orar. Sus notas reiteradas no duran jamás el espacio de un sollozo. Por todas partes un poco y velozmente las manos activas de la mujer tocan a la multitud que se aprieta contra el borde de ébano: el violín intercede por ella y pide gracia por todas esas almas. El piano las convoca, en su nombre el violín implora.

Admiro la majestad del hombre de pie y arqueado, ritual él también, y el resplandor sobre su frente, y su faz en la sombra, y el balanceo ebrio de todo su cuerpo delgado y negro, mientras parece escuchar a su instrumento, y hablarle en voz baja mientras lo aprieta, y su mano derecha conjura o exalta armada del arco de fuego. El piano es horizontal y dice las cosas de la tierra. Pero el violinista va por entero hacia el cielo, y no es más que el tronco sombrío del que van a surgir las ramas luminosas de la música y resplandecer en el infinito.

Veo siempre, por medio del piano, un paisaje enorme poblado de figuras restringidas, a la manera de Poussin, y el drama secundario del hombre perdido en el vasto drama elemental; pero un fresco decorativo, un impresionismo de toques sonoros yuxtapuestos, reconstituyendo una armonía por disociaciones constantes, una pintura en suma. En vez, el violín sólo es una voz, el sonido mismo de ese paisaje del piano, su queja o su éxtasis. La música del piano es indirectamente musical, es aún un dibujo o una escritura. Pero el arco toca directamente un alma, y las cuerdas del violín están tendidas en nosotros.

El piano es un sarcófago antiguo y vasto: pero el violín duerme en un pequeño féretro semejante al nuestro.

Un LIED de Ernesto Chausson

Me agrada la antigüedad de esta sala Pleyel muy blanca, con adornos sobriamente subrayados de oro, rectangular y desnuda, en cuyo fondo está el piano levantado en una tarima: ante él, en ese mismo sitio, Chopin se sentó en otro tiempo. Me imagino sus ojos sombríos, sus cabellos temblorosos, toda la elegancia deshecha y cansada del vestir romántico, el saludo un poco extraviado, sus largas manos de tísico llenas de sueños... y pienso...

Aquella noche, en vez del doloroso fantasma que imagino, se levanta una cantatriz diáfana y toda de rosa, como para figurar su alma. Canta *lieder* de Ernesto Chausson. Me acuerdo entonces de mi amigo, a quien amé tanto, y si me encontrara yo solo lloraría.

La cantatriz entona un *lied* que es sollozo, ritmado por campanas en sordina. Se titula *Las horas*, y son cuatro estrofas sobre dos rimas siempre iguales, obsesionantes, dulces y terribles. Las escribí hace mucho. Una tarde que me encontré con Chausson me dijo: “Quisiera que me escribieras un *lied* sobre rimas repetidas. Ven a casa esta noche, y te haré oír algo de Franck”. Al volver a casa, escribí el poema y después de comer volví a pasar la velada con mi amigo. Le leí los versos. Se sentó al piano e improvisó la música. Es una de las más bellas composiciones que escribió Chausson, y un modelo de identidad del sentimiento, del ritmo, del canto silábico, con su traducción musical. Puso en esa obrita toda la tristeza infinita de su alma, que fue una de las más puras con la de Mallarmé, que yo haya conocido.

Me acuerdo de todo eso mientras desde mí butaca oigo a aquella mujer blanca, aureolada de cabellos dorados, cantar *Las horas*, siendo ella misma como una “*heure au pâle sourire*”. Oigo la voz misma de mi amigo, me parece que sale de la tumba, y una pena violenta muerde a mi corazón. ¡Cómo ha prolongado su música mis pobres palabras! ¡Cómo ha sabido enriquecer con todo su genio esa humilde queja, y cuan poderosa es su música! Oh, amigo mío, aun te contemplo en tu gran salón solitario, en la casa dormida - porque aquella noche nos quedamos charlando hasta muy tarde, y tú tocabas quedamente y hablábamos en voz baja, de corazón a corazón -. Detrás de ti, en la pared, había un gran retrato de Eugenio Carrire en el que aparecías al lado de tu esposa, vestida con un traje claro y de tus hermosos hijos. Y me decías dulcemente, real y viviente sobre aquel fondo magistral y tierno: “¿Lo encuentras bien?”. Y yo emocionado, te dije después de un largo instante, y con voz temblorosa: “Sí, está bien, gracias... es muy hermoso...” Sonreíste con ligera melancolía, porque nunca creías poder hacer algo realmente bello... Ahora, amigo mío, aquella noche inolvidable que pasamos juntos revive y se eterniza, la cantatriz se estremece y todos los que me rodean están conmovidos. Pero tú, tú mismo, ¿no te encuentras entre nosotros esta noche? ¡Oh! No te busco sobre el tablado en que está la cantatriz No aparecerás

jamás. Quizás que detrás de mí, allá en el fondo, en el extremo rincón sombrío, pueda encontrar, si me vuelvo, tu mirada vaga y oscura... Siento un poco de frío, y por miedo de romper el encanto de una cara ilusión, como la quiebran los aplausos, no me atrevo a moverme en mi sitio, mientras se retira la mujer blanca y brillante que confundo con tu recuerdo.. .

La Palabra Cantada

En realidad, todo el mundo admite que toda poesía es un canto: la imagen trivial de “la lira” resume lo esencial de esa creencia. Me pregunto sin embargo con estupor, cómo es que esa imagen no corresponda, en la mayoría, a ningún ranazamiento. Nadie se extraña si alguien representa a un poeta desnudo, o arrebozado a la griega, tocando con un plectro de carey las cuerdas de una lira, instrumento cuyos sonidos debían ser evidentemente poco agradables, y secundando con ese ruido el recitado medido de sus versos. Es que, en verdad, en ello las gentes aceptan tan sólo una imagen guardada en sus recuerdos de colegio. A lo más aceptan la equivalencia en el guitarrero sevillano que acompaña así su *soledad* favorita. El griego clásico o el color local de España previenen todo asombro. ¿Pero qué se diría de un poeta actual tocando un mandolín o una cítara mientras recitara un *lied*, o vocalizándolo, mientras sus manos tocaran el piano? Observad que en este caso todos reirían, y sólo tolerarían semejante audición por parte de un compositor que habría “puesto en música” el poema de que se trate.

Sin embargo la música está en el poema, y los sonidos que emitimos hablando no son más que sonidos “líricos”. Y al recitar un poema no se le canta: se da simplemente comunicación del texto. Hay que solfearlo interiormente, y un poema leído no existe, como no puede existir una música simplemente leída. La palabra leída no es la palabra cantada, y no hay poema más que cuando hay canto. Versos impresos son una partitura que hay que ejecutar: son posibilidades de música verbal.

A decir verdad en la vida no hablamos. Conversamos. Pronunciamos las palabras, en medida suficiente para hacer nacer por el oído, en el cerebro del interlocutor, la imagen *gráfica* de los términos. Pero su imagen *sonora* jamás es evocada. De manera que la lengua poética no es una lengua, sino una música polifónica intermediaria entre la lengua hablada y la música pentagramada. En una palabra, olvidando completamente que la escritura no es más que una fijación mnemónica de los gritos articulados que forman el lenguaje, se ha llegado a creer que se habla una lengua cuando se reconoce esos signos mnemónicos sobre un papel, o que la garganta emite la traducción sonora en medida de hacerse comprender. Pero la poesía que es el más primitivo de los lenguajes, a la vez que el más venerable y el más sagrado, porque es el más antiguo, jamás ha renunciado al canto. Si sé acusa ahora a la poesía de querer confundirse con la música, en verdad no hace más que reintegrarse a su dominio natural, separándose del lenguaje usual. Toda poesía es el canto verbal, y el empleo de la palabra como elemento de sonoridades combinados que conmueven. Es mala toda poesía que no da la impresión de palabras oídas por primera vez y asociadas a un fin especial, de palabras que se *reconoce* por haberlas oído y dicho, pero que se considera de manera nueva: y la exquisita turbación que causan versos hermosos no nace de las ideas que contienen, sino de su transposición musical.

El acompañamiento armónico de un poema existirá válidamente en tanto que acentúe, sin contrariarla, la sugestión de las sílabas, por la vibración, físicamente más intensa y más extensa, de las cuerdas. Es decir, que el músico del *lied* no será, en suma, más que el mismo poeta, dotado de voz mejor, y de un instrumento menos imperfecto que la lira del dios griego o la guitarra del cantante de soledades. Y se puede afirmar que todo buen *lied* contiene implícitamente su música, que un compositor, algún día, la revelará y prolongará sus ecos en el piano o en la orquesta. Pienso en todo esto escuchando *lieder* de Debussy que son verdaderas *proyecciones* de Verlaine, y su lengua misma instrumentada. Pienso también en ciertos *lieder* de Schumann

para Heine. Con frecuencia la idea de un poema sólo era para él un pretexto, y rehacía un poema propio. Pero cuando se encontró en presencia de ese genio poético que, casi sólo en Alemania, comprendió la *misión hechicera* del verso, entonces ese admirable Schumann se convirtió en el mismo Enrique Heine; acompañándose y cantando obedeció al antiguo destino de la poesía, y hubo así sobre la tierra una serie más de obras maestras.

El SNOBISMO Musical

Al leer críticas musicales de cierto género he tenido a menudo la impresión de que habrían sido escritas para sordos, y por sordos que razonan sobre la música, pero no la aman. Entienden de ello, pero ciertamente que no entienden la música.

En mi primera juventud, cuando empecé a conocer a algunos músicos o notables aficionados, me esforzaba por encontrarme cerca de ellos en los conciertos. Antes, de los dieciséis a los veinte años, había trepado al “gallinero” del Chatelet, o asistido al corredor de Lomou-reux y a las sesiones de piano de las salas Plebey y Erard, sitios donde experimenté ebriedades musicales e intensas emociones que mi gusto no disciplinaba. La saturación de sonoridades exaltaba mi alma, sin que mi razón se cuidara de introducir la lógica en esa hiperestesia voluptuosa y dolorosa. La música me resultaba una pasión y no un motivo de educación estética. Me pareció que debía superar ese grado, informarme, instruirme, a fin de poder asimilar los elementos de síntesis de la música, como ya intentara hacerlo con la literatura o la pintura. El trato con técnicos tenía que ser para mí de mucha utilidad. Lo busqué. Consideré como una buena fortuna poder sentarme en el concierto, al lado de sinfonistas, y me dispuse a dar a mi ignorancia la lección saludable de sus reflexiones.

La decepción fue profunda. Pronto me cansé, pronto me hirió la aridez de aquellos espíritus. Insensibles a la gran Musa, al vértigo de sus ritmos, sólo prestaban atención a los procedimientos. Allí donde mi corazón se apretaba, perdido en el maelstrom orquestal, y cuando

mis ojos se llenaban de lágrimas, el cuchicheo de mis compañeros negaba la oportunidad de un acorde de séptima o emitía una nota irónica cuya complicación me helaba. Parecían ajenos a toda emoción. La emoción era un valor del que no se ocupaban para nada. Estudian sobre partituras los medios del sonido, y el sonido mismo no impresionaba sus nervios. Mis sensaciones, las frases breves que me arrancaba la sinfonía, se expresaban por un vocabulario de orden sentimental que les sorprendía, mientras que mi estupor se acrecentaba al comprobar que todos sus comentarios eran de orden lógico. De sus labios no brotaba una palabra que pudiera servir también para precisar una proposición de matemáticas. Por último, me pareció que sé ocupaban únicamente de las condiciones de mi emoción, jamás de ella misma, al extremo que los evité luego siempre que pude, desengañado por algunas sesiones.

Jamás conocí un técnico que escuchara la música en el sentido que yo la escuchaba. Ernesto Chausson no era inferior a ninguno de ellos en ciencia, en escrúpulo técnico, pero cuando concurríamos juntos a un concierto se expresaba como un poeta, con ternura y sinceridad de alma infinita. Dejaba de lado toda explicación científica, y se embriagaba con el brebaje mágico. Vibraba, amaba, tenía fe. Fue el único músico a quien me atreví a confiar los entusiasmos, las delicias, los extravíos fuera del mundo visible, la alucinación suprema que siempre me ha causado la sinfonía, el único que no me haya sonreído con ese amable desdén “hacia quien no es un entendido”. No olvidaré jamás con qué clara inteligencia Chausson me explicaba, tranquilizándome, que quien ama la música, quien de ella tiene necesidad, quien es desde el primer compás arrollado en su ola con consentimiento extasiado de todo el ser, es quien, capaz de hacer obra de amor, está más seguro de comprender el misterio y de reverenciar a la buena diosa mejor que el más informado contrapuntista o el erudito más puntilloso.

Vi luego, cada vez más, cuánta razón tenía aquel amigo incomparable, aquel ferviente, aquel ser todo belleza, ante el espantoso

“snobismo de la técnica” originado por el wagnerismo y el frankismo. No sé en verdad, si no valdría más preferir la ignorancia de antaño a esa falsa ciencia que despliega, como las partituras sobre las rodillas, esta generación chocante de lectores de conciertos, de esas gentes que vuelven páginas y páginas, haciendo anotaciones, mientras arde el gran delirio musical, y que sólo se distraen de su docto estudio para sonreír ante alguna falta minúscula de un instrumentista. Su recuerdo del concierto será esa falta del ejecutante, y su alegría en señalarla, en ser los únicos que la notaron, primará en ellos sobre la alegría del éxtasis. No son ellos los que abandonarán la sala del concierto temblorosos, vagos, con las mejillas frías, con la pena de volver a estar en la calle, y el deseo de huir lejos del tumulto y de las charlas de la salida, para guardar en su pecho el recuerdo ardiente, como un comulgante, de brazos cruzados y la frente inclinada, guarda en sí la hostia. No son los que se levantarán con pena, como si dejaran en la sala una presencia; querida, como si se separaran de su amada. Satisfechos, dueños de sí mismos, juzgan, discuten, dirigen la conveniente ordenación de las sesiones musicales en que se encuentra periódicamente su pequeño grupo rencoroso y frígido. Esos officiosos de la buena música me resultan después de todo inferiores en su alma a esos mirones arrastrados a marcar el paso al compás de los cobres de una banda militar que cruza por su plaza provincial.

Crean toda una serie de pequeños misterios de la técnica, cuando existe realmente un solo misterio, el del hada que subtrae el alma al cuerpo, por una hora, el del espasmo inmaterial que exalta y que consuela. La música, tal como la comprenden, nada tiene que me atraiga. Las preocupaciones que les absorben jamás serán las mías. No niego que el estudio de los medios de la emoción sea apasionante, esencial, abundante en sabrosas sorpresas: ¿pero qué me importa todo ello, si, enloquecido por el libro mágico, llego ante el Canto mismo, y el sonido mismo de la lira, con un espíritu fatigado, un alma sin frescura? Los secretos de la paleta, de la fundición, de la sintaxis, del contrapunto, de la matemática o de la disposición de la decoración son inte-

resantes, pero han de ser olvidados en el momento en que la obra misma, por ellos realizada, se levanta ante el hombre emocionado que la afronta con humilde esperanza del corazón.

Poco a poco la máquina ingeniosa divierte y corrompe al aficionado, descalifica su alma, y le lleva a desertar el culto que creía servir. De ninguna manera iré a trocar por una ciencia vana y seca las alegrías de mi ignorancia ingenua, y permitir que la técnica “usurpe riéndose los homenajes divinos” debidos sólo a la Buena Diosa y no a los instrumentos de su culto. La emoción, el ritmo, la atracción magnética del infinito musical me pertenecen, tanto como al lector de partituras, como el dios de la Catedral o del templo pertenece al ignorante tanto como al teólogo. Fuera discutiremos sobre los textos de la Escritura: aquí, en el santuario, no existe más que lo divino y las almas que lo reciben fervientemente. Y así es: amar la música es recibirla. Es amarla por sí misma, y reconocerse infinitamente pequeño entregándose a la misericordia de la dispensadora de sueños.

El arte es y será siempre y ante todo no una cuestión de técnica, sino una ocasión de sinceridad, de amor más grande. Amar la música, es soñar con un poder que está inagotablemente dispuesto a abrimos fuentes de alegría, a hacernos mejores por el contacto de lo absoluto, a exaltar lo más puro que hay en nuestras existencias. Escuela de desinterés y de reconocimiento, milagro dominical. ¡Efluvio! Jamás has sido creada, Sinfonía, para ornar los debates de los disputadores sobre arte, sino para ofrecer al hombre apenado algo de ese fluido que la existencia roba a la vida, y consolar “su triste opacidad” por el revoloteante espejismo del silfo que le atormenta, y que él ha llamado ingenuamente el ideal.

Leo sin placer y sin estima los escritos complicados de algunos, que transforman la música en problemas logarítmicos, y abusan de su inverificable erudición, con tal aire de disponer como de cosa propia de ese arte, que no tendríamos más que pedir perdón por atrevernos a ir a solicitar fuerza y lirismo a Beethoven o a Franck sin conocer los arcanos de las funciones tonales. Nunca una palabra de amor y de

respeto hacia la Desconocida sublime en esos discursos de los fariseos de la cifra, politécnicos de la armonía, sobrestantes de las vías de la emoción, que alinean sus pequeños cálculos como paralelogramos de guijarros a lo largo del camino que va del alma humana al infinito del ritmo. Después de haber sonreído de quienes admiran en confianza, ¿vamos a preferir a los que admiran con el compás en la mano? La atención dada a los medios del arte y no al fin del arte es, en cuanto a la época actual, la fórmula misma del *snobismo*, y la música sufre de ello cruelmente.

Nada más horrible que el *snob* documentado; es, en comparación del *snob* ignorante, un carnero enfurecido para desesperar a Panurgo! Hipnotizado por la argucia, miope sobre el palimpsesto, halla en el mecanismo del arte ocasión de endurecerse el alma. Pasa del juicio más cruelmente desdeñoso al elogio más ditirámico, porque las fórmulas de escritura le han gustado más o menos, y cuanto más se especializa su crítica, menos valor tiene, porque es incapaz de demostrar por qué una armonía conmueve aunque sea defectuosa, en tanto que una irreprochable no nos conmueve. El derroche de epítetos violentos es, en el elogio o en la crítica, signo evidente de irresolución de espíritu.

A pesar de todo el Canto se eleva, inmortal y riente, aligerado de glosas, y distinto de todo ese *snobismo* de escribas musicógrafos. Estos leen, pero no escuchan. En tanto que se produce el milagro, que se enciende la fiesta de las almas, ellos toman notas: después se van, creyendo haber asistido al concierto, ansiosos de retornar a casa para preparar el artículo que dará buena opinión de su saber. Son pobres gentes. ¡Escuchemos la orquesta y no envidiemos su estado de espíritu! Se satisfacen con categorías y teoremas; en realidad nada han oído. ¡Desgraciados los que la Diosa no saca de sí mismos y permanecen fríos cuando ella pasa! La ciencia de esas gentes no es más que un sarcófago cubierto de jeroglíficos en que creen haber encerrado el milagro. Duermen luego, guardianes celosos y arrogantes. Y es cuando la resurrección se cumple y la gran Forma inefable y pura se eleva,

se cierne, se extasía, y cuando ellos despiertan al lado del sepulcro vacío, sólo les resta arrojar a él sus partituras y sus anotadores inútiles...

El Aplauso en el Concierto²

Me encanta Alfredo Cortot que, ante el piano, parece abrir un tesoro, con la confianza atrevida de un héroe jovencito del romanticismo en frac negro, delgado, un mechón moreno vacilante sobre su frente mate que domina una mirada nocturna: las dos manos vivientes se sumergen en el cofre de ébano para retirar de él racimos de arpeggios luminosos que agita, aún húmedos de sonoridades frescas, ante el auditorio. Sin embargo, identificado con el largo y vasto piano por el color de su traje, prolongándolo, sólo con él y en él, el artista no parece que nos diera la alegría de un concierto, sino que se empeñara, en la penumbra de las arañas de luz atenuada, en ser aquella noche más él mismo que nunca.

De Cortot me place ante todo el sentimiento de su soledad en público. Realmente no nos encontramos allí, y él ni lo sospecha. Apresurando con gesto breve el saludo preliminar que le une a quienes le esperamos, se sienta, y desde ese instante queda enteramente solo. Sabe de memoria lo que va a tocar; pero desde que su mano ha emitido el primero de los sollozos que llenan el piano, es como si volviese a estudiar toda la música, y se sorprende de su belleza. Sentado por debajo de él, y contemplándolo de abajo arriba sobre la escena, lo veo que, vuelto únicamente hacia sí mismo, trata de inventar una manera imprevista de concebir lo que quería tocar; y una voluntad solícita se revela en su rostro, y sus pupilas se ocultan en cavidades de sombra, y trata, con lentos movimientos de ambas manos, de reatar con nudo inédito el hilo de oro que teje para unir las pedrerías de la sonoridad.

Como el instinto del virtuoso consiste en darse, Cortot me intriga por todo ese deseo contradictorio que leo en él, de replegarse sobre sí

² Sala Pleyel 1907.

mismo. En vez de proyectar hacia nosotros la música que sabe, la resorbe, la toca para poseerla aún más, no para ofrecérsela. Nos toca ir hacia él, porque nada hará para venir hacia nosotros. En el curso de una larga conversación con el instrumento, por ejemplo la *Sonata* de Liszt, siento muy bien que nos ha olvidado por completo. Desde hace largo rato, en este salón blanco, somos un rectángulo de muchedumbre, negra y muda. Nada se mueve, todos estamos conquistados por el silencio total, y ni los crisantemos blancos de los sombreros femeninos se mecen en aquel patio. Pasan algunos minutos. El joven sombrío, no obstante, no nos mira. Toca con agilidad, acariciador o imperioso, el piano vetado con reflejos oscuros; y tengo la impresión extraña de adivinar de golpe que acaricia a un cuerpo vivo. El instrumento ya no es el intermediario entre la música y el virtuoso. Es él realmente, llora, canta y sueña, porque un ser privilegiado sabe rozar o atacar sus misteriosos centros nerviosos. Y con toda esa música loca, graciosa y terrible, Alfredo Cortot termina por construir por encima de él mismo y de nosotros, una especie de silencio armónico extraordinario. Semejante silencio no es tan sólo impuesto por el prestigio de esa confrontación entre un artista de espíritu superior y la música pura. Basta con que contemplemos a ambos: él la busca, ella se defiende, él grave, con boca triste y dedos sutiles, la cerca y la implora, y la sorprende y la domina; ella, caprichosa y embriagada, huye en espirales de risas cristalinas o en gritos desesperados que resuenan en la profundidad del salón.

Bruscamente nos sentimos distraídos del hechizo. El artista y la música han cesado de consultarse, vamos a tener que responder algo, como se interviene por un cuchicheo o un discreto ruido de pasos para hacernos presentes en medio de una conversación íntima. Y entonces ¿qué es lo que hacemos para expresar nuestro agradecimiento por esa belleza que acaba de brillar? Aplaudimos, no hallamos nada mejor. Pareciera que el espejo mágico en que acaban de deslumbrarnos tantos espejismos se rompiera en mil pedazos, y qué, ganados por súbito furor por haber estado bajo esa sugestión tan largo tiempo, los cuerpos

que habitamos se revelaran e invocaran el ruido y el escándalo para burlarse de la armonía. El frenesí nervioso nos hace imitar el ruido de las bofetadas, gritar, golpear en el suelo con los pies y los bastones, y aclamar casi con cólera el nombre del artista que se ha atrevido a ser casi más admirable que nosotros. Jamás haremos, nos parece, suficiente tumulto para rescatarse de tantas sonoridades idealmente justas, nunca bastantes discordancias para compensar tantos acordes. Una especie de salvajismo nos exalta, y simbolizamos ante ese músico y su alma el eterno gruñido de las bestias ante Orfeo.

Sin embargo, si Cortot concluyera de tocar en el silencio, ¡cuán pesado nos parecería ese silencio! En ninguna otra ocasión mejor que después de su ejecución, he comprendido la insuficiencia y la necesidad de esta forma de aprobación, que subsiste en estado bruto, que llamamos “aplausos”, y que me parece significar el grito de odio de la vida común contra el hombre que ha sabido robarla una hora para magnificarla de belleza. Supo pintarnos el silencio extasiado del alma en sus regiones verdaderas con sonidos tan deliciosos, ¡y henos aquí de pie gritando desafortadamente!

Creo percibir en la inclinación melancólica de su busto y en la la-situd de su fisonomía que saluda, y en la reserva deferente de toda su persona, la desaprobación inconsciente de todo aquel ruido, y sobre todo la tristeza de la impotencia humana, la idea penosa que después de habernos hablado con aquella elocuencia, no tuviéramos otro modo de responderle...

Tuve recientemente, en una sesión de trío, esa impresión, decididamente confirmada, de la significación triste y huraña del aplauso por el que nos reintegramos a la vida ordinaria después del éxtasis musical. Contemplaba yo a Cortot levantarse y saludar, esbelto y correcto, a Jacques Thibaud, pálido y fino, inclinarse ya con un movimiento iniciado para desaparecer. En cuanto a Pablo Casales nada hay que decir sino que, allí como siempre, acabando de hablar a su violoncello, miraba en sí mismo y no sabía en qué lugar del mundo se encontraba. La música terminada, aislaba de nosotros a esos tres jóvenes

mucho más aún que la superelevación de la escena que simboliza el paso de un mundo al otro: ¿qué sentido podían tener para ellos, cumplida su tarea, la agitación frenética de esa ola humana estallando a sus pies, y el estrépito de todas aquellas manos batientes como para enviarles un adiós, desde que se había desvanecido la gran brisa sonora sin la cual esa ola hubiera permanecido inerte? Me resultó evidente que si se les obligaba a volver repetidas veces, era para obligarlos a comprobar que vivían en medió de nosotros, que nos pertenecían como amigos, y que recuperábamos sobre ellos todos nuestros derechos forzándolos a escuchar nuestra música de salvajes entusiastas: pero, en realidad, mientras tocaban, habían estado completamente solos.

La Consolación en el Canto

Es el título de un *lied* de Schumann, y me recuerda siempre la frase que en su *Berenice*, Edgar Poe hace pronunciar a su triste y extraño héroe, que la cita - dice él - de Ebn Zaiat: “Mis compañeros me aseguraban que visitando la tumba de mi amiga, encontraría alguna mitigación a mi pena”. He considerado siempre la música, bajo cualquier forma que se me ofreciera, como una consolación. Entiendo decir que aunque mi espíritu no estuviera bajo la acción de una pena presente y definida, toda visita a la música, decidida por una impulsión súbita, me parecía hecha para consolar un pesar latente, posible, futuro, y nunca he salido de la música sin sentirme reconfortado, hasta cuando ya había entrado en ella sin tener que quejarme de nada preciso.

Existe tal vez en el fondo de toda música una Berenice que, semejante a todas las que todos hemos perdido, ideas, ilusiones o mujeres de carne, dormita, esperando que nuestra visita a su tumba aligere nuestras penas conscientes o inconscientes. Quien de nosotros menos crea tener algo de qué quejarse, siempre tendrá algo que deplorar. Ahí está la música, río que todos costeamos, pronta para arrastrar en el ritmo inmortal de sus ondas los recuerdos que en ella podemos arrojar: y es el hombre quien ha desviado al río del infinito y lo ha captado

para su alegría y su dolor. Es su río. Es su afluente al menos, y bien suyo: y así como ha sabido obligar al torrente a suministrar su terrible fuerza a sus usinas de luz y de movimiento, del mismo modo sabe obtener que la ola musical se condense en consuelo listo siempre para reavivar las energías de su alma.

Amar la música es poseer una de esas estaciones de fuerza sobre la orilla del gran afluente que iba a perderse en el fluido vital universal, antes de que el genio humano fijara su electricidad especial en la orquesta. Amar la música es conocer el secreto de ser consolado, es saber dónde se encuentra la tumba de Berenice, y poder ponerse en marcha hacia ella desde que se sienta el deseo de ello: es poder comparar la calidad de su melancolía con el eterno modelo de melancolía que duerme bajo las ondas de la música y toda comparación de dolores es una disminución de dolores.

El dolor es un desacuerdo de nuestro ritmo individual y del ritmo universal. El amor es una tentativa que hace nuestro ritmo individual para identificarse, a pesar de la limitación de nuestros sentidos, con el ritmo universal. La música toma nuestro pequeño desacuerdo en su inmenso movimiento y así lo anula: la música nos supereleva por encima de nuestros sentidos y nos mezcla al amor, liberándonos así del dolor.

El canto no es más que la expansión disciplinada del sollozo que se enuncia y va a ganar el gran ritmo del que está formado un poco cada uno de nosotros. La maravilla de la música, más que la de ningún otro arte, es que cantando su pena se crea su olvido, y el instante en que con más intensidad se la ha descrito es el mismo en que se la rechaza de sí. Ya no se sufre su carga, se la restituye porque ya no tenemos el derecho de guardar un dolor, ni una idea, para nosotros solos, y el dolor y la idea quieren surgir, cerner, ser transpiradas, y atormentan el cuerpo que las encierra. La pena es cantada: *Ite, missa est.* .. “Id, ella es enviada”. Y ella irá donde deba, y nunca más se detendrá. Se confundirá en el ritmo musical en el que otros seres irán a sorberlo a su vez, y el consuelo se alimenta del dolor que la invoca.

Nuestras penas personales proyectan también sombras desmesuradas, y nuestros pequeños sollozos realizan grandes armonías. Cuando en el concierto me distraigo del paisaje obsesionante de la orquesta para contemplar aquella multitud profundamente bañada en las agitadas sonoridades, pienso en la ciudad de Ys cuyas cúpulas y torres veían antiguamente los marinos brillar, cuando el tiempo era claro, y a causa del sol vertical sobre el azar, en el fondo del océano de donde también les llegaba el sonido debilitado de las campanas. Y me parece, a mí también, oír el sonido de las pequeñas campanas de las almas ahogadas en la colosal vibración de la orquesta que, en la catedral sonora, rehace con belleza unitaria el *Te Deum* de la consolidación triunfante.

Esa transfiguración colectiva, la realiza el *lied*, para el ser aislado. La consolación por la orquesta modifica el estado de alma de una asamblea: la consolación en el canto es prerrogativa de todo ser sensible. La multitud y la orquesta se hablan de multitud a multitud, de potencia a potencia; el *lied* y el hombre conversan confidencialmente. El hombre más capaz de sentir una pena y de alcanzar su sentido y su razón secreta, de derivar de ella provecho moral, es también el más capaz de sentir la música. Porque somos productos de una adición de penas que nos han llevado a comprender y siendo toda pena un desacuerdo rítmico entre el universo y nosotros, y como todo desacuerdo provoca el deseo del acorde, a toda pena se ofrece una compensación de música. De modo que puede definirse la música: la suma de las compensaciones latentes de la humanidad advertida por el dolor, o: el modo de transformación de las penas individuales en revelaciones universalmente comprensibles.

“Con nuestros grandes dolores hacemos pequeñas canciones”, ha dicho Enrique Heine, antes del pobre Lelian. Con toda pequeña pena la música construye un gran *lied*, y nada le parece trivial. Hasta para las cosas comunes remozza su milagro constantemente inesperado. Llamamos trivial o común todo lo que es inmodificable y esencial, todo principio fundamental, y hasta el día que nos ilumina y el amor

que nos crea, nos exalta y nos perpetúa; nuestro miedo de desaparecer nos hace llamar triviales a todas las cosas majestuosas que nos sobrevivirán, y esa venganza de efímeros nos contenta, y entretiene un tiempo nuestro tedio. El hombre no es más que un *lied* de alegría y de pena en medio de los vastos elementos sinfónicos de la vida. La música le hace comprender que su melodía de alma participa del ritmo de esos elementos que le parecen extraños y hostiles. Se entrelaza a la existencia como una frase de violín deslizándose a través del tejido de una orquesta. La música simboliza constantemente su destino. Todas las lenguas son dialectos que dividen a los hombres: la música es la lengua que los reúne.

Aparece como el bardo en medio de los reyes sombríos que esperan de su arpa el remedio a sus preocupaciones y cuidados. Y así como ellos arrojaban al cuello del cantor errante sus cadenas de oro, sin pronunciar palabra, suspendemos al *lied* que pasa la cadena de nuestros pensamientos más preciosos, y ellos acompañan su recuerdo. Nuestra pena nos ha dejado, nos sentimos un poco solos, y pensamos en ella adivinando ya la proximidad de la que la reemplazará.

Los hombres se consuelan con palabras. Pero la casta de los que se consuelan con sonidos es limitada y especial. Tal consolación engendra costumbres morales particulares. Permite al ser que la busca, referencias repentinas que no dan ni el exceso carnal, ni el alcohol, ni el opio, ni los otros medios del olvido que el hombre ha llamado en su ayuda, ya para proyectarse en el infinito, ya para disipar su obsesión. Tal consuelo es infinitamente tiránico en su dulzura. Transforma a quien reconforta. No se vuelve a hallar a sí mismo por entero quien una vez ha pedido a la música arrancarle de la desgracia. Si le ha confiado el pequeño ritmo que le hace vivir, se hace igual al hombre que ha confiado su haber a una colosal empresa: esa nada fructifica, esa gota de oro mezclada al océano de oro se convierte a su vez en una ola de oro, pero por una serie de mecanismos que el beneficiario no siempre sabe comprender, y ni aun podría retirar ese haber convertido en fortuna. Lo que era suyo es ahora parte integrante de una cosa

que funciona por encima de él mediante un juego de fuerzas superiores. Así, quien ha admitido la emoción y el consuelo musicales en su existencia se ha hecho más esclavo que el alcohólico, el fumador de opio, el eterómano o el lujurioso. Ha contraído alianza no con un vicio, sino con una despersonalización suprema; ha permitido a su breve existencia, a su pequeña curva personal, ser tangentes de la curva de mundos, ha apelado del momento presente ante la eternidad y el gusto de la eternidad no será jamás borrado de sus labios por las insulceses del buen sentido y de la chata resignación.

De ello que la consolación por el canto es de las que no hay que buscar aturdidamente y sin seria indagación de sí mismo. No es remedio para todos. No hay que fingirse necesitado de la música. La música no nos enseña a comprender la belleza útil y poderosa del dolor, sino todo lo contrario, el dolor la de la música: quien no llega a ella con todo un viático de penas fecundas, no llegará a conocerla. No conseguirá más que recitar sus fórmulas, denunciar sus signos, estimar sus medios. Será un instrumentista cualquiera, pero no gozará con el canto de la lira. Porque el sentido de la música no es consecuencia estética de, una ciencia, sino contacto de un, elemento, facilitado por una larga preparación mental y moral. Quien no ha hallado en la música un amigo capaz de arrancar de su pecho ahogado el peso que todos sus amigos humanos no han podido quitarle, quien no ha preferido, aunque sea por un minuto, esa hada inmaterial a todas las amantes reales, no podría descontar este supremo recurso; el canto no lo elevará por encima de sí mismo, la visita a la tumba no lo consolará.

Capítulo III

FIGURAS DE MÚSICOS

Escuchando la “Novena”

Hay horas densas y pesadas: hay momentos en que nada se sabe, y en los que el juego peligroso de pensar y de sentir crea, para la conciencia y el espíritu, bruscas represalias, graves malestares, la pérdida del sentimiento de todas las proporciones intelectuales. En tales horas, acudo a cualquier parte donde se ejecute la “Novena”, como el enfermo acude a casa del médico. He sufrido muchas veces esos desfallecimientos: las audiciones de la “Novena” han dotado en mi vida curas de altitud. Me ahogaba en el llano, pues no hacía más que subir; en lo alto todo es claridad, salud y descendía luego mejor y más fuerte.

La “Misa en ré” y la “Novena”, son, en toda la obra de Beethoven, los dos conflictos de su genio con lo Inconmensurable. En una ha expresado su Religión, en la otra ha manifestado su Sueño social. Lo demás que escribió es música, y la más bella de las músicas, pero esos dos monumentos cielőpeos son excepcionales. No los llamaremos obras maestras, en tanto que esa calificación sobreentienda la idea de perfección, que es a la vez tan restrictiva como laudatoria: no, no hay perfección en esas obras en el verdadero sentido de la palabra, es decir que ni la “Misa en ré” ni la “Novena” podrían ser enteramente *perfectas, acabadamente realizadas*. Un Titán surgió de la humanidad para dar un paso más hacia el Enigma extraordinario, indefinido e ilimitado: ello ocurre más allá de la región de las obras maestras humanas, el término natural ha sido sobrepasado, se trata de algo mucho más grande y urgente que las obras maestras. Desde luego que Beethoven ha llenado las condiciones de la obra maestra tal como la concebimos: aquí, la substancia es impecable y también maravillosa, pero se eleva hacia lo Desmesurado, todo va más allá de la armonía, todo se crispa terriblemente hacia la región a la que no aspira la obra maestra. Tales tentativas quedan vencidas de antemano, y esa

derrota es su gloria. La “Misa en ré” y la “Novena” son, en la historia del mundo intelectual, esfuerzos desesperados y únicos para ir aún más allá que el arte y que el alma. ¿Cómo podrían ser obras *acabadas*, si están situadas en pleno infinito?

No se puede dudar de que la “Novena” es toda la síntesis de Beethoven. Beethoven ha revelado en esa obra, mejor que en ninguna otra suya, esos sobresaltos inauditos que son los signos de su voluntad convulsiva, como ciertos escorzos de Miguel Angel, cuando interrumpe bruscamente la tempestad orquestal con la violencia de un Neptuno sujetando en su puño todas las bridas de los caballos del mar; es el *Quos ego!* de un dios terrible, y el tiro se encabrita, se eriza, queda contenido en una pausa esperando la orden nueva del amo. Sólo Beethoven ha osado esas detenciones, y en la “Novena” mejor que en ninguna otra obra.

En ninguna otra ocasión ha hecho visibles en el mismo grado, para quien sabe *mirar* su orquesta, las circulaciones enloquecidas de la sangre musical en ese corazón sonoro. Se oye incesantemente su jadeo colosal; la orquesta es su amplío pecho que respira y se esfuerza bajo el peso del secreto próximo a surgir. En amplias expiraciones, en el momento en que la carga es levantada, se expande el aliento divino, por desenvolvimientos melódicos resplandecientes de bondad, de ternura y de amor. Pero muy pronto el bloque se hace más pesado que nunca, y el gran estertor titánico recomienza en la sombría región de los violoncelos y contrabajos. ¡Alternativas prodigiosas del combate entre el hombre y lo inefable! A medida que se desarrolla la “Novena”, su verdadero tema es la lucha de Jacob con el Angel. ¿Y os recordáis, en Baudelaire, del ángel furioso que desciende del cielo como un águila, y agarra de los cabellos al réprobo para forzarlo a creer, a orar, a ser puro? La voluntad de Beethoven apoderándose de la orquesta con ambos puños para dislocarla, encabritarla, levantándola en el vacío de un increíble silencio súbito, tal es el gesto que cumple.

Los músicos podrán decir que Beethoven, compositor, ha dudado durante mucho tiempo en introducir voces humanas en la última parte

de su magna obra, que las ha preparado en la orquesta, y que esa misma incertidumbre, como si Beethoven se excusara de violentar un género, le ha dado motivo a toda clase de preliminares de un arte maravilloso. ¿Qué me importa que tengan razón, y que el mismo Beethoven, músico, lo haya así creído? Oigo una multitud en marcha desde el llamado misterioso de las notas iniciales de la primera parte. ¿Tenía Beethoven razón de excusarse? ¿Los géneros, los pobres géneros, estaban hechos para otra cosa que para servir de arcilla a aquel modelador gigantesco? ¡Vamos pues! Dudó, sí, porque tuvo miedo del salto terrible que estaba decidido a dar, y ese salto había de cumplirse sin embargo, porque la multitud en marcha a través de la obra entera obligaba a ello inexorablemente a Beethoven, y esa multitud avanzaba desde siempre en sus sueños: era la multitud de exequias solemnes y de los juegos fúnebres de la “Heroica”, la multitud rústica de la “Pastoral” la multitud implorante de la “Misa en ré”. ¿Qué significa el temor de violar una regla técnica, un uso profesional, ante esa enorme presión humana que empuja al titán espantado pero resuelto?

Toda la “Novena” es una tragedia: la “Novena” es, no una sinfonía, sino una de las expresiones más sublimes del teatro desde “Coriolano” y “Julio César”. Se contempla las decoraciones de los grandes llanos, en que se ve a la humanidad que surge: la “Novena” es la encrucijada en que todas las multitudes beethovianas han convenido con su evocador la cita suprema, como todos los héroes de Miguel Angel se han citado con él sobre los muros de la Sixtina. Las tres primeras partes de la “Novena”, no son más que las convocatorias de esas masas, de las que el *scherzo*, por el repique inicial de su tambor, expresa el surgimiento confuso, organizándose en el desconcierto y la penumbra: espectros que se convierten en realidades vivientes, sueños que se corporizan, sociedad que se ordena dificultosamente. No se trata aquí de orar, como en la “Misa en ré”: se trata del consentimiento de los hombres en construir ellos mismos la felicidad, y se levanta en cambio una Babel y un zumbido discorde. Ello dura dos actos, hasta el momento en que el reposo se afirma, en que cae la tarde

sobre el sueño de la multitud, y en que, en la tercera parte, comienza a elevarse, apaciguadora, adorablemente pura, la gran frase acariciadora en ré mayor, la frase - promesa del amor.

El cuarto acto se desarrolla en la plaza pública: están reunidas todas las multitudes de Beethoven, saben que va a cumplirse una cosa inolvidable. ¿Cuál? El músico predestinado, el pastor de almas, el taumaturgo se encuentra en medio de ellas: ¿qué quiere de ellas, por qué las ha suscitado de las otras sinfonías? Él teme, duda, espera. Y todos hablan de sus penas, y del dulce sueño de la noche precedente, y sé encuentran ya en la clara mañana de un día excepcional. Todos sienten que será imprescindible hablar, pero ¿quién se atrevería a decirlo que los otros tienen en el corazón? De golpe se produce un mutismo total y luego, de repente, de lejos, de muy lejos, de mucho más lejos que de donde surgen todas esas legiones en marcha, se oye venir la palabra inefable de la alegría, cantando bajo en un principio: desciende de grado en grado, de los violoncelos a las violas, a las maderas, después al cuarteto. En el conjunto orquestal, que adquiere aquí todo su sentido simbólico, la Palabra se eleva y se dirige hacia el jefe que la convoca con su batuta como si en un Parlamento alguien descendiera las graderías para alcanzar la tribuna. La Alegría quiere expresarse: es simple, plebeya, animada por un ritmo de *lied*, o de coral, es una Victoria viviente, y la danza de Sófocles después de Salamina debió ser de la misma simplicidad. Su magia embriaga, a cada paso se enriquece con un nuevo festón de almas rumorosas, todo se dilata, se abre, estalla y se extasía pero nadie habla aún, hasta el momento decidido por Beethoven.

El segundo en que, por su orden, uno se levanta y dice: “¡Amigos!, nuestros cantos son tristes: ahora tenemos que cantar a la Alegría! ” y en que responde el grito de la multitud, es el segundo más sublime de su obra, junto con el instante en que, en la “Misa en ré”, del seno de las tinieblas del descendimiento en la tumba, estalla como en un alarido el *¡Resurrexit!* de los fieles. Tales segundos son únicos en la historia universal de la música y de la poesía. De inmediato

somos arrebatados en la danza frenética de ese inmenso ejército que fraterniza, y empieza, mientras el *Credo* de la nueva creencia es firmemente promulgado por un impecable cuarteto vocal, la ronda enorme de la Alegría. Pero el *¡Resurrexit!* de la “Misa en ré” es brutal: el llamado del hombre solo, en la “Novena”, es la autoridad serena de un vidente, de un profeta contemplando la derrota definitiva del Dolor. Toda la obra de Beethoven conduce a eso: ese vidente, ese profeta, ya no es un sacerdote, es el Hombre, simplemente, el Hombre integral, el Hombre en posesión de la naturaleza y dueño del dominio mortal.

No ha habido y no podría haber más que una Internacional: no es la ineptia que sabéis, es el coral de la Alegría en la “Novena”. En realidad, la “Novena” concluye una hermosa mañana y la jornada que esa mañana había precedido queda siempre abierta. La “Novena”, testamento inimitable, constituye el modelo de una fusión del teatro y de la sinfonía que nadie, ni el mismo Wagner, intentó jamás. Es la música para la multitud, hecha por la multitud. Por Beethoven la multitud ha trepado a la escena como a una tribuna más vasta, como en una nave más amplia que la nave en que se desarrolla la “Misa en ré”. Hace cien años que fue revelada la “Novena” no ha sido todavía completamente entendida, desde el punto de vista de la composición, en su lección democrática, con excepción tal vez de Moussorgsky. Es musicalmente, la Batalla de las Naciones: no se trata tanto de música como de un Acto Humano, del cual también hubiera podido decir Goethe que databa una era nueva en la historia del mundo.

Parecería que la música, después de ese acto, haya retrogradado, haya perdido su tiempo en no ser más que arte, en vez de reconocer lo que es: un Elemento. Esa multitud que Beethoven había convocado y mantenido en su puño crispado mientras reunía su terrible orquesta, esa multitud se ha dispersado, divertida con preciosidades de escritura, con leyendas wagnerianas o fábulas operísticas, o con las impiedades de la música alegre porque hay una música *alegre*, ¡oh, tu Oda a la Alegría, gran Profanada! El teatro abierto a esa multitud ha perma-

necido vacante. Apenas si desde pocos años se ha reformado un público de los conciertos, el público de los fieles del templo, el público de la celebración del culto musical. Los grupos se rehacen, se comienza a escuchar otra vez el rumor de las legiones en marcha, en el otro fin de un siglo: y quizás, cuando de nuevo se reúnan las masas inquietas y anhelantes, se levante otro hombre para pronunciar una vez más: “Amigos, nuestros cantos son tristes...” tal vez se comprenda entonces todo lo que puede y debe ser el papel social de esta última religión, lo que puede ese Fluido esparcido que persuade y une las almas sin el concurso de la razón y entenderá al fin por qué Beethoven no fue un músico, sino el Héroe de la conciencia moderna.

Quedamos como aplastados, mientras esperamos, ante la “Novena”. Hemos conocido orquestaciones más poderosas por los medios y las armas forjadas: sin embargo ninguna nos ha maravillado a tal extremo. Físicamente es casi insostenible: es el desencadenamiento de una revolución. Es la claridad, la salud, la fuerza rítmica, sin un solo llamado a la nerviosidad, como el arte de Miguel Angel: pero precisamente lo que nos aterra es esa plenitud del genio, y no hay anarquismo cuya explosión iguale la violencia maravillosa de ese inmenso grito de un alma liberada, brillante y proyectada como el rayo. Sé ha proferido un grito según el cual todos los pueblos del mundo podrían y deberían marchar en sollozante efusión de liberación. En la “Misa en ré” todo está aún subordinado a la fe dogmática: pero las multitudes de la “Novena” están prontas para ponerse alegremente a la tarea de edificar la ciudad futura en la que cada uno será juez de su Dios. Si sólo hubiera música en la “Novena”, sé igualarla a las orquestas más imponentes: pero no nos causaría esa impresión de fenómeno cósmico, de paroxismo excepcional. Decir que la “Novena” no es más que música equivaldría a decir que el ángel al embocar la trompeta del juicio último sólo pensase en tocar la trompeta. La sonoridad aquí no es más que un medio, y la “Novena” se dirige a la conciencia de la humanidad por su sentido auditivo.

Por eso marca una data. Ha existido el mundo antes y el mundo después de la “Novena”: parece cerrar la epopeya beethoveniana, cuando en realidad abre un universo nuevo. Y mientras Wagner creyendo abrir una era nueva se ha amortajado en sus obras maestras, la puerta abierta por Beethoven se abrirá cada vez más amplia. Las multitudes de la “Novena”, en marcha hacia el futuro, desfilan según el ritmo que él quiso. Se ha repetido durante siglos que el pueblo tiene necesidad de una religión. Después de Beethoven se ha revelado una verdad hasta entonces desconocida: es indispensable una música para el pueblo. Es necesario, a los millares y a los millones, solemnes Campos de Mayo en que la sensibilidad colectiva se sintetizará en la Oda orquestal, misa conciliadora de todos los ideales.

Todo eso nos lo ha dicho él, el Predestinado. ¡Ah!, nuestro pobrecito arte de matices, nuestros pequeños escrúpulos actuales, ante aquello. ¡Cómo nos atreveríamos aun...? Pálido, estremecido, he vuelto a escuchar esa obra en que murmura desde hace un siglo el rumor del futuro que avanza, esa obra que cuando se la escucha, nos disminuye cada vez más la importancia de la muerte porque con ella ya nos encadena en el radioso milagro de la Resurrección...

La Misa en Ré

(Beethoven y Miguel Angel)

Es una catedral: pero no se entra en ella por una puerta ampliamente abierta. Se penetra como en la Capilla Sixtina, por una puertecita, y en la penumbra sólo se distingue vagamente en un principio la imagen de una multitud en oración que no se podría decir, tan expresiva y a la vez inmóvil es, sí está viva o pintada. Bruscamente, en la Sixtina se ve la convulsión gigantesca del *Juicio último*, en el fondo de la nave estrecha y larga: y así esa gesticulación parece apoyarse en las murallas para dislocarlas, y precipitarse al exterior, y se comprende que un drama se cumple. De igual manera en el peristilo oscuro de la “Misa en ré” un solo grito, lanzado por el coro: *¡Kyriel!*, denuncia la súplica de un pueblo en espera de su dios: pronunciado el llamado,

nada más, apenas bajo las bóvedas una queja del tenor, una queja de la viola y tan sólo después de un silencio breve y extraordinario, la multitud comienza a exponer al Cristo lo que de él espera, con una gran dulzura lenta. De idéntico modo en la capilla papal, los frescos de los primitivos que ornan las naves laterales y reúnen una multitud animada pero reposada y delicada, no parecen guardar relación con el techo erizado de profetas, ni con el muro terrible en que el Cristo invocado realiza el gesto que rechaza y fulmina.

Para que se establezca relación entre el dios y los suplicantes, en la “Misa en ré”, es necesario que intervenga el *Gloria*. Desde ese momento nos encontramos en pleno centro de la nave y de la tragedia, y vamos a asistir a ese extraño debate en que el pueblo, en presencia del temible mutismo de la divinidad, vuelve a empezar eternamente la historia de sus relaciones, de los pactos consentidos, de las promesas cambiadas, y habla, y reclama, e intenta seducir: esa transacción, que es todo el drama católico y que se resume en el cambio del pecado y de la hostia, concluye por la misa, como antiguamente en la basílica pagana, cuya primera forma fue un mercado cubierto. Poco a poco, la simple columnata que sostenía un techo se cerró completamente para que pudiera discutirse al abrigo de las intemperies y de los curiosos el problema del pueblo y de su creador y tenemos de ello una imagen moderna y grosera en la Bolsa, en cuyo peristilo la multitud, adoradora de Mammon, clama su *Gloria* irrisorio con alaridos de coribantes, mientras que el ídolo, el oro, permanece invisible en el interior de la columnata y del muro. Esa parodia innoble, ciertamente, no deja de ser el modelo de la transacción de las almas en la nave. La fe de Beethoven, muy independiente de la letra y del dogma, no ha temido precisar ese aspecto realista: resultó así una obra que no se parece a ninguna otra y cuya impresión de conjunto es monstruosa en el sentido propio del término, como la de Miguel Angel.

No se puede separar el “Juicio último” y la “Misa en ré”, porque uno y otra señalan los límites supremos de la licencia que el genio puede tomarse respecto de un ideal dogmático. El “Juicio” no es sólo

el testimonio de la agonía maravillosa de un alma desesperada llevándose con ella, en el mismo vértigo y la misma tortura, la forma y el color, y no pudiendo sobrevivirse más que en un mundo lívido y desmesurado. Es una obra hecha, a pedido de los papas, para espantar a la herejía luterana y arrojarla el desafío de la Iglesia; pero es también la expresión casi luterana de una conciencia terrible que maldice, tanto como al cisma, a la indignidad papal que lo hizo posible. En pleno corazón de Roma, un luterano puede contemplar el “Juicio” y pensar que esa pared espantosa le da la razón; y quizás tenga él, más que el sacerdote católico, derecho a fundarse en ella. Si el brazo levantado del Cristo del “Juicio” precipita a la herejía en los infiernos, la mala Iglesia simoníaca del Renacimiento se derrumba en él igualmente: y la desesperanza de Miguel Angel ha nacido precisamente de esa actitud. La “Misa en ré” no es menos ajena a la gloria de la ortodoxia y perdura, igualmente, como un monumento aislado y excepcional, construido por un doloroso superhumano. Ni el anciano de la Sixtina, ni el hombre que lo reencarnó se preocuparon de ser litúrgicos. Las formas y los coloridos miguelangelescos escandalizaron a los Papas: la “Misa” no puede hallar cabida en una iglesia, porque ella misma es una iglesia, y una libertad resplandeciente flota bajo sus bóvedas.

En el *Credo*, esa libertad se manifiesta por el decidido abandono de las formas sinfónicas, por un trastrocamiento de la arquitectura prevista. El artista creyente se apodera del texto y lo interpreta palabra por palabra con un encarnizamiento extraordinario en la voluntad de precisar su visión y con empleo constante de la armonía imitativa. La polirrítmica interviene aquí con fuerza tal que todo parece improvisado en el delirio: y Beethoven, en efecto - se ha dicho -, deliraba al componer ese *Credo*. Es el arte del *lied* tal como lo comprenderá Schumann más tarde, la expresión de cada sílaba por un dibujo musical, el recitado secundado por el jadeo, y en consecuencia, el estilo del oratorio substituido netamente por la voluntad expresa del drama. Se llega, en el curso de ese prodigioso comentario, a las crueles evoca-

ciones de la crucifixión. Las voces descienden, descienden, y la orquesta se dirige hacia la nada, con pesadas y graves actitudes rítmicas. El hombre y los instrumentos hablan muy bajo en el terror; el colorido musical adquiere esos tintes sulfurosos, grises, sin designación, que se amontonan en los firmamentos del Tintoreto, del Greco y de Delacroix... El descendimiento en el sepulcro se cumple, un abatimiento indecible consterna a la orquesta ahogada, después nada más...

¡Qué grito se eleva entonces! No es ya el llamado inicial del *Kyrie*, no tiene nada de religioso. *¡Et resurrexit!* Es un clamor salvaje, un amor divino que se asemeja a una rabia bárbara, un aullido de plañideras viendo de golpe resucitar a Adonis! Y, levantándose en sobresalto furioso, la multitud se pone a gritar a su vez, y se amotina con una vivacidad, con una brusquedad, una mezcla de ritmos, un desorden que tienen ya la audacia de Moussorgsky agitando las multitudes de *Boris Godounof*. Todo el esfuerzo sinfónico y coral remonta de las profundidades y se lanza ciegamente hacia el cielo para anunciar la Ascensión. Hay un momento sublime en que la obra queda suspendida en el vacío y luego, olvidando toda gravedad, se cierne, como los pesados racinos, humanos del “Juicio último”, elevándose hacia el cielo que les es abierto cruzándose con los grupos de condenados que caen. Ese momento es uno de los más reveladores del genio convulsivo de Beethoven, con aquel en que, en la “Novena Sinfonía”, la multitud campesina, y hasta las bestias que posee, comienzan a cantar en coro vulgar y brutal, ebrio de gruesa alegría, el himno a la libertad. Es el mismo sentimiento trágico beethoveniano, inimitable y fuera de toda estética, sentimiento de lo trágico cuyo desorden titánico se asemeja a la *Pietà* del palacio Rondaniní en Roma, la de Santa María de la Flor en Florencia, o el torso antinatural de la “Noche” en la capilla de los Médici: cualidad trágica cuyo defecto mismo es una condición, no siendo más que el signo de un espíritu fuera de sí y de las necesidades normales, y familiarizado con la desproporción. Pero no hay sobre la tierra, por encima de los creadores de perfección, más que vaticinadores ebrios de lo divino, como Beethoven o Miguel An-

gel, para hacernos presentir el sentido estático de tales desproporciones y, más allá de lo verosímil, el rumor formidable del caos!

A partir de ese minuto la composición de la “Misa en re” se abalanza en una especie de loca y sublime derivación, y la obra parece errar ciegamente en el interior de la muerte, buscando el dios que en ella se ha disimulado y llamándole con todas las voces imperiosas y heroicas del *Sanctus*, hasta que al fin el Ser, forzado a revelarse por la potencia magnética de la conjuración, se decide a suscitarse él mismo en el seno de la obscuridad. Se desliza por el hilo de oro tendido, que es el sol agudo, estridente, luminoso y flexible del violín, solo: la Paloma del Espíritu aparece, como en la nave de Santa María de la Flor, el sábado santo, en el momento del *Gloria*, el artificio en forma de pájaro se enciende y atraviesa todo el edificio por encima de la multitud en oración. Ese vuelo sagrado es, desde luego, el último símbolo de la “Misa”: el pájaro de fuego sólo aparece para iluminar la conciencia misma de Beethoven. Durante la melodía sombría y pura que se lamenta bajo el arco y palpita cómo las olas del espíritu descendido del cenit, el artista se recoge y acaba de substituirse a la alusión litúrgica. Va a pronunciar, en el *Agnus*, “su oración por la paz interior y exterior”. Afirmará en ella un sueño de misticismo puramente individual, cumplirá su cisma, proclamando su odio de la guerra, su dilección ardiente por la fraternidad universal, desde que todas sus voluntades de profeta y de apóstol se han construido un mundo. La obra concluye, después de un frenesí de oraciones, en el agotamiento extasiado del genio libre, lejos de toda religión: la “Misa en re” es un pedestal cuya estatua divina ha sido finalmente reemplazada. Abandona progresivamente la religión que fue su original pretexto, para convertirse en un drama de conciencia.

Ocurre lo propio con la escultura y la pintura desmesuradas, dislocadas y terribles de Miguel Angel, que no son más que una inmensa dramaturgia. La “Misa en re” y la “Novena Sinfonía” renuevan, a principios del siglo XIX, el ensayo de la tragedia moral y social de la Sixtina, pero le agregan un elemento nuevo. Me parece que si Miguel

Angel sólo fue parodiado por el Renacimiento que se desmoronaba a su alrededor y se convertía, al día siguiente de su muerte, en la más repugnante degeneración, Beethoven, en su doctrina esencial, en su simbólica, apenas si ha sido comprendido por Liszt, y queda por descifrar para la multitud de los músicos. La perfección de sus sonatas y de sus sinfonías ha engañado a muchos: su verdadero testamento hay que buscarlo en la exageración, la vacilación y la colosal ansiedad de la “Novena” y de la “Misa”; y en esa tentativa titánica habría que amarle más y juzgarle más grande. En esas obras este Jacob luchó como el Angel.

No hay espectáculo más hermoso en el mundo que esas derrotas del genio que, desdeñando mantenerse en el plan de la perfección, prefirió luchar directamente con lo imposible y lo indecible. La “Misa en re” es la tragedia de Beethoven, construida sobre los elementos de la tragedia del Cristo. Miguel Angel tuvo también lo que él llamaba su “tragedia de la tumba”, es decir, el fracaso del monumento de Julio II. Queda de él los “Esclavos”, el “Moisés”, el “Genio victorioso” figuras esparcidas en San Pedro de los Vínculos, en el Louvre y en Florencia y nunca el conjunto acabado nos hubiera dado la emoción inmortal, la cualidad especialísima de angustia y sublimidad que se derivan de esas tentativas desesperadas contra los celos taciturnos del destino. Sólo aquel cuya alma puede concebir que el honor de la humanidad que piensa consiste en ciertas preguntas arrojadas a lo desconocido sin temor de su horrible silencio, mucho más que en el buen éxito de lo que es posible, sólo tal hombre puede medir el valor inapreciable de ese espléndido fracaso que es la “Misa en re”, desafío al que Dios no ha querido responder todavía, sino quizás en las regiones desde donde el eco de los diálogos entre él y los titanes no podría llegar a nuestros oídos mortales...

Al Margen de J. S. Bach

Me tocó la buena fortuna, bastante rara, de llegar a mis dieciocho años de edad habiendo escuchado constantemente música clásica, sin

sospechar que pudiera existir otra. Entre algunos melómanos, parientes o amigos íntimos, me acostumbré tanto a Bach, Beethoven, Haydn, Gluck y Rameau, que no concebía que el arte de los sonidos pudiera ser empleado en fines diferentes. Era para mi no sólo la música bella y normal, sino la única; de manera que, cuando conocí la otra, la ópera, la opereta, la música ligera, melodramática o jovial, experimenté la sorpresa curiosamente desagradable de una fealdad, de un desorden, de un ruido incomprensible, de una especie de caricatura perversa de la música a la que me había acostumbrado, y consideré todo eso, un poco, como considero hoy la epilepsia de los modernistas y la jarana de los cubistas al pensar en Tintoreto, en Rembrandt o en Watteau.

Profundicé sólo más tarde la singularidad de mi caso: en tanto que los niños en general conocen primeramente la música vulgar, y son gradualmente iniciados en el verdadero arte músico, que les parece majestuoso y severo, las circunstancias me familiarizaron en buena hora con la música “difícil” y me impusieron ante las producciones vulgares una incomodidad espiritual. Nada me parece no sólo más desagradable sino más oscuro, más complicado, más deformador para el espíritu que una ópera de Meyerbeer o de Ambrio Tomás; lo trivial, lo vacío y lo ampuloso son para mí incomprensibles, y una fuga y un motete, aunque yo no sepa tocar algún instrumento ni componer música, me resultan las cosas más claras y más fáciles del mundo al lado de un valse que no es para mí más que ruido en el que nada distingo.

Tal vez debo a esa formación intelectual que cada vez que escucho música de piano de Bach, más me maravillo de toda la gracia radiosa y la poderosa libertad que esa música contiene, en tanto que se la presenta en todas partes como la música típicamente clásica en el sentido escolástico del término: y sólo Dios sabe hasta qué extremo se ha extendido esa acepción desagradable, que hace considerar el estudio de Bach por los debutantes como una fatiga inevitable, tan aburridora como el estudio de la antigua lógica de la edad media en las clases de filosofía, como una lección de aritmética y de geometría

musical, exigiendo de golpe el empeño con que se cumple una penitencia y una ejecución tan glacial como metronómica, en la que todo despuntar del sentimiento y de la pasión estaría fuera de lugar, sería inconveniente y contrario al estilo. Se presenta la obra de Bach como una fachada inmensa y árida a lo largo de la cual hay que caminar necesariamente con un estado de alma mitigado de respeto convencional y desapacible, de aburrimiento incommensurable e inconfesado, en el que se agitan confusamente imágenes e ideas rancias y polvorientas: el *Clavecín bien temperé* se asocia en el espíritu de los jóvenes al “Jardín de las Raíces Griegas”, y todo ello se resume en el juego de muchos pianistas que se presentan vestidos de negro, ante su piano negro, con el aire desolado de tener que officiar, con ese automatismo absoluto que han tomado siempre por el ideal “clásico”, mientras el público, recogido, apabullado, se prepara a sufrir convenientemente la prueba que ellos presagian a su resignación.

Ocurre en esto lo que sucede con los clásicos literarios, entrevistados en el colegio, obligatoriamente y malamente leídos, sobrecargados de notas y citas, abandonados con alegría al día siguiente de recibirse de bachilleres, y que algunos, si los releen algún día, los descubrirán con estupor llenos de atracción y de vida, desconocidos. Para mí, a causa de lo que acabo de decir, el *Clavecín bien temperé* jamás ha sido, a pesar de su título y su objeto, otra cosa que una serie de poemas vehementes, encantadores, alegres o melancólicos, de increíble variedad de expresiones y de un poder de condensación musical extraordinaria, que me transportan o me conmueven hasta las lágrimas; y cuando supe que eran ejemplos teóricos creados por el poeta para la enseñanza progresiva y racional de un instrumento, los admiré aún más, y el consentimiento previo a su belleza me hizo aceptar con mayor vigor su virtud de disciplina. Nada me ha confirmado mejor que esa colección, en la idea y en el sentimiento, que el verdadero clasicismo está constituido, a través de la historia de todas las artes, por la casta de los creadores y ensambladores de formas nuevas ultrapasando la rutina, mientras que el falso clasicismo es el de los pedantes que

intentaron codificar los aportes de cada uno de esos creadores para paralizarlos, momificarlos, en nombre del respeto de aquellos que les habían precedido.

¿Qué es la “Fantasía cromática” sino una de las más sublimes creaciones del romanticismo musical, con su vasto diálogo crepuscular, apasionado, trágico, infinitamente triste y apaciguado después de tantos bramidos de tempestad y de réplicas furibundas, diálogo del que siempre me he acordado cuando conocí el solo de corno inglés del tercer acto de “Tristán” y el episodio de idealidad pura y murmurante que se inserta en las “Variaciones sinfónicas” de Franck?

Mi pensamiento, por esas analogías, remonta a la fuente misma, a esas formas del purismo musical, el coral, el motete, la fuga. Y lo sorprendente para quien no las comprende o no estuvo a ellas habituado desde temprano, es que una imperceptible modificación de esas formas desnudas, rectilíneas, haya permitido la ternura, el espíritu, el capricho y la gracia de los Haydn, de los Mozart y de los Gluck. Así el rosetón nació del muro medieval, y del arte rígido de Bizancio el fasto flexible y decorativo de los florentinos. De la hilada maciza de la basílica, en un principio restringida al papel de fortaleza hasta una elevación bastante grande, rugosa y armada como el tronco de la encina, ha surgido la frondosidad de los arcos, la viva y deliciosa orfebrería de la piedra; pero sin la armadura defensiva y el santo cuadro una vez por todas decretado, nada se habría sostenido. Placía a Florencia dilatar el arte de la *Cantoria* de Donatello, de Pisanello, de los Della Robbia después de la severidad militar de las bases del palacio Strozzi o de la fachada del Pitti. Nos engañamos sobre la idea del clasicismo como sobre la idea de severidad. Las almas que, como la de Bach, se han encerrado en las formas del purismo primitivo, se hallaron cómodamente en ellas con su jovialidad, su bondad, su piedad, su ingenuidad, su ardiente elocuencia, su fe, sus pasiones, su amor, así como los más ardientes románticos en las formas polimorfos que supieron crearse. No puedo oír Bach sin asociarlo al músico que se ha dirigido más directamente a nuestro corazón, a ese Roberto Schumann, creador

de una nueva “literatura del piano” y del cielo inaudito de *lieder* en que las formas de Bach se manifiestan y florecen a cada página, en la estructura de la melodía, en la partitura condensada que es todo acompañamiento. Schumann ofrece muy bien el ejemplo probatorio de esa transición sin solución de continuidad del clasicismo al romanticismo, que hace que Bach haya quedado por completo, gigantesco, intangible, en la evolución musical, esencial a su época como a la nuestra; Dios sin arrugas, aureolado de eterna juventud cuando se sabe y uno se atreve a ir hacia él sin envejecerle por el prejuicio que nos hace mezclar la idea de caducidad a la de clasicismo, y de aburrida deferencia a la de regla.

Del *Clavecín bien temperé* sólo el título resulta arcaico, con un encanto de inmensa modestia. La obra no tiene edad. ¿Maravilla que si se hallase alguien capaz de igualarla tuviera la simplicidad de intitularla así? Jamás una naturaleza genial se ha definido más libremente que en esas formas fijas pero en ningún modo coercitivas, depurándolas e intensificándolas por la fuerte síntesis de las mismas, como lo ha hecho el purismo, no menos clásico y no menos apto a la, quinaesencia de vida, para los poemas en que ha cantado el alma rara de Mallarmé.

Las características más comúnmente reconocidas a Bach han sido la majestad, la fuerza, la misticidad de un profeta o de un padre de la Iglesia. Se descuida demasiado la obligación de hacer comprender a la adolescencia que aborda su obra para piano, toda la familiar ternura, la bondad, el humorismo, el buen humor del gigante sano y piadoso, amante de la vida, y la deliciosa emoción que brotaba en él entre dos gestos leoninos, como se manifestaba en los sonetos de Miguel Angel, entre el “Esclavo” y la *Pietá* del palacio Rondanini. Esa dulzura velada de los titanes es más punzante que toda otra; es, en el seno del clasicismo, uno de los elementos más próximos del romanticismo que por lo demás lo ha recogido y ella se expresa por entero en los poemas del *Clavecín bien temperé*, y se insinúa en el alma, si un juego apasionado y vivo da a las formas convencionales toda su virtualidad, sí

se las interpreta no como lección, como modelo escolástico, sino como una obra actual y confidencial, como “música de confesión” tal como lo es la de Schumann. Es entonces como una transfiguración, y cuanto más el alma se siente desembarazada más justifica la necesidad de la forma que le ha sido escogida.

Nada quizás haría comprender mejor la riqueza, la belleza la vida de las formas calificadas de arcaicas y rígidas de los preludios, corales y fugas, a la juventud que tanto las resiste, que atreverse a interpretar Bach ante ella repitiéndolo sin cesar que la lógica es la exaltación y no la sujeción de toda verdadera libertad en arte, tocándole Bach con arrebatado enteramente romántico. Y también sería esencial mostrarle, por la ejecución y el comentario, toda la alegría que hay en el arte de Bach; alegría de las altas cimas del espíritu pero a la vez alegría muy humana, contento y fortaleza del gran constructor de catedrales sonoras, feliz del poder que su Dios le concedió para celebrarle, y al reposar, cumplida su tarea, de reír con sus hijos y sus amigos; alegría que nada ignoraba de las penas de este mundo, pero las fundía en la belleza universal y adivinaba sus misteriosos fines; alegría casi pueril tal como la experimentan sólo las grandes consciencias creadoras para las que todo es claridad y pureza; alegría del genio para quien la inteligencia no es más que intérprete del amor. Enlazar esa alegría con la idea de lo clásico es, en todas las artes, una obra justa y útil para quitar del alma de la infancia el triste malentendido prolongado por los pedantes.

Por esos senderos yo fui llevado hacia ese misericordioso, alegre, bueno y sublime Juan Sebastián Bach, cuando, de niño, oyéndole tocar por viejos y buenos músicos modestos, pero fieles, comprensivos y amantes, entonaba yo períodos enteros de sus preludios, de sus fugas, de sus conciertos, divertido con los meandros de las caprichosas variaciones, sorprendido de la rectitud, cuadratura y justeza infalible de su conclusión, por la saludable fuerza de su abundancia rítmica, por su actitud audaz y guerrera, su atracción coral, la brusquedad de sus entradas sobresaltadas, o la ordenación amplia y serena de sus desen-

volvimientos, y no teniendo ni un instante la idea que pudiera tratarse de una composición escolástica que había que interpretar por deber, toda revestida de la áspera utilidad de mis temas y versiones escolares.

Sólo supe mucho después, que Bach había muerto hacía muchísimo tiempo, y que era uno de esos maestros a quienes se venera, se les levantan estatuas, y sacan de ellos sus lecciones los profesores. Para mí no era más que salud, libertad y vida, y le hubiera visto entrar sin sorpresa ni miedo; sólo creí en la realidad de su muerte oyéndole, si puedo expresarme así, enterrar por ciertos pianistas...

Schumann y los Poetas

El 29 de julio de 1856, se extinguió en el sanatorio del doctor Richarz, en Endenich, cerca de Bonn, a la edad de cuarenta y seis años y veintiún días, la persona física de Roberto Schumann. En realidad, la persona moral de Schumann había muerto el 27 de febrero de 1854, día en que un decisivo acceso de locura le hizo salir de su casa, envuelto en una bata, para arrojarse a las aguas del Rin desde un puente.

De las cosas escritas sobre este hombre de genio, muchas, concernientes a la técnica musical no son siempre elogiosas. Vivimos en una época en que la preocupación tan natural de la técnica está por ultrapasar todo límite legítimo. La reacción contra la música fácil y sentimental ha creado después de veinte años un magnífico movimiento bibliográfico, crítico y psicológico paralelo a un arte cuyo valor se basaba casi por entero en la emoción sola que provocaba. Pero hay alguna sequedad en esa reacción. Algunos han llegado a considerar la música sólo con los ojos del sabio, quedando indiferentes a las emociones auditivas que son su fin lógico, gustando en la lectura de una partitura sus únicas verdaderas alegrías cerebrales. La escritura de los maestros más ilustres es objeto de severos análisis: tal vez ninguno, con excepción de Bach, queda al abrigo de esas investigaciones que no atenúa el reconocimiento de la emoción dada, el respeto de las glorias cumplidas. Schumann es uno de los que la crítica actual más niega, al menos en su orquestación. Y es innegable que su obra or-

questal puede parecer imperfecta, que la carencia de ciencia rigurosa traiciona a veces a la inspiración, y que en cierta medida justifica el ataque de artistas y de musicógrafos para quienes la ciencia es todo.

Mas si con todo se puede protestar, citando a “Manfredo” y casi todo el “Fausto” como innegables obras maestras sinfónicas, no significará poner condiciones a la más ardiente admiración por Schumann el reconocer que su música de piano y sus *lieder* concentran todo su genio. Ahí está el reino de Schumann, ahí están los elementos del estado de alma schumanniano, que es algo absolutamente especial. Sería insuficiente caracterizar ese estado de alma schumanniano por la expresión de “neurastenia genial”; sería especioso considerar ese estado de alma pasible de un estudio distinto del estudio de los hallazgos musicales de Schumann. La verdad está en la constante unión de sus emociones y de las formas que les dio: tal personalidad puede ser estudiada en muchos aspectos, cada uno de los cuales sin embargo la restituirá por entero.

Hablar de música deja de ser capital en presencia de un alma que ha sido una de las más representativas del romanticismo, y que ha previsto todo el arte actual. Por la concepción de su música de piano, por las formas de sus *lieder*, Schumann ha aportado en la historia del arte un hallazgo maravilloso, insospechado. Ni Chopín ni Schubert hicieron en esos dos dominios lo que él realizó: los técnicos de la música no negaron a Schumann la novedad de las formas “pre – impresionistas” de su música de piano escrita de 1830 a 1840, ni la novedad de sus *lieder* inventando a cada estrofa una música diferente y constituyendo pequeños dramas rápidos en los que el acompañamiento, el recitativo, las relaciones entre los versos y el canto son concebidos de manera inusitada, sin hablar de su carácter emocional, de su subjetivismo, de su aspecto intelectual, para el cual se ha admitido mi definición de “música de confesión”. Pero la misma psicología podría estudiar en sí el estado schumanniano, si la técnica de esas obras revelase las debilidades reprochadas a la técnica de sus obras orquestales, porque nadie hasta ahora, en la historia mundial, ha

cumplido tan netamente la transposición inmediata de su vida en su obra.

Schumann murió loco, pero su obra no es de un loco. Schumann nos ha trazado de la manera más lúcida y más terrible el cuadro de las reacciones de una gran conciencia contra “los monstruos que habitan en nuestro cerebro”, si esa lucha es, según Ibsen, “vivir”. Pero el arte de Schumann siempre ha sido sano, voluntario, dominado, armonioso, y nadie tiene derecho de acusar a ese arte de las incoherencias de ese cuerpo, de unir lo que ese enfermo separa heroicamente, viviendo como un sabio, con orden, dulzura, paciencia y bondad, con el amor infinito de su arte y el respeto de sus maestros, mirando crecer en la otra mitad de sí mismo la locura de la que su genio se alimentaba y se defendía a la vez. Ese combate bastaría para apasionar por esa elevada y dolorosa figura a todos aquellos que hacen de los estudios del pensamiento su más cara ocupación. No es justo, ni es decente, no hablar de Schumann con fervor, aunque se niegue su música.

El estado schumanniano participa de la gran poesía, porque es confidencial, con un candor, una sinceridad cuya violencia desesperada, cuya confianza inaudita, cuya ingenuidad de sollozo, son el lirismo mismo. Su dolor no invita al mundo entero, con el egoísmo un poco antipático de ciertos románticos, a deplorarlo por sí mismo, no busca la piedad del que posa, por medio de gemidos concertados. Es grande y admirable porque se considera como una contribución al dolor universal, y se olvida y se funde en él, y que en vez de invocar piedad para sí, se transforma en piedad por todos los que sufren. La obra entera de los *lieder* de Schumann quiere ser una especie de enciclopedia de los matices del sufrimiento sentimental de la humanidad. Los ha sentido a todos, ha expresado a casi todos, y los textos que escogió sólo le fueron pretextos para expresarlos.

Se ha puesto en duda ese subjetivismo violento. Por admitido que todo artista tiene sus caprichos, sus desmentidos, sus errores y sus infidelidades a su tendencia general, y la voluntad más rigurosa no habría podido evitar que en los doscientos cuarenta y seis *lieder* de

Schumann, cierto número fuesen fantasías completamente objetivas, sobre todo sus escasas melodías a la italiana o a la española, que carecen de todo carácter. Pero esas pocas melodías prueban que, fuera del subjetivismo, Schumann, que tenía gran genio y poca virtuosidad, dejaba de ser él mismo, y ello se prueba mejor todavía con los defectos de escritura y por la incompetencia dramática de “Genoveva”, del “*Paradis et la Peri*” y diversas otras composiciones orquestales, mientras que el hallazgo de un tema como el de “Manfredo”, que permite al autor una verdadera proyección de sus más íntimas angustias en un héroe dramático, le deja escribir una verdadera obra maestra. Ese subjetivismo ha marcado su huella profunda en medio del siglo XIX musical. Se ha marcado también en la poesía. Los cielos de *lieder* de Schumann han sido el punto de concentración de toda una poesía intimista, y han presagiado una poética nueva, una rítmica que, si se estudia atentamente las cuestiones de prosodia moderna, ha determinado en gran parte la creación de nuestro reciente verso libre. Entre los diversos aspectos del arte schumanniano, éste no es el menos curioso, aunque sea del que menos se ha hablado.

Se ha reprochado con alguna ironía a Schumann lo que a mi juicio hace su mayor mérito: su divina ingenuidad sincera, su ignorancia de todo temor del ridículo en materia de arte confidencial. Aunque un gusto instintivo le haya siempre preservado del ridículo y que la fuerza del sentimiento haya ennoblecido siempre las más rápidas improvisaciones de sus álbumes, ha sido *el músico que confiesa su alma*, el que se atreve a decir todo porque tiene demasiada fe en la humanidad para temer que ella se alce de hombros, ría o bostece ante una pena humana. ¡Fe con frecuencia burlada, estima inmerecida! Al menos, empeñado de lleno en leer en su sueño interior el reflejo del universo, no sufrió del arrepentimiento de haberse confiado, cuya amargura sobrepasa a todas las otras. Entre las páginas de sus *lieder*, que el tiempo ha envejecido ya, aparece siempre brillante y nueva la flor de su sensibilidad. Cuando un hombre se dispone a enumerar todas las cosas

eternas que oprimen a su corazón, y lo hace en términos tan bellos, cada uno de nosotros puede felicitarlo de haber colaborado un poco en su grandeza y se debe reconocerla en sí mismo. Por eso quisiera yo que el amar a Schumann fuera para todo verdadero poeta el signo cierto del don que ha recibido. La ingenuidad de Schumann fue su sentimiento de tener “cargos de almas”; pero vivimos en un tiempo en que tener el valor de su emoción es el coraje más difícil.

Schumann escogió poemas en todo el tesoro de su tiempo, pero por puro subjetivismo, en el sentido que creyéndose incapaz de escribir sus propias palabras (hizo poemas que no nos han llegado), adaptó a la novela de su propia vida poesías alusivas. Casi se podría considerarlas como sus confesiones, cuya redacción confió a un amigo más hábil que él en escribir. Schumann no quiso interpretar objetivamente una serie de *lieder* de la joven Alemania romántica. Su alma la contenía toda. No es jamás un ilustrador pintoresco, siempre transpone, o al menos casi siempre. Apenas si se podrá contar en toda su obra cantada más de treinta piezas descriptivas de un tema extraño a su mentalidad habitual. Hay que observar además que improvisaba, anotaba el rápido arreglo de algo que le había gustado, ensayaba un acompañamiento, y se divertía a veces como verdadero virtuoso de la “*esquisse*” (del boceto, de la improvisación). En esto estoy de acuerdo, por ejemplo, con una opinión bastante común, que protesta contra el subjetivismo sistemático de Schumann, y reclama para él el derecho a la fantasía no preconcebida. Pero se puede inferir del estudio de esa vasta serie, que la mayor parte de los poemas elegidos lo fueron en razón de su adaptación simbólica a la evolución mental del compositor. Y esos poemas son con frecuencia muy bellos. Ocurrió así que sin quererlo expresamente, Schumann, que sólo buscaba textos que tradujeran su sensibilidad, dio un canto a la mayor parte de los poetas notables de su generación, adquiriendo de ese modo considerable influencia de músico nacional.

La interpretación de Heine por Schumann, que es un hecho de arte glorioso y una maravilla de coincidencia psicológica entre dos

genios que se conmemora juntos en el mismo año, ha engañado a muchos sobre los otros textos comentados por Schumann. Se ha supuesto, se ha dicho que esos textos habían sido insípidos, mediocres pretextos para bellas melodías en su mayor parte, desde luego, tan ignoradas como sus palabras por el público francés. Se canta muy a menudo una docena de los *lieder* schumannianos: “Los Amores del Poeta”, “El Nogal”, “La Hora del Misterio”, “Los Dos Granaderos”, “La Bruja”, y el demasiado célebre *Ick grolle nicht*, que se traduce extrañamente por “He perdonado”. Pero del resto casi nada se sabe. Ahora bien: fuera de las numerosas poesías de Heine (unas treinta y cinco), de algunos *lieder* de Goethe, sería completamente injusto negar valor a los *lieder* de Rückert, Uhland, Lenau, Koerner, Eichendorff y Eduardo Moericke, elegidos por Schumann, además de Schiker, Burns y Byron. Se cuenta entre ellos cosas exquisitas como “La sirvienta abandonada”, de Moericke, que se aproxima mucho a nuestro Verlaine, y como “A lo lejos”, “Crepúsculo”, “En la selva”, de Eichendorff, que también recuerdan por el sentimiento, la concisión, la agitación contenida y la punzante simplicidad, ciertas páginas del pobre Lelian. Los *lieder* de Lenau son casi todos muy bellos. Hay con qué compensar, y bien ampliamente, algunas mediocridades rimadas por Geibel, Chamisso, Falleresleben, Pfarrius o Wilfrido von der Neun. Schumann no tuvo siempre el discernimiento de sus colaboraciones, o tal vez la fuerza necesaria para evitarlos; nos encontramos con frecuencia en su vida, la intervención de un Ricardo Pohl muy enfadado, y nos preguntamos por qué sufrió las rapsodias de un Mauricio Horn y bordó con exquisita música la pobre trama de la “Vida de una rosa”. ¿Cortesía excesiva, o indiferencia de espíritu cuya riqueza transfiguraba todo y convertía en plomo el oro? Al menos, hállese hasta en sus más insignificantes motivos de *lieder* una alusión a su vida íntima, y ello era su razón esencial de elegirlos: al hombre que se dirigió rectamente hacia el genio de Heine no se le podría reprochar carencia de sagacidad poética.

Abramos pues con esa llave esos álbumes, y comprenderemos la intensidad del subjetivismo de Schumann, su unidad bajo la variedad de los títulos, de las decoraciones. Tendremos así su explicación cerebral, y al mismo tiempo estaremos cerca de tener también su explicación musical. “¿La forma vocal de la inspiración schumanniana es pues de origen exclusivamente conyugal? Uno se estremece a la sola idea que nos hubiéramos visto irremediabilmente privados de esas series de *lieder* si Schumann hubiera persistido en el celibato, exclama malignamente un musicógrafo que desconfía de las síntesis. ¡Pero sin duda alguna! Sin la lucha contra una familia que se oponía a su vocación, sin la lucha de diez años por conquistar a Clara Wieck, Schumann hubiera escrito probablemente *lieder* descriptivos, pintorescos, románticos, impregnados del mal gusto truculento de la época, o ambiciosos melodramas: vemos demasiado lo que habrían sido esas obras supuestas, por los pocos caprichos a la italiana o sus escasas “canciones de húsares” que constituyen una mancha en el conjunto de su obra. Si Roberto Schumann no hubiera llorado por Clara Wieck, no poseeríamos “Los Amores del Poeta”, ni “El Amor y la Vida de una Mujer”, ni el “*Liederkreis*” ni tal vez nada de este tesoro. Y eso puede decirse de todos los grandes poetas del amor, pero de éste más que de ningún otro porque para él Clara Wieck fue el único objeto de una vida casta. Los *lieder*, escritos después del matrimonio, forman un vasto relato de las angustias y de las alegrías del poeta, un diario íntimo: poco importa la variedad de los textos, de las anécdotas, a través de las cuales las alusiones se formulan. Me inclino a considerarlos como un solo poema “en cien actos diversos” y, después de todo, como un *Intermezzo* más extenso. Y es al mismo tiempo, ¡ay!, la confirmación cantada de lo que revelaba la música de piano casi enteramente escrita en los diez años precedentes, los años de lucha moral, de miseria, de vanas esperanzas y sombrías caídas: la confirmación de esa confesión de un doliente genial en quien las peripecias de la pena, como las de la alegría de crear, resuenan hasta partir el alma.

Ese *Intermezzo* schumanniano se ha aliado extrañamente al que Heine acababa de escribir, para significar a Alemania la transformación del primer romanticismo y el advenimiento de una nueva poesía intimista y confidencial, un enriquecimiento del viejo *lied* germano. Nuestro Paul Verlaine ha sido grande por haber sido el primero en Francia en hacer oír esa voz desconocida, después de la enorme poesía de elocuencia objetiva de Víctor Hugo. Él, Verlaine, nos ha dado ese canto. Pero puede ser considerado como el trasladador de la poética de Enrique Heine, y de Heine no se podrá separar más a Schumann, su émulo y su doble. Si nadie en las letras francesas ha estado más cerca de Enrique Heine que el joven Julio Laforgue, a quien se va haciendo justicia poco a poco, al menos hay que decir que Verlaine fue el lazo de unión entre Laforgue y algunos de nuestros simbolistas, y Enrique Heine.

En realidad deriva de Enrique Heine toda la poesía reciente, en la que la brevedad está en razón de la intensidad, en la que las formas del *lied* han servido a la formulación de una poética subjetiva, y no tan sólo el sentimiento, sino las libertades prosódicas del *Intermezzo*, de los “Poemas del mar del Norte” y del “Libro de Lázaro”, podrán ser considerados como los modelos directos de cierto número de versos libres. La parte de Schumann en esa evolución es considerable, aunque menos notada por los críticos literarios. Su invención del *lied* polimorfo, en el que cada estrofa crea su música propia, la prodigiosa variedad de sus acompañamientos, la calidad de su rítmica sin cesar modificada, modelándose por así decir sobre la dicción expresiva del poema, el carácter completamente impresionista de sus cantos que, de golpe, traducen paroxismos y se quiebran tan netamente como se formaron, todo ello ha hecho de la obra schumanniana no sólo una data musical, sino una data literaria.

Un antiguo malentendido ha opuesto los poetas a los músicos: se desdennan y se ignoran mutuamente. A lo más sólo podían concebir la unión de la palabra y del canto, con importancia igual, en el *lied* po-

pular considerado como un humilde esbozo de la “música grande”. Schumann al comentar a Heine, Goethe, Eichendorff, Burns o Lenau, como lo hizo, no sólo ha mostrado que el *lied*, abordado por un gran hombre, podía elevarse a categoría de “música grande”, sino que ha establecido por su obra tipo el principio de la reconciliación de los melodistas del verso con los del acorde. Esa reconciliación se ha cumplido con una sinceridad muy bella, sobre todo desde hace treinta años: los músicos se han puesto a leer y comentar los poemas bellos, a comprender sus sonoridades y los poetas se han hecho melómanos. De ello ha resultado algunas series de *lieder* que, por la perfección de su fusión1 músico - verbal, honran a la escuela francesa actual. Verlaine ha sido para todos el modelo más querido: la reconciliación se cumplió sobre todo alrededor de las *Ariettes oubliées*, de la *Bonno Chanson*, y de las *Romances sans paroles* del divino poeta, y las pocas estrofas sonrientes que tituló *Art Poétique* estaban destinadas a hacerse infinitamente célebres, creando el *lied* moderno.

Pero antes que a él, hay que referirse a Schumann. Del ejemplo de los “Amores del poeta” data el movimiento: la música de los *lieder* schumannianos es el verso libre mismo, más aún que los versos de Heine cuya sonoridad prestigiosa es intraducible. Y no sólo la música de sus *lieder*, sino también la de piano: las “Escenas de Niños” las “*Novelettes*” son poemas libres cuyas palabras nacen en el espíritu cuando el oído se deleita con ellos.

Su arte está situado en el punto preciso de la fusión de la sonoridad cantada y de la sonoridad silábica; en eso es un ejemplo para los poetas, y todos éstos deberían amarle, y ganarían mucho oyéndole interpretar antes de ponerse a trabajar.

Por eso es el rey del *lied*, no sólo porque su sentimiento fuera tan intenso, sino porque su técnica fue la más lógica y la más completa. Por eso, en fin, llevó el arte de escribir para la voz a un grado de perfección extraordinaria, en un sentido especial, a decir verdad. Se ha dicho muchas veces, y con razón, que Wagner ha escrito para la voz de tal manera que los cantantes que lo interpreten tienen que limitarse

a su obra; en verdad el *lied* schumanniano absorberá sus verdaderos intérpretes hasta el extremo que no cantarán otras cosas con verdadero placer. Pero Wagner exige cuerpo, alma y voz hasta quebrarlos: el canto schumanniano especializa a los que se dedican a él porque es como un mundo completo. No perjudica a la voz; pero está tan íntimamente ligado a la expresión, es tan subjetivo, que determina un estilo extraño a toda proeza vocal y exige además de voz una cultura intelectual particular. Todo efecto vocal coincide en Schumann con una modificación del sentimiento. El más hábil virtuoso, si no lo ama, no lo podrá cantar; es un arte que se abre hasta el corazón sólo a quienes se le aproximan con corazón sincero, y quien consiga interpretarlo dignamente podrá con derecho llamarse artista que habrá cantado no sólo con la voz sino con el alma.

Este papel de Schumann en la formación del *lied* y del verso libre modernos, en la transmutación de cierta sensibilidad germánica en forma francesa, en la evolución del segundo romanticismo al arte contemporáneo, ese papel de conclusión y de previsión debería bastar para determinar su lugar exacto, amplio y espléndido, en el respeto de los poetas. Es, en efecto, realmente, cronológicamente, el realizador absoluto de todo lo que soñaron los simbolistas franceses; no existe quizás uno de sus poemas del que no se pueda afirmar que el acompañamiento se encuentra en los *lieder* schumannianos. De las circunstancias que han tenido en la sombra, entre nosotros al menos, la casi totalidad de ese cielo, ninguna es quizás más natural que la brevedad misma de esos pequeños dramas en los que la emoción quintaesenciada se revela sin preparación, y que cesan de vibrar en el momento en que un auditorio no previsto apenas se dispone a escucharlos. Cada *lied* de Schumann es un organismo completo del que el autor sólo muestra el momento de paroxismo, subentendiendo los preliminares, como las figuras de Rembrandt se revelan por algunos planos iluminados, mientras que el ojo debe suputar en la sombra profunda todo el resto de sus cuerpos. En la lectura o al piano todo

aparece coherente, maravilloso por la condensación, y algunas notas bastan para situar la decoración, la época, los sentimientos anteriores; pero en la audición no se oye más que un grito rápido y punzante, y ya todo ha concluido, y si los nervios han sido agitados, el espíritu no ha tenido tiempo de reflexionar. Eso es a la vez la maravilla del arte schumanniano y la razón de su mediocre efecto público, de la casi completa indiferencia de la multitud a su respecto. En tanto que muchas composiciones desenvuelven con redundancia una idea pobre, la música de Schumann concentra las suyas y se oculta de su riqueza. Pero esa objeción válida para el público de los conciertos, no podría ser adoptada por los poetas. Éstos saben perfectamente que la verdadera poesía es siempre música de cámara, y que ni Edgardo Poe, ni Baudelaire, ni Enrique Heine, ni Verlaine ganarían algo con declamarlos en un teatro en que reina el arte de las preparaciones y de las explicaciones.

Si Schumann ha merecido ser situado en la serie restringida de las figuras igualmente caras a los músicos y a los poetas, y veneradas en un santuario especial al borde del camino real que siguen las multitudes en peregrinaje hacia las grandes glorias, conviene al menos no confundir de ningún modo su arte confesional, su objetivismo abundoso de confesiones y confidencias, con ciertas creaciones de la neurosis, admirables y un poco peligrosas. El amor de la naturaleza ha preservado al arte de Schumann de toda obsesión de su mal físico. Ese amor es lo esencial de su romanticismo. Se le ve manifestado en todos los *lieder* de este paisajista que amaba ingenuamente las flores, los pájaros, las cosas simples y, tengamos la valentía de escribirlo, lo que se llaman cosas comunes que el sentimiento sincero colora, realza y singulariza. Schumann no se satisfizo en la neurastenia, se defendió contra ella por la regularidad y la sobriedad de sus costumbres, por el orden, el trabajo, el afecto familiar, los ejercicios corporales, y sobre todo por el amor de la naturaleza y el sólido buen sentido que su origen plebeyo le había dado. Esa reacción es uno de los más bellos rasgos de su retrato psicológico, y el día en que este enfermo, que oía

pensativamente en él el murmullo de una demencia tal vez hereditaria, se atrevió a inclinarse sobre el “Manfredo” de Byron, para encontrar en él un supremo motivo de pintar su lucha interior, y hacer, con su martirio, una obra maestra, ese día el enfermo se inscribió en el número de los hombres representativos. No fue tan solo un músico de genio, el rey del *lied* e iniciador post - romántico de una forma nueva de la sensibilidad lírica: llegó a convertirse en un ser emblemático del que pueden hablar, con tanto derecho como los musicólogos, un psicólogo, un moralista y un poeta.

No puede abrigarse ninguna duda sobre la enfermedad de Schumann. Es característica, sus menores síntomas son conocidos y definidos. Los románticos que sucedían a la cura guerrera del Imperio afectaron aires lánguidos, la tisis, la hipocondría, la demencia. Schumann tuvo el atroz destino de odiar todo eso, de amar la salud, las costumbres puras, la familia, el arte sin morbidez, y estar sin embargo condenado a la locura congénita; el proceso fue regular e implacable. Lo que hay de extraordinario, es la manera cómo las facultades artísticas de Schumann fueron a la vez su medio de defensa y su medio de perdición; es la manera cómo dos personajes, el amor y la locura, intervinieron en su vida paralelamente, y el problema psicológico de tal existencia consiste en las relaciones del genio con la locura y el amor.

Parece que en el caso de Schumann todo ello era indisoluble, Sus disposiciones por el arte musical preexistían y mucho antes de su encuentro con Clara y, a su primer acceso caracterizado, quiso ser compositor: ¿pero lo hubiera sido sin el doble choque, fatal y providencial, del amor y de la locura? Hay por qué dudar si considerarnos la expansión extraordinaria de su música después de 1833, y ante sus indecisiones anteriores, su deseo de ser simplemente un pianista, su escasa aptitud para la orquestación. Sólo a partir de 1833, y desde entonces de modo creciente, interrogó a su demencia secreta y se inclinó a ver en ella la causa de su música. “Manfredo” señala el más alto grado de esa identificación, el término final de ese subjetivismo

arrebatado, que hace del “schumannismo” la manifestación de vida interior más profunda y más típica tal vez de todo el romanticismo. Si no hubiera encontrado a Clara, la habría buscado: todas sus ligeras aventuras sentimentales no son en él, como en Novalis al que se parece, más que esbozos de un amor preconcebido, las esperanzas de una ternura insatisfecha y sin fin.

Disertar sobre la salud y la normalidad del genio, es hacer obra vana: sin embargo es evidente que la parte “sana” de la obra de Schumann es prueba de un bello y consciente talento de compositor neo - clásico. Las sinfonías, “Genoveva”, una parte de “Fausto”, la música religiosa, las piezas de concierto, todo eso es de segundo orden. Pero el genio se manifiesta en los *lieder*, el quinteto, la música de piano, y el “Manfredo”, es decir la expresión de la lucha por el amor y de la lucha contra la locura. Y este subjetivo extraordinario es incapaz de exteriorizarse: lo intenta sin éxito cada vez que quiere hacer obra de músico profesional. Pasa su existencia perfeccionándose escrupulosamente en el estudio técnico y todo lo que es grande y nuevo en él, es lo que inventa espontáneamente. Sin amor y sin locura, no hubiera sido tal vez más que un buen *Kapellmeister*, un crítico clarividente, un pianista reputado. Se le hubiera rendido un homenaje documental e histórico, pero habría muerto por entero.

Vive, sin embargo, y con vida maravillosa: vivimos aún de él; lo que ha aportado no perecerá. Sus hermosas campañas de crítico neo-beethoveniano contra el italianismo, sus grandes esfuerzos de sinfonista, sus tentativas teatrales y de oratorios, todo eso es hoy anticuado, las circunstancias han cambiado, las técnicas han evolucionado enormemente: sólo el testimonio de su dolor es inmortal ¿Quiere ello decir que haya escrito música de loco? ¡Ay! Con demasiada frecuencia es la nuestra, hecha en sangre fría por algebristas, la que parece loca y decadente en comparación de la suya, en comparación de sus obras maestras de claridad lucidez, de puro sentimiento, de puro amor de la naturaleza, de ternura, de fe, de ingenuidad y de poder, en las que la idea musical surge de una fuente inagotable. Es el rey del *lied* y uno

de los grandes príncipes del piano, un gran poeta de corazón infinito. Se defendió terriblemente contra la enemiga. Se acomodó a una existencia muy ordenada, amó la vida de familia, reservó todas sus fuerzas para un trabajo regular, tuvo las costumbres de la sana burguesía alemana, hizo “su carrera” según los principios admitidos por los artistas de su generación. Sus viajes, realizados todos por causas de utilidad, no indican desorden de conducta ni nomadismo. Su conducta de esposo y de padre fue irreprochable, sus amistades fueron fieles y profundas. Todo ello sin embargo fue imposición de su voluntad sobre la verdadera faz de su vida.

Disimuló hasta el fin, tuvo que sufrir todo lo que un hombre puede sufrir en el mundo, sin pronunciar palabra. Lo mató la música, o más se resignó al suicidio lento para obedecerla, porque ella no podía ser su música más que al precio de la alegría de vivir y la conciencia. La belleza de ese drama psicológico da a toda su obra de *lied* y de piano - en la que hallamos al verdadero Schumann - la cualidad única que crea los entusiasmos y funda los cultos.

Lo que nos dio fue su vida: cuando oímos su música, no pensamos en un primer momento en el arte, sino en Schumann mismo: está siempre ahí, dueño de cierto número de los ritmos más secretos de nuestro corazón. Se ha convertido en una de nuestras maneras de sentir. Pertenece a los poetas, a los amantes, a la humanidad, es una data en la formación de la conciencia moderna.

El sentimiento de esa significación moral de Schumann, de esa posición de su grande alma sobre un plano superior, constituye el fondo del culto schumanniano y crea en los fervientes del soñador impresionista Zwickau ese “estado” distinto de la apreciación crítica. Las especiosas o legítimas reservas sobre su valor de instrumentador orquestal, de dramaturgo, de contrapuntista, enunciadas con la frialdad imparcial del espíritu que compara, sitúa y revisa, no restringirán en un ápice el poder mágico de los *lieder* leídos al piano entre algunos amigos. Son maravillas de gracia y de dolor: ya renuevan la invención ora descriptiva ora subjetiva de un genio que coordinó todos los mati-

ces de la emoción humana, o se elevan algunos como gritos esenciales y eternos de la humanidad, en otros vuelve a hablarnos con la confianza de un hermano y yendo rectamente a lo más profundo de nuestras almas como hombre que ha sufrido los sufrimientos que todos nosotros pensamos haber más sutilmente ocultado en nosotros mismos. Y es inútil que lo digamos porque, en nuestro nombre, él los confesó todos, y de ello murió, y por ello es inmortal.

Schubert y el LIED Alemán³...

No es mi intención volver a contar la biografía de Schubert y de Schumann, ni establecer la preeminencia de uno sobre otro. No es disminuir el mérito de Schumann establecer lo que debió a su predecesor: él mismo lo ha dicho en los términos más nobles y más conmovedores. La calidad de sus almas difirió y creó sus deseos de una técnica diferente.

Pero el rasgo que les es común es precisamente que sus técnicas son productos inmediatos de sus sensibilidades, y precisamente de sus sensibilidades es de lo que me propongo hablar, aludiendo a algunos hechos biográficos de Schubert o de Schumann en la medida que me sean útiles a este estudio de sus estados de alma.

Se trata de dos hombres que comulgaban con el sol, la primavera, las flores, los pájaros, con todas las quimeras del sentimentalismo de las que se han burlado sintetizándolas bajo el nombre de "*petites fleurs bleus*" (floreillas azules). Uno murió de agotamiento a los treinta años, Schubert; el otro, Schumann, murió loco a los cuarenta y seis. No eran sabios ni refinados. El primer movimiento era para ellos el mejor. Schubert improvisaba desde el instante que le gustaba una poesía. Escribió "Margarita en la rueca" a los dieciocho años, escribió el "Rey de los Alisos" después de haber leído tres veces los versos de Goethe. A los treinta años dejó 600 lieder, además su innumerable

³ Texto a veces fragmentado de dos referencias pronunciadas en las audiciones de *lieder* dadas por la señora María Nickel en la sala Washington, en mayo y junio de 1907.

música de piano, de orquesta o de cámara. Y toda la música de piano de Schumann, o casi toda, fue escrita de los veinte a los veinticinco años. Admitamos que quienes han escrito la “Sinfonía Inconclusa”, la “Sinfonía Renana”, el “Manfredo” fueron escritores de orquesta menos hábiles que algunos de nuestros contemporáneos cuyas arquitecturas sonoras, de inquebrantable perfección, tal vez tienen sin embargo el defecto de aburrirnos un poquitito. Lo trivial choca a esos delicados a quienes Schubert y Schumann no podrían satisfacer. Pero con todo, vivimos sobre cierto número de trivialidades. ¿Hay algo más común que el Amor? ¿Algo más fuera de moda que la Pena Y ¿Algo más trivial que la Belleza? Y sobre todo ¿algo más común que la Muerte, que llega uniformemente para todos? Amor, Muerte, Pena, Belleza, Primavera, Ensueño, todas esas trivialidades las hallaréis en Schubert y en Schumann. Os pido perdón por ellos. Han hecho con ellas lo que vais a oír, y lo que nadie igualará jamás.

Lo hicieron porque eran seres simples, divinamente simples, y sabían llegar con una palabra o con una nota a lo más profundo del ser humano. No sé avergonzaban de su alegría o de su dolor, y se confiaban al mundo entero sin sospechar que alguien pudiera sonreír ante sus expansiones. Eran bondadosos, ingenuos y grandes hombres. Y cuando los escuchamos, descubrimos en nosotros mismos que las emociones más directas, más profundas, más permanentes, es decir las más comunes, son siempre las más esenciales. Nos hallamos por entero en ellos: por eso son los maestros del *lied*, es decir de la confianza cantada. Para ellos, las trivialidades son comuniones, son esas emociones primordiales sentidas en común. Producían para un círculo de amigos, y hoy su círculo de amigos somos todos nosotros.

Para explicarnos bien la naturaleza del sentimiento de músicos de *lieder*, tan excepcionales como Schubert y Schumann, hay que ver cuán diferentes eran de nosotros. Nuestros actuales músicos no escriben una página sin concederla gran importancia, y sin estar obsesionados por mil preocupaciones complejas: hallazgos de armonía, transposición de las otras artes en la música, sensaciones literarias y

pictóricas, sin hablar del deseo de darse a conocer, de estar siempre en labios del público, de permanecer en la vanguardia, en una época en que la apariencia preocupa a todo el mundo y en que los hombres se usan terriblemente pronto.

Pero hombres como Schubert y Schumann vivían en las pequeñas ciudades alemanas, a principios del siglo XIX, más o menos la misma existencia que los *quattrocentistas* en las pequeñas ciudades italianas. Eran gentes muy simples, carentes de fortuna y de ambición. Amaban a mujeres modestas, de modo a la vez muy platónico y muy vivo, y conciliaban muy naturalmente lo que llamaríamos la vida más burguesa con el culto de la música y del idealismo. Vivían en su rincón, se reunían para pasar alegremente las veladas. Sus grandes placeres eran ir a merendar en las tabernas de los suburbios después de haber paseado por los bosques y por las orillas de los ríos. Sé conmovían como niños, e improvisaban, según su emoción inmediata, cantos que ejecutaban entre ellos, criticándose con inocencia y libertad, y no pensando seguramente, una vez escrita la obra, en acudir a toda la prensa para rogar que se ocuparan de ella en el afán de gloria y de dinero. Así era la existencia de esos hombres, en una Alemania pacífica, familiar, que todavía no había sido achatada por el modernismo, y cuyo último reflejo, la última evocación, los encontramos en la *Germania* de Enrique Heine.

¡Dulces y pequeñas ciudades de la Alemania romántica y soñadora! Recientemente en Nuremberg, ante la casa de Alberto Durero, ante el “*cabaret*”, pegado a la iglesia de San Sebald, donde Durero almorzaba, tuve la sensación de una detención completa del tiempo. Nada parecía haber cambiado, y el sentimiento era el mismo, el sentimiento de lo fantástico en todas partes presente e invisible que surgió en esas existencias muelles e ingenuas. Ese sentimiento es el *Gemüth* alemán, ese algo incomunicable expresado por una palabra intraducible, y que tiene por contraria otra palabra, la *Stimmung*, la energía interior. Ello informa a esa literatura que va del “Rey de los Alisos” a “Margarita en la rueda”. Cuando se vagabundea de mañana por Nu-

remberg, o cuando se cruza al claro de luna los bosques de Franconia, se puede comprender esa necesidad del *lied* en Alemania, ese contraste de terror y de serenidad, ese amor de lo extraño interviniendo en la existencia pacífica, esa pasión ingenua por la naturaleza amable, y esa espera perpetua de lo trágico cotidiano, esa intimidad lugareña y esa exaltación de la selva, todos esos elementos que componen el romanticismo alemán, y que no dependen de una escuela literaria, de una formación política, de una moda, sino de la constitución del suelo mismo.

Jamás otros creadores se identificaron mejor con su paisaje natal jamás menos necesidad de excitación facticia, de ingeniosidad en los procedimientos. En aquella época apenas despuntaba la prensa. Se viajaba poco. Los músicos practicaban su arte en rincones perdidos, sin quejarse. Sabéis cómo vivía Juan Sebastián Bach. Schubert fue completamente feliz el día en que le ofrecieron 100 florines por una cantata, y si no hubiera sido llamado por el conde Esterhazy para dar lecciones musicales a sus hijas, no habría conocido los pocos meses de tranquilidad y vida cómoda, en los treinta años de alegre pobreza que pasó sobre la tierra. Os lo repito, era en muchos puntos la vida de los artesanos de Toscana, de Emilia y de Umbría.

En cuanto a la gloria, naturalmente que pensaban en ella, pero de la manera más desinteresada, sin confundirla nunca con la publicidad y sus concesiones. La propaganda les era desconocida. Un buen escritor de *lieder* era reputado a la manera de los *Minnesänger*⁴, por tradición oral, y en las raras cartas de Schubert, que ha escrito muy poco, se le ve encantado por haber dado en un viaje con gentes que cantaban sus melodías. Hay que decir además que aquellos hombres leían poco. Un filósofo, un poeta les impresionaba vivamente y construían sobre ese fondo toda su sensibilidad personal. Schumann ofrece respecto de Schubert de haber sido muy culto, muy curioso de literaturas extranjeras y hasta interesado en ciencias ocultas. Pero Schumann vino veinte

⁴ Los trovadores alemanes, que florecieron en los siglos XII y XIII.

años después; es el segundo romanticismo; Schumann se adelantó a su tiempo, es un precursor, uno de los seres que han formado nuestra visión, es nuestro contemporáneo por anticipación, y fue también, desgraciadamente un ser herido por las formas más profundas y más actuales de la neurastenia.

Pero Schubert era un simple, un romántico de los orígenes, apegado aún al italianismo, al siglo XVIII. Schumann llegaba en pleno florecimiento de la literatura goetheana, en pleno renacimiento glorioso del *lied*. Schubert fue menos favorecido. Era además mucho más tímido y no se atrevió a dirigirse a los escritores de reputación. Goethe sólo conoció al final de su vida la sublime interpretación de su “Rey de los Alisos” y fue la falta de buenos “libretos” lo que hizo abortar todos los proyectos operáticos de Schubert. Veréis por la “Bella Molinera” qué cosas exquisitas e impresionantes supo hacer con poemas que, tratados por otros, no habrían resultado más que en obrillas ingeniosas.

En tales condiciones se elaboró esa forma del sentimiento schubertiano y schumanniano que en la literatura musical es expresión suprema del corazón, de la música confidencial.

El *lied* no ha nacido de una necesidad de construcción técnica elaborada por la inteligencia, sino de una expansión del corazón. Fue gracias a Schiller, gracias a Herder, antes de Goethe, la forma más impresionante del nacionalismo de “la joven Alemania” que despertaba cantando a la naturaleza, al amor y a la libertad, reconstruyendo su tradición de la edad media después de la interrupción sombría de la Reforma, después de la substitución del canto naturalista y apasionado por el austero coral de Lutero. La floración espontánea de esa literatura del *lied* ha sido una de las horas más bellas y extraordinarias de la historia del arte, porque respondió a un gran impulso nacional. Schubert no fue el único en ilustrarla. Hubo muchos hombres para servir a la idea en marcha, y no veo necesidad de tener que hablaros de las inmortales melodías de Beethoven. Pero la obra de Schubert, radiante de gracia, aureolada por él dobló prestigio de su genialidad y

de su temprana muerte, fue la más representativa. Schubert tuvo apenas tiempo, en algunos *lieder*, de abandonar las formas consagradas y rígidas, la repetición de estrofas sobre una sola y misma música sirviendo para todas ellas; apenas pudo prever la creación de una música polimorfa, variante con cada estrofa y cada verso. En su obra total se cuentan raros ejemplos de ella. Quedó reservado a Schumann fundar sobre ese fecundo principio toda una nueva literatura del *lied*, crear magníficamente un lenguaje cantado tan dúctil como la palabra poética, inventar el impresionismo musical, sentar los principios de una declamación lírica, de una notación de los estados de alma, que hace de él el precursor directo de nuestros escritores de versos libres y uno de los más poderosos modelos de nuestras búsquedas de una emoción nueva. Pero Schubert es el primero, Schubert está radiosamente ebrio del sentimiento de la efusión psicológica, y si Schumann es el rey del *lied*, Schubert es el *lied* en persona, la expansión irresistible de la confidencia vocal.

Encontraréis su alma tierna y pura en frescas melodías tales como “Noche y Sueños”, “La Codorniz” o el “Lazo de Rosas”, pero sentiréis la cualidad trágica de que era capaz su grande alma lírica, en el “Canto Nocturno” o “La Joven y la Muerte”. Si encontráis en la célebre “Serenata” toda la ingenuidad romántica que hizo palpitar a nuestras abuelas, y de la que hoy es de buen gusto sonreír, comprobaréis también cuán inmortalmente joven y nueva sigue siendo la gracia suave y lánguida del ritmo de esa melodía escrita con lápiz una tarde sobre la mesa de una taberna rural, encantado Schubert por la belleza del crepúsculo, y también quizás por la sonrisa de alguna linda criada.

En fin, al oír el “Prometeo” estaréis en presencia de una obra maestra que anuncia a Schumann por su forma, y que presagia por su estilo, su elocuencia y su espíritu musical los pasajes dramáticos más bellos de Wagner. ¿En qué queda, ante esa obra, la leyenda del Schubert elegíaco, zalamero e ingenuo? El joven músico con esa obrita se ha asomado al pensamiento grande, sereno y audaz de Goethe. Ya no se trata de un idilio, sino de un grito de rebelión pagana, de protesta

goetheana, en nombre de la ciencia y en nombre de la felicidad del género humano, contra el yugo de las regiones: es ya, casi, el grito de Nietzsche, cuyo eco repercute de un extremo a otro del siglo XIX. En cuanto al poema de “La Bella Molinera” en sí mismo no es nada. Pero son “nadas” deliciosos, como los pequeños paisajes y las *ariettes* descuidadas de Verlaine, y veréis lo que Schubert ha hecho con ellas, con qué variedad de tonos ha ilustrado ese álbum de estampas ingenuas.

No hagamos bromas sobre esos “*bouquets*” sentimentales, no riamos de las flores secas que hallamos atadas con una cinta descolorida en los muebles de las casas antiguas. No nos burlemos con ironía fácil y prontitud brutal de los “motivos” de las tapicerías y de las cabezas de los relojes de chimenea que fueron los poemas caros a nuestras abuelas; fueron poesía viva, hicieron latir los corazones generosos y los ojos encantadores de la época de “Hermann y Dorotea”, de “Atala”, de “Eloa”. Desconfiemos de las fáciles bromas sobre los convencionalismos: ¿qué sería de los nuestros, que no han contado siempre con un Schubert para perpetuar su duración, y con qué especie de sonrisa, dentro de cincuenta años, los refinados y los difíciles acogerán lo que nos parece menos convencional y más expresivo de nuestras tendencias artísticas?

No le fue necesario nada más a Schubert para dar prueba de toda su gracia y ya de todas sus facultades de expresión dramática, aunque la melancolía y el dolor expresados en “La Bella Molinera” son de una tonalidad moderada. Esa música vale sobre todo por su fresca impresión de naturaleza. Los canto del principio son verdaderas canciones populares, con idea: claras, alegres, y de una simplicidad casi trivial desde que está en escena un joven campesino. Pero a partir del momento en que el amor del joven molinero triunfa, el tono se eleva. Es el alma humana que se exalta y se lamenta, sin distinción de casta o de instrucción, desde que el lenguaje de la alegría o de la pena de amor es eterno para todos nosotros. La línea permanece simple, los acompañamientos sin sobrecargo alguno, pero se siente en todas sus páginas la fuerza sobria y concentrada del gran pintor de los movi-

mientos del alma, y la forma, la escritura, el estilo psicológico, la gradación de los efectos son, desde ese momento, hallazgos originales de Franz Schubert. Encontraremos en el “Viaje de Invierno”, “La Joven Religiosa” y la “Oda a la lira”, al Schubert de la gran madurez trágica, al Schubert pensativo y profundo.

Schubert, en efecto, tuvo, como todos los verdaderos genios líricos, el doble don de la fuerza y de la ligereza, del dolor y del capricho y en ello hay muchos puntos de contacto entre Alfredo de Musset y él. Los seiscientos *lieder* de Schubert constituyen toda una literatura musical del sentimiento. No encontraréis en ella, con todo, el orden de sensaciones y emociones que Schumann nos ha revelado y que le aseguraron, después de, su ilustre antecesor, una originalidad no menos profunda: quiero decir, esas ansiedades, esas sutilezas, esas fantasías, esas inquietudes infinitamente turbadoras que la neurosis inspiraba a Schumann y que autorizarían a decir de él, como se ha dicho de Baudelaire, que supo crear “un estremecimiento nuevo”. Nada semejante en Schubert; es la salud misma, y jamás busca, en ninguno de los sentimientos que experimenta con franqueza profunda y espontánea, esas dudas secretas, esas interrogaciones insaciables, esos matices indefinidos y complicados que buscan los artistas de alma enfermiza. Os recordaba hace un momento esas dos expresiones alemanas que caracterizan a los dos modos de la producción romántica y nacionalista del *lied* germánico, el *Gemütk* y la *Stimmung*. El *Gemüth* es el sentimiento de la paz interior, la conciencia del alma de la raza, el llamado al fondo de emociones permanentes que existe en el hombre meditativo en presencia de la naturaleza del país natal. La *Stimmung* es la acentuación de la energía moral, la reacción, de la emoción individual, la excitación a hablar, a vibrar, a conmoverse. Esos dos órdenes de sana actividad mental, los expresa constantemente la obra de Schubert, y con tal seguridad, con tanta armonía, con poder de emoción tan comunicativa y directa, que hacen verdaderamente de él, más que de Schumann o de cualquier otro, la encarnación del *lied* alemán, el chantre nacional, la imagen viva de la canción

romántica de más allá del Rin. Y digo todo ello, a pesar de que Schubert haya nacido en Viena, de padre descendiente de campesinos de Moravia, y de madre silesiana, de que aprendiera música con un italiano, Salieri, y de que, salvo algunos cortos viajes a la Alta Austria, a Graetz, a Linz, jamás salió de Viena, ni aun después de su muerte, porque sus amigos obtuvieron que fuera enterrado en el cementerio de Voehring, al lado de Beethoven a quien veneró y es en la patria de Beethoven, en Donn, donde Schubert reposa.

Hay en Schumann una constante preocupación de sugestión. Detrás de lo que dice existe siempre un orden de cosas reticentes y turbadoras que hay que adivinar. Mientras que Schubert es el canto puro y simple, el canto de la lira, con armonías claras y progresivas, que conmueven porque se las siente profundamente sinceras y naturales. El *Gemütk* le inspira ante todo. Era un ser feliz, franco, comunicativo, que adoraba el paisaje, incapaz de complicaciones intelectuales. Sin embargo su existencia fue casi miserable. Hijo de un maestro, cuando terminó sus estudios de becado en el *Standtconvict* de Viena, tuvo que retornar a su casa, enseñar a niños, después vegetar, hallar su subsistencia gracias a la amistad de Schoper y de los Esterhazy; no era bello, era gordo, bajo, torpe, con una buena figura de maestro de escuela de opereta; este gran chanfre del amor en su expresión más tierna y más pura, apenas si conoció el amor. Schumann era hermoso, hubo en su vida algunos caprichos y una gran pasión: en la existencia de Schubert nada de tal. Vivía como un joven bueno, de alma deliciosa y de apariencia sin atractivos. No se puede señalar a su respecto ningún acontecimiento pasional. La amistad colmó su vida, e iba de sus amigos a su piano. Sin embargo, después de 1824, su carácter se alteró, le ganó la tristeza, se puso hipocondríaco, desesperado por su salud, herido por un mal clínicamente inexplicable. Se ha dicho que fue el cansancio de su combate contra la miseria, su desaliento de no poder escribir y hacer representar operas que prefería en mucho a los *lieder*, y con las que esperaba dar toda la medida de su personalidad. Evidentemente esas razones han podido contar en esa modificación de su ca-

rácter. Que haya tenido o no razón de creer que la verdadera forma de su genio estaba en la ópera, la convicción de ser incomprendido ha podido influir sobre su salud, si no sobre su bondad que quedó inalterable. Pero existe una razón más verdadera, sí bien más oculta. Es la evolución de su alma, es la intervención de la *Stimmung* en su naturaleza hasta entonces exclusivamente animada por el *Gemüth*, es la intervención del genio llegado a su completa fuerza de expansión en un cuerpo demasiado joven y quebrándolo, como una substancia corrosiva roe y destruye un frasco demasiado frágil.

Fue un genio alimentado de emociones y ternuras de la naturaleza cuya deliciosa y lírica exterioridad sabrá expresar muy bien. Pero la exterioridad no basta al genio. Aunque Schubert vivió simple, pobre, ingenuo, en el campo, llegó el día en que las fuerzas de la vida interior, sus mágicas voluntades, su exaltaciones y también sus interrogaciones y sus dudas tomaron posesión de él y aquel día le ganó la pena y conoció el encanto supremo del dolor que es lo que confiere los secretos del gran Arte a quienes no mata. Aunque un hombre superior viviera en una cabaña solitaria, pasan alrededor de esa cabaña las grandes corrientes de los sentimientos y de las pasiones que contornan y asaltan sus paredes; y a pesar de todo, esas corrientes consiguen alcanzar al hombre superior solitario, que supone las emociones si no las ha sentido, y es encadenado irresistiblemente hacia una existencia general, compleja y universal.

El “Viaje de Invierno” marca bien netamente la hora admirable y fatal en que la joven genialidad ingenua de Franz Schubert entró en contacto con las emociones profundas, ardientes y desesperadas, con los principios de esa sensibilidad nueva que iba a alimentar a todo el romanticismo occidental; el “Viaje de Invierno” señala el fin de ese romanticismo alemán que precedió en mucho al nuestro, porque comenzó y floreció desde la segunda mitad del siglo XVIII, ese romanticismo que se podría más bien llamar nacionalismo y naturismo porque fue un despertar del espíritu de la edad medía contra la severidad de la Reforma, y que cantó, sobre todo, la naturaleza alemana tal co-

mo la amaban y la comprendían almas serenas y familiares, incapaces de sensaciones complicadas, de razonamientos y de dudas. A partir de “Viaje de Invierno”, la sensibilidad de Schubert cambia de forma y se transpone del plano de la naturaleza objetiva al subjetivismo del poeta que medita, sufre y se interroga, y sentiréis en seguida que de ese momento, diez años más tarde, se deriva la prodigiosa música de piano de Schumann, y algo más tarde también sus *lieder*. Pero la salud de Schubert no pudo soportar la irrupción fulminante de ese subjetivismo que iba a absorber a todo el arte del siglo XIX: su alma aceptaba noblemente ese advenimiento, su espíritu musical, admirando a Beethoven con la más profunda clarividencia, comprendió la necesidad de esa etapa nueva; su cuerpo no lo pudo resistir. El “Viaje de Invierno” fue el testamento artístico de Schubert. Releyó sus pruebas en su lecho de agonía. Murió en el umbral de una Tierra Prometida. En verdad Schubert murió de haber sentido refluir sobre él, después de su celebración juvenil y lírica de la vida natural, la dolorosa corriente de la vida interior, la necesidad del sufrimiento moral en su corazón simple. Lo mismo se siente en Mozart, y también en Musset. Fueron, como Schubert, aunque con vidas muy diferentes, “advertidos”.

Schubert tuvo la preocupación constante de la ópera, y la pena de no poder escribir y hacer ejecutar algunas, a causa de la mediocridad de los “libretos” de que dispuso, y de su juventud que le impedía a más renovar las formas escénicas y orquestales. No podemos decidir si se engañaba o no sobre su propio destino cuando dijo en 1828: “que no se me vuelva a hablar de *lieder*, sólo quiero escribir óperas y sinfonías. ¿Sinfonías? La “Sinfonía Inconclusa” parece darle completamente razón. En cuanto al teatro podemos notar que Schubert tenía una inspiración fogosa, que no se detenía en desarrollar sus temas, que no trataba de ligar en ordenado desenvolvimiento la abundancia de sus ideas musicales. No es eso lo que el teatro requiere, y su propia abundancia le inducía en error: le prometía una carrera en la que, en realidad, no hubiera secundado bien sus propósitos. Se observa el

mismo caso en Schumann que tuvo siempre la ambición del teatro; pero si ni Schumann ni Schubert conocieron el mezuquino secreto del teatro, que es disponer de pocas ideas y presentarlas rápidamente, hay en cada uno de sus cielos de melodías con qué enriquecer decenas de óperas, y fueron ambos compositores maestros eximios en el arte del drama condensado. Para todos los que no consideran que haya sólo dramaturgia sobre la escena, Schubert fue un dramaturgo de primer orden. El sentido del gesto y del discurso dramáticos se manifestaban en él con grado violento.

Debemos recordar siempre que Schubert murió a los treinta años, que produjo inmensamente, que la melodía brotaba en él espontáneamente, que no tenía teorías ni deseos de hacer prevalecer alguna, aunque se instruía constantemente; debemos aceptar tal cual es, iluminada y ardiente, la obra de este prodigioso joven, especie de improvisación ininterrumpida durante quince años sin crear en ella divisiones arbitrarias que él mismo nunca estableció. Imaginemos que ha volcado ante nosotros un tesoro, en el que hay mezclados pedrerías y monedas antiguas, miniaturas sin más valor que el de un recuerdo y orfebrerías únicas en el mundo: y luego, sin haber tenido tiempo de contar, de clasificar, de hacer sus reservas, Schubert murió. Schubert se halló ante su propio genio, aturdido e ingenuo como el joven Aladino cuando al frotar la lámpara de cobre del mágico contempló en la penumbra el centelleo de tesoros fabulosos. Sin embargo es posible y lógico distinguir en todo ello tres direcciones generales: la de los *lieder* populares, la de las baladas románticas y la de los *lieder* confidenciales, filosóficos y místicos.

Los *lieder* populares son por ejemplo el cielo de la “Bella Molinera”, “La Trucha”, la “Serenata”, la “Barcarola” para citar sólo los más conocidos. Pero es necesario entender sobre esa denominación de *lied* popular. No se trata de adaptaciones de aires populares verdaderos, recogidos, armonizados para la voz de cantantes con educación musical, y sostenidos por un acompañamiento de piano. Ni para Schubert ni para Schumann el *lied* fue eso, sino una creación original

de músicos sensibles a la poesía, no siendo populares más que por la simplicidad del sentimiento, del motivo y del acompañamiento. El *lied* del pueblo, transmitido oralmente por gentes que carecen de toda instrucción musical, será siempre extraño a la producción artística, a la cual ofrece únicamente hermosos ejemplos. El *lied* de Schubert, de Schumann, de Franz, de Hugo Wolff, de Moussorgsky, de Liszt, de Fauré o de los modernos, es al *lied* popular lo que las obras de Villon o Verlaine, Goethe o Heine son a la poesía popular, es decir, la transposición de su sentimiento y de su estilo en formas superiores de arte. Schubert, mucho más que Schumann se preocupó de mantenerse lo más posible en la canción muy simple y conservó la forma tradicional de la serie de coplas cantadas sobre una misma música de estrofa, forma que Schumann reemplazó por una música que sigue casi palabra por palabra los cambios de ritmo y de sentimiento del poema, música y poesía equivalentes a nuestras recientes tentativas francesas de verso libre, a las polirrítmicas y a las libertades prosódicas de la poesía inglesa.

Las baladas románticas de Schubert, son por ejemplo “La Joven y la Muerte”, “El Rey de los Alisos”, la “Balada del Rey de Thule”, y las baladas sobre palabras de Schiller y de Ossian. En ellas se cuentan algunas obras maestras no sólo de Schubert sino de la música universal.

Se ha dicho todo ya sobre ese “Rey de los Alisos”, improvisado de entusiasmo a los veinte años, y que se hizo rapidísimamente una de las más célebres melodías del mundo entero. Lo que no saben todos, es que Goethe la conoció muy tardíamente. Schubert le adoraba. Le había dedicado y enviado tres *lieder* sin obtener respuesta; el anciano olímpico no se dignaba ya prestar atención a los jóvenes. Tres años después de la muerte de Schubert, la Malibrán alemana, la Eleonora Duse del canto, la célebre, genial y desgraciada Guillermina Schroeder - Devrient, cantó en Weimar, ante Goethe, octogenario, el “Rey de los Alisos”. Goethe se emocionó hasta las lágrimas. Jamás hasta entonces había comprendido hasta qué punto el genio de Schubert había

transfigurado su poema, infundiéndole una vida misteriosa, un sentido más amplio, más psíquico. Y sin embargo, Schubert fue el hombre de Goethe, como Schumann debía ser el hombre de Enrique Heine; el clasicismo goetheano, sobrio, claro, ordenado hasta en lo trágico, respondía al genio de Schubert como debía responder al de Schumann el impresionismo caprichoso y punzante, más libremente lírico de Enrique Heine. Schubert comentó ochenta y cuatro *lieder* de Goethe, y en los *lieder* de Schumann, Heine es interpretado cuarenta veces. Schumann, a la edad de diecinueve años, entrevió apenas algunas horas, en Munich, al poeta del *Intermezzo*, al nombre del cual debía más tarde asociar inmortalmente el suyo; pero Schubert no tuvo la alegría de conocer a Beethoven, ni a Goethe. “Existen quienes jamás conocieron a su ídolo...”

Sus *lieder* populares son la expresión del Gemüth por excelencia; sus baladas y leyendas expresan aún, a pesar de su dramatismo, otro aspecto del *Gemüth* alemán. La *Stimmung* de su vida tan corta y tan plena, se expresa en los *lieder* confidenciales y filosóficos. En ellos se manifiesta el parentesco de la emoción de Schubert con la de Beethoven, ese amor de lo profundo, ese desdén del efecto, esa elevada serenidad en el seno mismo del dolor, esa fantasía elocuente y punzante, ese olvido de todo floreo descriptivo, esa reducción de la estética a la averiguación concisa de los medios de hacer pensar y conmovier. Entre ellos se cuenta la “Visión”, “La Ciudad”, “Al borde del mar”, “El Viajero”, “Amor sin reposo”, que muestran una exaltación nerviosa ya muy schumanniana, “El Infierno”, “Los Astros”, “Ave María”, la “Joven religiosa”, en fin, que son espléndidos testimonios de la meditación mística de Schubert al fin de su vida y que parecen concentrar sus diversas cualidades en el “Viaje de Invierno”. Mucho más que las baladas, de exterioridad ingeniosa o brillante, o más que los *lieder* populares, de un naturismo tan flexible y fresco, los *lieder*, subjetivos y místicos, confidentes de la evolución psicológica de Schubert, prueban la profunda extrañeza del origen de su genio. Creaba como por ensalmo, como sentía, sin pensar en la forma, sin

releer lo escrito, con seguridad maravillosa. Le bastaba una palabra, un epíteto, para describir sentimientos y sitios que en su existencia de provinciano pobre no había podido conocer jamás; y ante esa seguridad, esa rapidez de creación que nada tienen de la habilidad del virtuoso, es necesario repetir lo que ha dicho de él su amigo y gran intérprete, el cantante Vogl: “Schubert compone en una especie de sonambulismo clarividente, por un poder y una inspiración más fuertes que su voluntad; por eso se admira sus obras, se las canta o toca, pero no se las juzga”. Y en efecto, el arte de Schubert es tan inseparable de la emoción de su corazón que es imposible realizar objetivamente un análisis crítico de su talento y de sus procedimientos.

Prefiero citar breves líneas escritas sobre Schubert por alguien bien entendido en música y buen juez en cuestiones de nobleza de alma:

“Armonía, frescura, fuerza, encanto, fantasía, pasión, lágrimas y llamas que se desprenden de las profundidades de tu corazón y de la elevación de tu espíritu, harías casi olvidar querido Schubert, la grandeza de tu maestría por el encanto de tu corazón”.

Es una hermosa oración, ¿no es verdad? Es del orquestador del “Rey de los Alisos”, del amigo de Wagner, del creador del poema sinfónico y uno de los más prodigiosos músicos que hayan existido, de Franz Liszt.

El Heroísmo de Liszt

"Supimos todas esas cosas sólo después de su muerte".

Vida de Pascal, por su hermana.

Duerme en Bayreuth, al lado del templo del dios que él creó. Era el punto del mundo que este gran viajero escogió para reposar duramente, después de tanta labor y tantos peregrinajes. El destino le permitió retornar a aquel sitio para morir. Si no pudo casarse con la mujer admirable que amaba, conoció al menos, en el atardecer de su larga vida, el estrecho abrazo de la tierra elegida por su alma.

Fue uno de los más grandes errabundos que el arte haya nunca delegado para su causa sobre la vasta tierra. Al leer su vida se recuerda el apostolado de Giotto recorriendo Italia, creando por todas partes obras maestras, sembrando en los corazones jóvenes, despertando el ideal de belleza dormido en las catacumbas desde hacía ocho siglos, dando movimiento a un mundo y a la vez edificando una catedral de pintura. Hay en Liszt el mismo alegre fervor de Giotto, esa ardiente alegría del alma que se consigue sólo con el olvido voluntario y total de sí. Se puede pedir lecciones más a su valor moral que a sus obras: aprendemos sobre su tumba el más raro de los heroísmos, la plenitud fecunda del sacrificio.

Nadie obtuvo tanto para renunciar a más aun. Su gloria se abatió sobre él como un ángel impetuoso, cuando todavía era un niño. Fue célebre a los diez años, y se le consideró entonces como a un Paganini del piano; a los catorce años, la Opera de París le representó su "Don Sancho", a los veinticinco años conoció en Europa todos los triunfos, y era ya el revelador de Beethoven, el rey del piano y el consejero respetado de los más grandes; y se sabía ya que su genio de compositor, de inventor de formas musicales, sobreviviría a su deslumbrante renombre de intérprete. Pero, desde 1840, conoció personalmente a Schumann, se encontró con Wagner, y la obsesión del apostolado y del sacrificio se imponía a su espíritu. Esa obsesión había ya visitado su alma, bajo forma diferente: casi todos sus conciertos los dio para la

caridad, y para él nada contaba el dinero, y después de haber amasado y regalado fortunas, murió pobre. Luego su caridad se elevó de grado, se transformó en altruismo artístico: fue la piedad que le llevó arduamente de capital en capital para reunir los fondos necesarios para levantar el monumento a Beethoven, en Bonn, y retomar en fin, en 1845, para tocar a los pies de la imagen del Titán, levantada gracias a él. El altruismo le hizo transcribir para piano la “Sinfonía Fantástica”, a los veintiún años, editarla a su costa y distribuirla gratuitamente, primer acto de una generosidad que prodigó sus beneficios durante cuarenta años posteriores. No fue ello, con todo, más que el encaminamiento del Errabundo hacia su felicidad verdadera, la única que pudo tentar a su corazón admirable de abnegación. Weimar fue el alto definitivo. Allí sintió que iba a poder inmolarse. En *Parsifal*, Kundry sueña y pronuncia gravemente la palabra que concentra toda su voluntad insaciable: “servir”. Kundry es el alma de Liszt. En Weimar iba a “servir”. Y durante trece años allí sirvió y la ciudad de Goethe se hizo la ciudad de Liszt.

En Weimar, Berlioz, Schumann, Gluck, Mozart, Schubert, Wagner, entre tantos otros, fueron divulgados y glorificados por él, e interpretados de manera incomparable. Pero no era bastante. Escribió, hizo crítica de apostolado, para Chopín, para Paganini, para Wagner, para Berlioz, para Schumann, para Franz. Dirigía la escena, dirigía la orquesta, dirigía los conciertos; nada bastaba a su excesivo deseo de servir, nada quebraba la resistencia inaudita de su organismo. Y sólo cuando juzgaba haber servido suficientemente al ideal del sacrificio, se acordaba de crear y escuchaba cantar a su alma. Escribió el “Tasso”, “Lo que se oye sobre la montaña”, “*Heroïdo funébre*”, “*Ma-zeppe*”, “Ruidos de Fiesta”, “Prometeo”, “Fausto – Sinfonía”, “Orfeo”, “Los Preludios”, “Los Hunos”, “Hamlet”, y la “Sonata”, multitud de obras, de obras maestras. ¿Cómo hallaba tiempo para ello? Es el misterio de la fiebre y del genio. Y cuando todo eso se amontonó, lo abandonó para tocar las obras de los demás.

Y los demás, hasta quienes se beneficiaban con su amistad personal, aceptaban ese sacrificio sin gratitud y no sabían defender a su caballero errante, a su mecenas espiritual y heraldo de su gloria. Porque para ellos como para la multitud, Franz Liszt era un pianista inaudito que había querido transformarse en *Kapellmeister* y crítico para asegurar el triunfo de la revolución neo - beethoveniana, y nada más, y simplemente eso y nada más, y estaba bien así, y se le daba las gracias por ello: pero que fuera un coloso musical, un titán creador también, ¿para qué reconocerlo, y por qué detenerse a pedir justicia hacia el hombre que la dispensaba, para qué reconocer que el virtuoso era un inventor, para qué discernir al apóstol incomparable los honores debidos a los dioses? Él sonreía y constituía en silencio el poema sinfónico del que iban a servirse disminuyéndolo, exteriorizándolo, cuando él sé lo daba pleno de genio y como una síntesis del lirismo poético y del lirismo musical. Creaba la única forma elevada y nueva que la música haya hallado después del clasicismo, como había creado, en su adolescencia, la forma elevada y nueva de la literatura del piano. Sonreía, no sufría. No veía la ingratitud porque miraba siempre ante sí, es decir, por encima de los hombres. Era feliz de verse plagiado y sobreentendido, porque la Idea evolucionaba. El caballero errante no se nombra; es el Bien que pasa. El hombre de Weimar, cuyo nombre había fascinado al mundo, no creía en el nombre; en él revivía el desinterés sano y fuerte de los artistas anónimos de la edad media. Estaba a salvo del atroz anhelo nominal de gloria se había liberado del provecho personal, y sólo por eso su espíritu realizaba inmensas economías de fuerzas, y en ello radicaba el secreto de su poder de trabajo, de su victoria cotidiana sobre el tiempo. Estaba destinado a ver blancas sus sienes, y obraba con la rapidez de los que van a morir mañana.

Y además estuvo infinitamente absorto en la creación de una obra sutil y difícil entre todas, que le exigía grandes cuidados y toda su ciencia, mucho más que la organización de la música europea o la constitución del poema sinfónico: modelaba un ser vivo que se mos-

traba sin bondad contra el hombre que le revelaba el genio, construía a Ricardo Wagner y le sugería el wagnerismo.

Sirvió a Berlioz, Chopín, Schumann, Glinka, a toda la escuela rusa, a César Franck. Pero fueron servicios que cualquier otro hubiera podido hacer: mientras que nunca, sin duda, un alma se consagró a otra alma como la de Liszt a la de Wagner. En el caso, su altruísmo tiene algo de radioso y de único, la bondad se eleva a una especie de imparcialidad divina. Nada es que las obras wagnerianas posteriores a “Lohengrin” hayan sido manifiestamente influenciadas por las principales creaciones sinfónicas de Liszt, terminadas antes que “El Oro del Rín” hubiera sido empezado: no importa que la “Sonata a Schumann” parezca la exposición de toda una Tetralogía: nada importa que el arte de Liszt, tal como lo conocemos hoy, nos permita la formidable suposición que si no hubiera existido Wagner hubiera podido sin embargo existir el *wagnerismo*. Lo que es una enseñanza psíquica incomparable es lo que nos ha revelado la “Correspondencia”, uno de los más grandes hechos críticos de la historia de las artes: la formación lenta de un ser por otro que le defiende, le socorre, le protege contra sí mismo, que no se ofende jamás de su ingratitud, sabe lo que existe en él de demoníaco y de malo, le insufla pacientemente espiritualidad, le juzga con dulzura, le electriza, le consuela y le empuja hacia la tierra prometida, después desde el umbral lo contempla, sobre una cima, sobre un Nebo de obras maestras ignoradas, como un Moisés que desdeñara hasta la melancolía. ¿Qué importa al alma del buen paladín errante que un Wagner sea digno o indigno Y Ve que el genio se manifiesta en él, y es necesario que ese genio se revele, que la Idea se afirme: Liszt juzgó que el poder mágico había sido concedido a Wagner en mayor grado que a él mismo, y sirve el poder en el hombre, a él se consagra, y experimenta alegrías indecibles porque su necesidad superhumana de sacrificio ha hallado en el siglo un protegido digno de su esfuerzo. ¿Haber hecho las obras de Wagner? Lo hubiera podido. Pero haber hecho a Wagner es lo que prefirió.

Cuando dejó Weimar, la personalidad de Wagner estaba terminada y avanzaba en el mundo, de tempestad en tempestad, iluminado siempre por relámpagos, rayos futuros de su aureola.

Hecha su obra, el gran anciano se encaminó hacia Italia. Quizás su alma heroica sintió entonces algo que se asemejaba a la melancolía. Fue hacia el sol, a Roma, cerca de la que amaba y que fue la Victoria Colonna de este Miguel Angel fatigado de haber esculpido un dios. El Errabundo de dos causas de belleza soñó con detenerse y gustar la estabilidad de la felicidad; pero su misión exigía también el olvido de sí, y tampoco pudo, como no lo pudo el sombrío genio de la Sixtina, estrechar libremente en sus brazos a la esposa espiritual que envejecía castamente a su lado, no le fue concedido a Liszt, sancionar sus esponsales de alma con la princesa de Sayn - Wittgenstein. El ímpetu del sacrificio le llevó más lejos y más alto que la música y que Wagner, a los pies de Dios: el viajero caballeresco, el virtuoso aclamado, el apasionado romántico, el director de orquesta, el polemista, el apóstol, todo se condensó, con magnífico desprecio de la gloria humana, en un sacerdote, en un creyente que escribió la “Santa Isabel”, “Christus”, las “Leyendas de San Francisco de Paula” y “De la Cuna a la Tumba”, actos de fe ya presagiados por la “Misa de Gran”; y al mismo tiempo reiniciaba los viajes de Inglaterra a Austria, formaba alumnos, iluminaba a almas nuevas... Wagner ya no existía. Después de las representaciones de “Parsifal” y de “Tristán”, en el templo de su Hijo, Franz Liszt desfalleció y abandonó este mundo.

Era glorioso. Era desconocido. Hace más de cincuenta años que murió y trabajamos todavía por remover los escombros soberbios de la gloria de otros bajo los cuales yace enterrada la obra de Liszt; él quiso que todo ello se desplomara sobre su memoria, él mismo se “ocultó”. Porque quiso servir y no ser servido; si su memoria nos perdona el contravenir a su sublime humildad voluntaria, es que su obra quedó concluída, su Hijo fue reconocido, y ahora nos es permitido hacer lo que él nunca hizo, pensar en él mismo.

Creó un mundo musical, con una inspiración y una lucidez maravillosa, fue el arquitecto audaz y salió de ese mundo, y sin embargo nadie pareció reconocerlo, juzgándosele por algunos caprichos de concierto, y todavía hoy nos conducimos sin honor a su respecto, y el Errabundo recibe la injuria del transeúnte incomprensivo. Quiso no ser más que una base, disimulada por todas las construcciones que hizo posible; pero he ahí que debajo de los formidables cimientos que sostienen todo el edificio musical del siglo XIX, ábrase una cripta que es una segunda basílica de armonía, y el día que penetra en ella es menos poderoso que el resplandor misterioso que de ella se eleva. El rey del piano no es más que un hermoso recuerdo, el Errabundo reposa; pero el hombre que ocultó sus obras maestras comienza recién a vivir y a prevalecer en el universo.

Tan sólo ahora sabemos que fue un héroe y un santo, y el más grande y glorioso desmentido al egoísmo que pueda invocar el honor eterno del escritor, del músico, del escultor o del pintor.

La psicología de Liszt sobrepasa el arte: es un valor moral que un Carlyle, un Emerson, o un Nietzsche hubiera podido celebrar. Se eleva hasta la significación de un ejemplo humano. He ahí el hombre que fue caridad y amor, que ignoró el odio y se olvidó de su yo; tal es el hombre que organizó un siglo de arte, dio un genio al mundo, y murió piadoso y pobre; ese es el hombre que calló su grandeza y cuya bondad fue militante. El “Christus”, los “Poemas Sinfónicos”, la “Misa”, la “Sinfonía Fausto” y todo el cortejo opulento de sus obras maravillosas, pertenecen a la música; pero el ejemplo de Liszt pertenece a toda la humanidad. ¿Qué son, en el romanticismo, las ambiciones ávidas y burguesas de un Hugo, las furias y los desórdenes de un Berlioz, las indecisiones y las debilidades melodiosas de un Lamartine, los excesos de un Musset, ante esa voluntad armada, ante esa alada actividad, esa claridad de alma, ese genio que se olvida de sí y esa abnegación atenta a purificarse sin cesar.

Existe esa belleza más celeste que humana en Delacroix pensativo y taciturno; él también fue muy superior al romanticismo por la

calidad de su alma. Pero no tuvo esa alegría de crear felicidad, esa ebriedad mística del apostolado de Liszt, esa facultad de traducir por actos innumerables e incesantes beneficios la sublimidad de su corazón, la firme nobleza de su carácter. La palabra de Kundry, no es más que una palabra: pero Franz Liszt la convirtió en grito que repercutió de un extremo a otro de su siglo, antes de dormirse, con las manos juntas, como un cruzado del ideal, con el signo sagrado sobre el pecho.

Una Disertación sobre Chopin⁵

Os hablaré de él, pero casi a media voz, como en el departamento de alguien que sufre, sueña y tiene necesidad de silencio; porque aquí estamos *en su casa*.

Se sentaba para tocar aquí, casi en el mismo sitio desde donde os hablo. Detrás de esa puerta está su modesto piano cuadrado, y hay, puestas en marcos, algunas cartas suyas, tiernas y elocuentes, con su fina escritura que traduce la fiebre de sus manos que sólo podría calmarse con el fresco contacto del marfil de las teclas. Vivió sus horas más caras en esta sala, y en este hogar de artistas que es simple, encantador, pequeño, y que tendría que ser convertido en vasto palacio si las grandes almas que aparecieron en él debieran de repente reintegrarse juntas a sus cuerpos. Aquí casi era su cuarto. Penetraba, ciertas tardes como ésta, por esa pequeña puerta. Entraba con lentitud, un poco vacilante: su cara pálida de ojos oscuros, de labios delgados y de nariz imperiosa, toda iluminada por una genialidad amarga y bañada como en un ensueño indefinido, apareciendo ante estas *boiseries* blancas y doradas. Vestía a la gran moda romántica, con *jabot* o chorrera, la alta corbata negra. Sus cabellos arrojaban sobre su frente una sombra ligera y móvil, avanzaba hacia el piano entreabierto, y se parecía al joven Hamlet avanzando hacia el sepulcro.

⁵ Leída en la sala Pleyel, de París, el año de su centenario (1910), y con el concurso del pianista Raúl Pugno.

Su alma ha quedado aquí como un perfume imperecedero. No ha habido artista que al tocar aquí no haya sufrido su magnetismo: y lo experimentaréis también vosotros cuando en vez de mis vanas palabras vibre su propia alma bajo los dedos sutiles y poderosos de uno de los más admirables sucesores del hombre inimitable. Si existe en el mundo, fuera de su casa natal, un lugar en el que la piedad de los artistas pudiera fundar un museo Chopín, sería esta sala. Aquí, sobre este mismo estrado, se reveló Chopín, por primera vez en su vida, a los veintidós años de edad. Tocó su concierto en *fa menor*, y donde os encontraréis, estuvieron Mendelssohn y Liszt escuchándolo, que presintieron su genio. Volvió a tocar aquí muchas veces; mas sólo quiero acordarme de la fecha 22 de febrero de 1848, dieciséis años más tarde. Aquel día era el aniversario del nacimiento de Chopín. Cumplía treinta y ocho años. Había conocido la gloria, el amor platónico por María Wodzinska, la pasión de Jorge Sand, las mortales semanas lluviosas en Mayorca, los cuidados y las querellas de la castellana de Nohant, toda la vida elegante, enfermiza y trágica... Iba a partir para Inglaterra. Insistía en hacer ese viaje, exactamente como Watteau, casi de su misma edad y atacado del mismo implacable mal, la tisis laríngea, se empeñó en ir a Londres de donde retornó para agonizar en Nogent. Todos los tísicos se parecen por la obstinación en perjudicarse a si mismos y por la pasión de los viajes fatales: y es una coincidencia bien extraña ese deseo de Watteau y de Chopín de atravesar el Canal de la Mancha en plena estación de las nieblas, en el mismo estado de salud que les debía haber inspirado el deseo loco de palmeras, de cielos claros y de sol... Chopín dio aquí su último concierto. Pero estaba tan débil, que era ya su propio fantasma, y al salir de aquella velada en que se había aclamado la expresión deliciosa y desgarradora de su genio, se tambaleó, sintió subir a sus labios el sabor horrible de la sangre, la crispación de la tos inexorable y cayó desvanecido...

Pocos días después estalló la revolución; el canto supremo del poeta, llevado en la ráfaga, no debía volver a oírse en París que lo había adorado. Chopín volvió de Inglaterra sin haber tenido éxito,

para vivir en casa de amigos, volver a mudarse, no hallándose bien en ninguna parte, ir del *square* de Orleáns a la calle Chaillot, y de aquí retornar a la plaza Vendôme, viéndose morir de hora en hora. Fue el mismo fin que el de Watteau, la misma inquietud nómada, los mismos grandes proyectos de todos los tísicos. Chopín moría perfumando su terrible fiebre con el perfume preferido de las violetas, como Watteau, en Nogent, pedía rosas antes de dormirse. A la cabecera de Watteau una amiga y artista, la italiana Rosalba Carriera, cuyos pasteles él admiraba, acudió para pintar su retrato. Chopín se extinguió rodeado por tres mujeres, su hermana Luisa, la princesa Czartoryska y la condesa Potocka. Esta, cerca del lecho del moribundo, cantó un aire del joven Bellini, su émulo en genio y en tisis, a quien tanto amó Chopín. El 17 de octubre de 1849, al alba, Chopín expiró. Tuvo un noble funeral, durante el cual resonaron las notas de su inmortal marcha fúnebre, extraída de la “Sonata en sí bemol menor”. Delacroix acompañó a sus despojos y en la tumba abierta, cerca de la de Bellini, fue arrojado un puñado de tierra polonesa que dieciocho años antes los amigos de Chopín le ofrecieron en una copa de plata en Varsovia, al partir para Francia.

Así, pues, en este sitio reveló su genio y aquí dio sus adioses musicales. En este lugar mismo en que Pugno y yo caminamos sobre sus pasos, se inauguró y terminó su vida artística. Comprenderéis, pues, por qué deseaba yo hablar aquí de él, y por qué a la vez debo hablar con voz baja, como en la habitación de un enfermo como en el santuario de un dios, con piedad, con turbación...

Federico Chopín fue neurasténico y tísico. Ese es el hecho brutal. Es por ello que tan extraordinario hombre apareció y desapareció como un meteoro. Pero esa enfermedad extraña, misteriosa, que, mucho más que otras, influye sobre el alma y se alimenta de ella, no debe engañarnos sobre la cualidad del genio musical de Chopín y las direcciones generales de su arte, que ha sido la primera revelación del genio eslavo en el romanticismo francés.

Chopín está demasiado elevado para nuestra piedad, y nuestra admiración llega justo hasta la altura de su pedestal; podemos considerarle, en su genio y su enfermedad, con la serena clarividencia que da el alejamiento de la gloria. Tenemos, sobre la tisis, otras nociones que las que bastan al romanticismo para convertirse en romanza, para enternecernos sobre jóvenes macilentas, para aureolar a finos y quejosos jovencuelos, tenebrosos y fatales, como dice Verlaine:

“... en leur frac très étroit aux boutons de metal.”

Insisto en ello, no para poner una nota macabra en esta reunión, lo que sería de pésimo gusto, sino, al contrario, para desechar ciertas tontas o amaneradas interpretaciones que se han podido hacer del genio de Chopín, pensando demasiado en su corta vida de sufrimientos...

Tísico, Chopín perteneció, por ello, a esa familia de artistas admirables y excepcionales que, a través de las edades, nos han dado obras maestras que tienen también su lazo de parentesco. Son seres ennoblecidos por el doble prestigio del genio y del dolor, deslumbrantes y fugaces; para citar sólo a algunos, y sin recordar a Rafael, Musset, está Watteau, muerto a los treinta y seis años; Schubert, a los treinta y tres; Alberto Samain, que murió a los treinta y uno, y el extraordinario dibujante inglés, Aubrey Beardsley, muerto, como Novalis, Bomington y Julio Laforgne, a los veintisiete años. Cuando, después de leer esas fechas, de una precocidad terrible sobre las estelas de esos jóvenes, se examina sus obras, sus caracteres y su existencias, se observa que estuvieron unidos por afinidades muy profundas, y que se amaron y se comprendieron unos a los otros. Sus artes pueden ser concebidos muy diferentemente; pero la enfermedad identificó sus almas, y su sello refinado y cruel está en todo lo que hicieron y se expresa con la misma fuerza en todos sus vivos dolores. Existe entre ellos una mutualidad de sufrimiento, una colaboración prodigiosa de la enfermedad. Podéis hallar en los dibujos de Beardsley la obsesión de las delicadezas crepusculares de Watteau y la ironía lírica de Julio Laforgne, la fantasía metafísica de Novalis y el alado ensueño de Mo-

zart; en Samain, el culto de Watteau. Todos están en uno, y uno en todos. Y no los aproximan las ideas o las técnicas, los aproxima su enfermedad, esa enfermedad que se llama tisis, neurastenia o consunción en lengua médica, y que, en lenguaje de las artes, se llama más noblemente la enfermedad de lo infinito, la búsqueda o indagación de lo absoluto.

No podremos jamás precisar el grado en que el alma queda alterada o enriquecida por esa enfermedad, por esa forma superior o ideológica del mal, cuando se manifiesta en una naturaleza muy noble. Podemos decir tan sólo que, en una conciencia fina y superior, determina un predominio del idealismo y una hiperestesia de la sensación rara, que no son verdaderamente enfermedad más que para los tontos y los mediocres.

Los que acabo de nombrar fueron almas exquisitas: ardieron obstinadamente en la llama de la idealidad. Son mariposas realizando su vuelo sobre el vidrio de los faros eternos de que hablaba Baudelaire, de esos faros encendidos en la noche de las edades por los genios más sanos, más poderosos pero menos penetrantes tal vez. Quemaron sus vidas tan breves con desprecio admirable del terror: produjeron todos con raro apresuramiento, porque sentían que iba a faltarles tiempo; y lucharon en velocidad con la muerte que galopaba a sus flancos. Tuviron la compensación de estar investidos desde la infancia de una maestría técnica absoluta, concedida por la piedad y la ironía del destino a esos seres que no habían de permanecer largo tiempo sobre este mundo: y esa precocidad en tales condiciones adquiere verdaderamente, cuando se conoce sus vidas, una significación infinitamente conmovedora.

Chopin fue uno de ellos, como pianista y como compositor. Pero guardémonos de rendirle culto, como a menudo se ha hecho, reflejando sobre su obra la falsa poesía sentimental y convencional que se ha aliado demasiado fácilmente a la idea que cierto pobre gusto romanesco se hace del tísico. Schumann murió loco y luchó toda su vida

contra la alucinación; pero su música no es de un loco. Chopín luchó toda su vida contra la tuberculosis; pero su música nada tiene de la blandura, del amaneramiento, del desgaire lacrimoso, macabro y falsamente conmovedor que el tedioso recuerdo de Gilbert, de Chatterton o del joven enfermo de Millevoye podría sugerir a nuestro espíritu. Él, tan discreto, tan sobriamente elegante, él, soñador, refinado, amigo formado en todas las delicadezas del corazón, el *dandy* preocupado por ocultar su mal y de morir con la más digna simplicidad, él, a quien todo matiz exagerado irritaba, ¡lo que sufriría si pudiera verse comparado aunque fuera con buena intención, a unos de esos lindos Don Diegos para quienes la palidez era también un afeite y que se mostraban con aire fatal en las litografías de las tapas de las novelas, tal como un *musicastro* italiano lo ha acomodado recientemente, en un engendro operático compuesto con trozos de la propia música de Chopín!

Él, Federico Chopín, que aconsejaba siempre a sus alumnos estudiar Bach y cuyas obras consideraba como la subestructura inmutable de todas sus fantasías pianísticas, él que, por toda música se llevó a la malsana Cartuja de Mayorca, donde lo arrastró la imprudencia de Jorge Sand, tan sólo las obras de Bach, ¡qué no hubiera sufrido al ver generaciones de pequeños prodigios incorporar sus fantasías ingenuas a su dolor grande y firme, y acomodarlo con un *rubato* perpetuo! ¿Recordáis la frase de Liszt sobre Chopín, en un ensayo Reno de entusiasmo? :

“Toda su apariencia hacía pensar en la de un convólculo balanceando sobre sus tallos de increíble fineza sus corolas divinamente coloreadas, pero de tan vaporoso tejido que el menor contacto las deshace”.

He ahí el hombre a quien se ofendería convirtiéndole en un esclavo zalamero y precioso, propenso a pasmos elegantes; y en cuanto al músico, recordemos el grito de Schumann, su admirador ardiente y uno de sus primeros reveladores:

“Las “Polonesas” de Chopín son cañones disimulados bajo flores”.

No olvidemos nunca que ese genio del matiz fue constantemente un gran rítmico, un músico patriota profundamente caracterizado, cuyos más sutiles hallazgos de disonancias, las sucesiones de armónicas más raras eran sin cesar sostenidas por un acento y una rítmica de energía muy sana; en una palabra, en vez de encaminarse hacia las acariciadoras y un poco flojas inflexiones de un Grieg, la música de Chopín, que anuncia la de Borodine, sé gloria del derecho supremo de remontar a Bach. Para tocar y amar a Chopín sin traicionarle, no hay que olvidar lo que acabo de decir. Escuchemos lo que escribió Delacroix en una nota de agenda alrededor de un año antes de la muerte de su amigo: “ ... Chopín me ha hablado de música. Le he preguntado qué es lo que establece la lógica en música. Me ha hecho sentir lo que es armonía y contrapunto: y cómo la fuga es como la lógica pura en música, y que ser sabio en la fuga es conocer el elemento de toda razón y de toda consecuencia en música... La ciencia considerada así, demostrada por un hombre como Chopín, es el arte mismo y, por lo contrario, no es ya entonces lo que cree el vulgo, es decir una especie de inspiración que viene de no sé dónde, marcha al azar y sólo presenta el exterior pintoresco de las cosas. Es la razón misma ornada por el genio, pero según una dirección necesaria y contenida en leyes superiores”. Es el resumen de la conversación de dos románticos que fueron dos grandes clásicos. Uno de los más chocantes errores que se hayan cometido en el estudio de Chopín fue intentar llegar a su sentimiento, alcanzar su atmósfera particular, forzando la medida, fingiendo un abandono y un desorden que pretendían imitar la fantasía y la libertad de su inspiración. Se ha llegado así a la caricatura, al desmembramiento de su música.

El mejor método para identificarse con el sentimiento de Chopín, es respetar y profundizar su ritmo, que es todo su arte, es desconfiar de todo exceso de matices capaz de hacer doblegar la línea flexible y nerviosa, caprichosa sin duda, pero extremadamente resistente, de su

melodía. Es, en fin, ser simple, directo, preciso, y dueño de sí, como lo era él mismo en su ejecución desdeñosa de todo efectismo. Precisamente porque es muy sutil, exige más simplicidad que ningún otro maestro.

Se ha dicho muy a menudo, en verdad, que fue el músico ideal de los mundanos, embriagado de elegancias y preocupado, ante todo, de gustar a las almas de mujeres delicadas. Ese hombre cuyas obras se colocaban sobre todos los pianos entre las romanzas de moda, y que se tocaban sin preocuparse del compás, y cuyos valeses, “mazurkas” y “nocturnos” eran ejecutados por preciosos llenos de languidez, de preferencia al claro de luna, con *rubati* y *rallentandi* amorosos y ridículos, ese hombre era, en realidad, el maestro enérgico y poderoso de las “Baladas”, el colorista y animador intenso de los “*Scherzi*”, nerviosos y flexibles como las danzas rusas. Era el patriota desterrado, de corazón roído por eterna pena, y que conseguía infundir a sus “Polonesas” un acento de furor y de heroísmo feroz, que sólo Enrique Heine, en los últimos poemas ha sabido hallar entre dos estrofas de gracia y de ironía. Era por sus “Estudios” y sus “Preludios”, el creador de la más bella serie de modelos técnicos formulados después del *Clavecin bien temperé* de Juan Sebastián Bach, y en un sentido tal que, aun con la música de piano de Schumann, la historia musical del siglo XIX no podría comprenderse sin él. Era, en fin, el realizador de ese poema macabro en cuatro cantos, titulado “Sonata en si bemol mayor”, que es una de las obras aplastantes de la música. Fue inventor de una música de piano de composición decorativa y de un poder subjetivo igualmente extraordinario. Había revelado, en su época y en su arte, un estilo desconocido, y, si se quisiera encontrar un nombre equivalente al suyo, para definir su delicadeza y suavidad, su perfección de forma, su gracia dolorosa, pero al mismo tiempo la fuerza, la plenitud de su acento y de su línea, no sería demasiado llamarle un Botticelli musical.

Con el artista de Florencia como con el músico eslavo, se ha cometido durante mucho tiempo un gran error. Tiempo es de que cesen de expiar por el peor de los suplicios intelectuales, por la admiración torpe de los amanerados, la distinción altiva de su encanto, que fue en un principio regalo de los más profundos melómanos y de los más sagaces concededores de arte. Sandro Botticelli y Federico Chopín, hermanos en tuberculosis y en genio, jamás fueron decadentes, perversos, lánguidos y afectados más que en el espíritu de los *snobs*, cuya tardía admiración comprometió sus obras después de que su incompreensión las había renegado. La virgen de ojos provocadores, el valse de lánguidos desmayos, no son Botticelli ni Chopín como los *biscuits* de Sévres no son Watteau, sino tan sólo las caricaturas de esos maestros, así como las novelas sentimentales y analíticas de nuestros más célebres fabricantes no son más que la caricatura de Stendhal. Si hay trazas de afectación en los valeses de Chopín (¡los más hermosos valeses del mundo, desde luego!), si algunos “Nocturnos” no son más que elegías, si las preocupaciones de pura virtuosidad pianística aparecen a veces con un poco de demasiada insistencia, bastará pensar en las fechas en que esa música se reveló, creada por un niño que se había formado solo, en la campaña polonesa. Bastará pensar que esas trazas de afectación y de virtuosidad son pruebas con todo, en la producción contemporánea, de simplicidad y de sinceridad que Schumann sólo iba a igualar, después de la pretensión, de la superficialidad y del mal gusto de un Field, de un Kalkbrenner o de un Thalberg. Bastará, por último, pensar que Chopín, muy joven, fue el ídolo de un pequeño círculo de mujeres aristocráticas y preciosas, para sorprenderse, por el contrario, que esa existencia, más peligrosa que su misma enfermedad, haya dejado casi absolutamente intacta la calidad viril de su ritmo y la firmeza de su genio. No fue un pintor de escenas galantes, como tampoco lo fue Watteau, un Lancret más dotado que Lancret; Chopín no es el encantador facticio, neurótico y acariciador de una clase superior degenerada y lujuriosa. Amaba la decoración y el cua-

dro, pero pasaba por entre ellos, sombrío y dulce, quemado por la consunción y el genio que llevaba en su pecho.

Y por lo demás, aquella sociedad de Jorge Sand, de Madame d'Agoult, de la princesa de Belgiojoso, de la princesa de Wittgenstein, de la señorita de Meysenbug, esa sociedad de mujeres apasionadas y serias que recibían a Delacroix, Chopín, Musset, Liszt, a la vez a Pedro Leroux, Bakunine o Luis Blanc, fue un medio que no pudo ser reconstituido jamás, al cual nada de hoy podemos comparar, como un invernáculo de ideas artísticas y políticas mucho más que un centro de ociosidad galante. Chopín, poco literato y no aspirando de ningún modo a ser un "intelectual" - aunque bien lo era mucho antes de que la palabra se inventara - Chopín no cesó de vivir en aquel medio sin falsedad o facticidad alguna. Es el creador prestigioso de la *Balada*, al mismo tiempo que Liszt, y, además, revelador, por sus *Mazurkas* y sus "Polonesas", de las formas más típicas del genio eslavo; por sus "Estudios" y sus "Preludios", es el continuador de Bach y su transición al arte romántico de Schumann y de Liszt. He ahí el verdadero Federico Chopín y no el pianista, delicioso sin duda, de los "Valses", de los *Impromptus* y de ciertos "Nocturnos". Y, por sus "Sonatas", es uno de los más grandes poetas de la angustia y de lo fantástico que se puede colocar entre Edgar Poe y Baudelaire.

Toda una parte de su obra ha muerto para nosotros: es la obra que había realizado sobre sí mismo. Fue su ejecución, su magnetismo personal, su melancolía angélica y suprema, el indecible atractivo de su alma locamente enamorada de un eterno crepúsculo, fue la unión de su alma con el piano, en grado tal que nadie en el mundo volverá a hallar jamás. Pero todo eso duerme en un féretro de ébano, igual a los que se construyen para los soberanos. No nos queda más que la obra: defendámosla contra homenajes más hirientes que críticos, no dejemos que se mezcle a la gran brisa de las llanuras polonesas que se agita en su música el olor desagradable de los perfumes de las mundanas o el aroma de los pensionados. La tristeza de Watteau no es buena para decorar abanicos, las lágrimas de Chopín no son de las que pueden

secarse con polvos de arroz; el abanico de las elegantes no es ya capaz de refrescar esa frente afiebrada de dolor y de genio como la frente misma del tísico Alfredo de Musset. Nunca honraremos mejor esa memoria que repitiendo que, para interpretar y penetrar en tal obra, hay que haber sufrido, hay que haber arriesgado su vida moral, hay que haber aceptado el gran esfuerzo que quiebra y la gran recaída en el silencio eterno; el arte de Chopín es una flor que sólo puede recogerse al borde de un abismo casi tan espantoso como aquel que Pascal veía sin cesar abierto ante sus pasos; y quien se atreve verdaderamente a recoger tales flores inclinándose sobre tal precipicio siente que sería ofensivo colocárselas en el ojal con gesto elegante.

Delacroix que fue el amigo quizás más íntimo de Chopín, porque sabía comprender todas sus energías interiores - el pintor era un buen conocedor en energía y en silencio - Delacroix que le amaba y era un poco, con él, como su Horatio, lo ha pintado como un Hamlet sin espada; y quizás ha tenido siempre presente la figura del joven músico eslavo cuando pintó sus diferentes versiones del príncipe de Dinamarca cuyo enigma le obsesionaba sin cesar. Y en efecto, Chopin no era un presumido ni un débil, sino un enérgico y un triste, un Hamlet desterrado en la isla de Próspero. Su música así lo dice. ¡Pero él! El, pensad que ninguno de nosotros le oímos, y que su prestigio personal fue inaudito, fue uno de esos seres cuyo encanto mágico hizo de ellos su obra más bella, y que no son más que a medias explicables si no se les ha conocido personalmente. Pero tenemos la enfermedad de Chopín como doloroso medio de explicárnoslo por entero. Ella puede decirnos lo que este Hamlet de la música, con laxitud suprema, ocultaba o dejaba entrever de su alma.

Las divisiones de la obra de Chopín, de esa obra tan restringida y tan vasta, son extrañas al modo habitual de las divisiones de los géneros en música. El error sentimental del que yo hablaba hace un momento, ha sido acentuado por el hecho que la música de Chopín ha avanzado, aunque sin dejar de ser música pura y por instantes, adivi-

natoria del futuro, hasta el umbral inquietante en que la poesía se enlaza con la música, umbral en que los músicos profesionales titubean de mala gana, pero en que los poetas esperan siempre ver producirse la unión milagrosa de los dos ángeles. Chopín concibió y tituló deliberadamente sus obras como poemas, así como debía hacerlo más tarde Whistler transponiendo, por otra parte, en su lengua de mágico colorista, las armonías y los “Nocturnos” de Chopín. Los “Nocturnos”, las “Baladas”, las “Polonesas”, las “*Mazurkas*”, los “Vales”, los “Estudios”, los “Preludios”, los “*Scherzi*”, la “Sonata”, son, con independencia y audacia absoluta, la historia de una vida lírica, los cantos de un poema que me atrevería a llamar el más bello poema para alma y piano que jamás se haya escrito.

Es el poema de un alma abrumada, como el *Intermezzo* de Heine, como la música de piano de Schumann. Schumann conquistó a su prometida, pero después de siete años de angustia mortal de la que su alma nunca se repuso. Chopín, a los veinte años, se enamoró y pidió la mano de María Wodzinska, que conoció de niño. Se la negaron. Más tarde, sobre el paquete de cartas de los Wodzinska, relativas a esa unión fracasada, estas dos palabras polonesas: “*Moïa Bieda*” (mi desgracia). No averigüemos más: ése es el epígrafe de toda la música de Chopín, el verdadero título de su poema inmortal.

El conjunto de ese poema para piano aparece, en medio de la catedral de la música, de las naves majestuosas de Bach y de Beethoven, de los coros de César Franck, de los ceremoniales suntuosos de Wagner y de Liszt, como una maravillosa e impalpable vidriera de Venecia irisada de sonoridades deliciosas. Es el cáliz esencial del arte refinado, iluminado, en la puesta del sol romántico, con un rayo verde de palidez imprecisa y divina. ¿Cómo definir esa frase de Chopín que atraviesa el romanticismo como una princesa en duelo atravesaría una fiesta guerrera? Floreció sobre la tumba en que duermen los tres secretos del genio de Chopín, el amor quebrado, el patriotismo vencido, la enfermedad inexorable. Criatura irreal y divina, tuvo hermanas a través de las edades, como el enfermo genial tuvo hermanos eternos.

Es la primavera de Botticelli; es la “Mujer desconocida”; es la pálida “Lucrezia”, de Bronzino, que nos mira tan profundamente en los Uffizi, de Florencia; es la belleza tenebrosa en que Prudhon gustó tanto melancolizar el recuerdo de las gracias del Correggio.

¿Cómo definir el paisaje inmaterial en que se oye quejarse y suspirar los “Nocturnos” con la dulzura horrible de las gimientes tórtolas? Son las arboledas y las vaporosas lejanías en que Watteau supo, a fuerza de melancólico genio, significar la tristeza más intensa por la suavidad misma del cielo azul. Los vivos fantasmas de Whistler dejan en ellos adivinar sus siluetas febriles. Es el país excepcional de que habla Shelley, “en el que la música, el claro de luna y el sentimiento son una sola y misma cosa”. Y son prodigiosas rondas, sinuosas volutas de formas exquisitas, coros melodiosos suspendidos de golpe en misteriosa espera, sonrisas dispersas, inflexiones indecibles, zumbidos y hálitos confusamente aliados, un mundo de belleza indefinida, cansada, acariciadora y espléndida, hasta que la claridad del alba interrumpe el delicioso aquelarre, del que sólo persiste, en las praderas de palideces celestes, un fluido agrupamiento de oro, de nácar, de turquesa y de rosas indefinibles. Estamos al margen del paisaje romántico, de los robustos oquedales de Teodoro Rousseau, de las tormentas sulfurosas de Delacroix, de las tempestades orquestales de Berlioz y de Liszt. Estamos en una noche inerte, en un parque silencioso. En él recodo de las alamedas llega al paseante taciturno el perfume de flores invisibles. Todas las estrellas están ausentes. Entonces, la frase típica de las melodías de Chopín surge con lentitud del seno de un bosquecillo como una mujer en velos flotantes, esbelta, elevada, ligera, vaporosa. Tiene la fisonomía inexpresable de las muertas castas y sobrenaturales de Edgardo Poe; es Ligeia, es Madelina Usher, es Benenice; posa, sueña, suspira con dulzura, luego, de golpe, retuerce sus brazos por encima de su cabeza en un gesto de dolor, de llamamiento y de odios, y desaparece en un sollozo de arpegios, no dejando otro

testimonio de su visión que una perla de su collar o una rosa de su cinturón, sobre la arena de la alameda misteriosa...

Dos Impresiones sobre César Franck

I

Ante esa iglesia de Santa Clotilde en que dejó cantar por tanto tiempo en el órgano su alma grande, el monumento elevado a Franck no es más que el símbolo inerte de su verdadera gloria, viviente en el corazón de los músicos del mundo entero. La obra de Alfredo Lenoir es una piedra miliaria la entrada de la vía triunfal. Y los derechos del genio sobre el futuro, inicuaamente diferidos durante la vida de abnegación, de oscuro sacrificio y de humildad de César Franck, le han sido reconocidos imprescriptiblemente.

El papel de Franck es doblemente glorioso. Fue un músico sublime: le debemos la más noble expresión del amor místico que haya conocido su arte después de Bach. Fue también un educador de enorme autoridad moral.

La irrupción monstruosa de Wagner en el arte musical creó la perturbación más violenta, más peligrosa. El hombre de Bayreuth, a la vez metafísico, decorador, dramaturgo, poeta, sinfonista, tentó la fusión de las artes para realizar algo de extraordinario inimitable. Wagner no quería ser un gran músico, quería ser Wagner, es decir, hacer colaborar todas las formas del conocimiento y de la estética en una especie de monumento babilónico, colosal, orgulloso, único. No se preocupaba más que Hugo, de suceder a genios y de abrir el camino a otros artistas, sino que pretendía arruinar todo, hacer olvidar a sus predecesores e imponer silencio a la juventud. Hugo y Wagner son de esos seres meteóricos y terribles que no aman el arte más que su propio arte, y, sobre el camino de la humanidad levantan bloques, dejando caer los bólidos de su genio egoísta, soñando que después de ellos todo habría terminado. Hugo pensaba "haber escrito todos los versos" y Wagner haber concluido la música, de manera que a los hombres nuevos no les quedaría otro recurso que el plagio o el retorno tímido a

las fórmulas anteriores. Hombres como Bach y Beethoven, por el contrario, son al menos tan grandes por la obra que permitieron como por la que firmaron, y su valor moral se acrecienta por ello otro tanto. Inspiran la gratitud y el amor; Hugo y Wagner sólo inspiran admiración temerosa.

Sin embargo, hay algo más elevado, más fuerte que los titanes. Es la idea, es el arte que nadie puede absorber. ¿Qué ocurre cuando tales bloques, tales Peliones amontonados sobre tales Osas yacen en el camino? La vida quiere continuar, quiere ser libre, crea voces nuevas en nuevas formas carnales, y así, después de un silencio respetuoso y temeroso, las corrientes de la vida contornan los bloques, van a juntarse más lejos y a reformar el río eterno más allá de esos islotes abruptos.

Cuando murió Hugo, se creyó que todo había terminado para la poesía. Se oyó entonces, después del trueno, el canto de flauta exquisito y doloroso de Verlaine, y se comprendió que el arte quiere guardar el duelo de corte para sus príncipes, pero enseguida vivir y reflorar por encima de las tumbas. En el caso de Wagner el terror fue mayor, y hubo gran postración en el mundo musical. ¿Dónde ir, qué hacer, después de tan prodigioso panteísmo, de ese magnetismo mórbido, de ese caudal de efluvios inauditos, y de esos dos grandes gritos de “Tristán” y de “Parsifal” glorificando el Nirvana y luego la Cruz? Pareció que toda la música no tenía más que abismarse en el drama lírico, detrás del dios de Bayreuth y sin embargo nadie fue capaz de otra cosa más que imitar tímidamente tal obra.

Fue entonces, en la desorganización, en la universal inquietud, cuando apareció César Franck como el buen pastor que después de la tempestad hace renacer la confianza y el orden entre el rebaño espantado. Mientras los músicos de teatro, pasada la crisis volvieron a la tarea de escribir óperas de éxito, sin preocuparse de las revelaciones sinfónicas de Wagner, Franck recordó a sus amigos que la música debía ser amada por sí misma, más que al hombre audaz que la había plegado a su voluntad. Les indicó el peligro de aventurarse en sus

huellas en una dramaturgia buena para él. Les hizo comprender el carácter excepcional del wagnerismo. Franck mostró claramente que el único medio de salvarse del plagio o de la impotencia era volver a las formas primitivas y puras a la sonata, al cuarteto, a la sinfonía, al *lied*, que Wagner había tomado y molido en su crisol de mago. Franck recordó a Gluck, Rameau, Bach, Beethoven, y su enseñanza persuasiva salvó a la música moderna.

Franck desvió así a toda una generación, reuniéndola en el culto del bello clasicismo, del fascinante espectáculo del teatro de Bayreuth en el que sólo Wagner podía moverse; sinfonista, Wagner es un genio después de otros genios, y honra como ellos la filiación de su arte. Dramaturgo y esteta, Wagner es un fenómeno histórico pero no un iniciador saludable. Nada más temible: la impotencia es el resultado único que obtiene quien lo imita. Es necesario desviarse de él, y hacer otra cosa. Ello fue posible a causa de César Franck, y nadie sino él, podía en aquel momento hablar con autoridad. Cualquier otro músico hubiera aconsejado una reacción antiwagneriana. La cuestión no consistía en hacer lo contrario so pena de plagio, sino volver a hallar, después de la confusión originada por el wagnerismo, las relaciones naturales de la música con todo lo que el alma humana tenga siempre el deseo de decir.

Alrededor de César Franck se agruparon pues los sinfonistas. Dos amores los unían, el de la música pura, y el del maestro que les enseñaba a apreciar la y amarla. Vincent d'Indy, Alejo de Castellón, Guillermo Lekeu, Pablo Dukas, Ernesto Chausson, Claudio Debussy, Pedro de Bróville, Alfredo Bruneau, Enrique Duparc, Guído Ropartz, Gabriel Fauré, Carlos Bordes, otros más, grupo homogéneo, haz de voluntades. Que se ame o no a esos hombres de valor desigual, fuera de ellos no hubo en Francia más que escritores de ópera hábiles, músicos timoratos o impersonales, con dos o tres excepciones honrosas, y en todo caso no hubo ninguna cohesión de esfuerzos. Si la música francesa es hoy la primera de Europa lo debe a su resurgimiento sinfónico, que no hubiera conocido sin Franck.

La enseñanza técnica de Franck fue superada quizás por su enseñanza moral. Era un alma santa, y radiante de bellezas y de virtudes. No vivirá nunca artista más noble que él. Su escandalosa falta de éxito fue una lección incomparable e habría atrevido a quejarse desde para sus amigos: ¿quién sé que él sonreía, pobre, dando lecciones a domicilio para vivir, negado o silbado cuando por casualidad se ejecutaba alguna de sus obras? Sus alumnos aprendieron con él a conocer la paciencia, el mantenimiento de la integridad, el desdén de las malas veleidades que asaltan hasta a los mayores cuando después de las decepciones de la ardiente juventud, la edad madura comienza a perder toda esperanza de crearse una posición en el mundo. Hay que remontar hasta las amistosas asociaciones de la edad media, a los talleres del Renacimiento para encontrar algo equivalente a esa hermandad o gremio probo y orgulloso, de esa solidaridad digna ante la incomprensión del público. Ni los amigos de Manet, ni el círculo de Mallarmé mostraron la misma fidelidad estricta, la misma comunión en el ideal. Cada uno tiraba para al; el honor de los “frankistas” habrá sido no traicionar jamás las silenciosa lecciones de belleza del alma elevada que les inspiró.

Las consecuencias de la intervención pacífica, grave, amante de aquel anciano modesto que vivió como un santo fueron que se evitara el vértigo wagneriano, el abandono del teatro durante el lapso necesario a la extinción del eco de Bayreuth y a dejar renacer sobre la escena francesa manifestaciones francesas (*L'Étranger*, *Pellas o Louise*), la sinfonía y la sonata nuevamente honradas, estudio profundo de los orígenes musicales, refección de la crítica musical, la enseñanza libre de la *Schola* que fue emanación directa del espíritu de Franck.

Hay que hablar ahora de su obra misma, más siento que mi amor apasionado de la música no me autoriza suficientemente, y sin embargo no puedo entrar aquí en una exposición técnica y árida de su escritura sinfónicas, tan profundamente personal. Pero en fin, la opinión de quien sólo tiene su sitio en los conciertos bastará para decir, que “*Psyché*”, la “Sinfonía”, el “Quinteto”, la “Sonata para piano y vio-

lín”, las “Beatitudes”, ciertas páginas de “Redención” y de “Hulda”, los “Corales para órgano”, el “Preludio, aria y final” el “Preludio, coral y fuga” para piano solo, son obras maestras y a las que nada, después de Bach y de Beethoven, puede compararse en el dominio de la armonía pura. Nadie goza de esa facultad de suavidad mística y voluptuosa, ese encanto único, esa plenitud serena en el fervor, esa pureza del canto que se cierne, esa facultad de alegría sobre todo, de alegría por efusión religiosa, esa blancura radiosa de la armonía extasiada e ingenua. Nada extremadamente severo en ese misticismo evangélico. Ciertamente los corales de órgano, las obras de piano son de una construcción poderosa, de una rectitud magnífica que procede directamente de Juan Sebastián Bach; pero Bach es formidable, trueno, tiene la rudeza de la fe de la edad media, y su ritmo es enorme, y hasta su alegría da miedo como la risa de un gigante. Franck está impregnado de ternura, lleno de consuelo, y su música entra en el alma por largos despliegues de armonía, como una marea bañada de luna. ¡Es la ternura misma, la ternura divina adaptando la humilde sonrisa de la humanidad!

Sin embargo aquel apóstol tuvo también sus pasiones. El poema sinfónico del “Cazador Maldito” es expresión del romanticismo nervioso que obsesionó en un principio a su alma y en el que reaparece algo del furor descriptivo de Berlooz, bien facticio desde luego en alma tan dulce; y la sublime “Sonata para piano y violín” revela todo un paisaje de pasión delirante, de punzante exaltación del alma y de los sentidos, para concluir por una explosión de alegría. El ejemplo de ese temperamento ardiente, dé ese ímpetu lírico es frecuente en la obra de César Franck. Pero todo es dominado por una pureza que persistirá como el rasgo capital de su inspiración y de su genio, una pureza sin sequedad ni severidad, una pureza sonriente, amorosa y dulce.

Existe en la música de Franck una feminidad inefable. Ante ella, más que ante ninguna otra, se puede recordar las palabras de Fichte cuando considera a la música como el verdadero lenguaje metafísico del futuro. La sinfonía de Franck así nos habla en efecto. No describe

nada, no sugiere recuerdo alguno del mundo exterior. Es como una voz del infinito que resuena en nuestra conciencia, es un celeste discurso, y si la “Sonata” es una obra apasionada y humana, uno de los más hermosos gritos que existan, si “*Psyché*” es un incomparable poema de amor metafísico, cuando se escucha los “Corales de órgano” o, sobre todo, la cuarta beatitud en que la voz del Cristo se eleva al pináculo de una de las más prodigiosas ascensiones orquestales que el dolor y la armonía hayan concebido jamás, entonces se percibe claramente el grado de arte y de sueño en que la música puede convertirse verdaderamente en toda la fuerza de esa grave y temible expresión, *la voz de lo universal*.

Es de preguntar si los discípulos de Franck, dignos herederos de su enseñanza técnica, han sabido comprender con la misma nitidez de juicio su enseñanza moral. Les ha preocupado un cuidado extremo de la forma clásica, hasta primar sobre el sentimiento y la inspiración. Artistas excelentes y minuciosa, puristas enamorados de la ordenación sinfónica y temática con una ciencia mucho más seria que la ciencia de imitación clásica del Conservatorio, desconfiaron de la espontaneidad, y mostraron así una preocupación análoga a la de los poetas parnasianos. En busca obstinada de una inspiración francesa, y sintiendo el peligro de la música demasiado bien hecha, del “deber irreprochable”, de lo que se llama la música de los *Kapellmeister*, dispuestos a evitar el rigorismo de forma de los alemanes contemporáneos incitados por el cuidado del clasicismo beethoveniano, queriendo huir de esa corrección excesiva que ha puesto demasiado claroscuro sobre la obra importante y valerosa de Brahms, los discípulos de Brahms han sido un poco demasiado profesores, un poco demasiado entonados por aversión hacia el romanticismo y el estilo demasiado libre. Castillon y Leken, muertos muy jóvenes hace muchísimo tiempo, escaparon a esas preocupaciones exclusivas, Debussy tenía un genio extraño que le llevó hacia una música enteramente diferente, y Ernesto Chausson fue el que recordó más tiernamente la mística efusión de su maestro, con quien guardaba mucha similitud de alma y de carácter. Pero la mayo-

ría de los otros prestaron más atención a la técnica que a la sensibilidad de Franck, fueron menos simples, menos humanos que él, y sin embargo él quiso conducirlos hacia más humanidad.

César Franck fue grande ante todo por el sentimiento. El sentimiento no alteraba su escritura de maestro pero hacía a veces resquebrajar la armadura de su composición. Podemos decir y es posible mostrar que la composición de la “Sinfonía”, muy bella desde luego, fue sobrepasada en corrección, en rigor matemático, por orquestaciones de inspiración mucho menor. Existe música mucho mejor escrita. Pero no existe más bella, por la exaltación, el ímpetu del alma, la abundancia maravillosa del sentimiento, que suple a la ingeniosidad, a las sorpresas, a los hallazgos de timbres, a las complejidades temáticas que otros poseen en mayor grado. Como el Angélico, Franck se contentó a veces con armonías contrastadas, sin preparaciones intermedias, sin responsorios demasiado simétricos que crean la repetición y la monotonía. ¡Pero de golpe surge un canto tan dulce en lo sublime! En este tiempo en que el rigorismo de la escritura musical atormenta a todo el mundo, ¿no se ha llegado hasta criticar a Beethoven, sus temas, sus efectos repetidos, críticas que han llegado hasta la audacia, sin que Beethoven haya dejado en lo más mínimo de ser lo que es? La obra de Franck es demasiado humana para escapar a la crítica, y la de Bach es tal vez la única cuya naturaleza granítica resiste a la más ligera incisión. Piénsese ahora en el edificio formidable de Wagner, véase cómo la crítica más respetuosa y más justa puede, sin ofensa, decir algo sobre él, que se le compare en seguida con la obra de Franck desde ese punto de vista, y se verá como la mengua es pobre relativamente. Hay que tener a Franck por uno de los más originales y de los más grandes sinfonistas que hayan aparecido en la historia de la música.

En cuanto a su carácter hace honor a la humanidad. Y en cuanto al papel que este grande hombre representó, recordemos que guió a toda la escuela francesa moderna, por un camino lógico y viable en medio de una crisis musical excepcional. César Franck es el lazo natu-

ral entre el clasicismo y la polifonía futura. La filiación de la música pura había sido trastrocada por el romanticismo descriptivo de Liszt, de Berlioz y por último de Wagner, desviadores maravillosos pero peligrosos de los destinos de su arte. La intervención a la vez tradicionalista e innovadora de Franck ha enderezado la orientación de una época entera, con raro tacto, sin reacción. Es lo que ha hecho de este místico, de este visionario de la edad de oro musical, no tan sólo el último maestro del siglo XIX, sino también el hombre capaz de asegurar la libre evolución de la música futura, de la música en sí, conmoviendo el alma y revelándole el infinito por el canto mismo de la lira.

II

La primera vez que oí los “Corales de órgano” fue en una sombría nave de iglesia, en otoño, de mañana: grupos negros entre las columnas pálidas de las naves laterales, turbia media luz, infinita melancolía penetrando en el alma. En las vidrieras de pedrerías extinguidas, un esplendor olvidado, que se extingue y desfallece.

En un principio se tocaron obras de Bach.

Comienza como por un trueno: sucesivos aplastamientos de sonidos bajo el puño del ángel furioso de Baudelaire, que desciende del cielo como un águila y mantiene el peso de su cólera obstinada sobre las negaciones amedrentadas de los pecadores. Sus claras voces suplican, protestan, pero son infaliblemente deshechas y anuladas. Se siente la obscuridad de la terrible fe dogmática de la edad media. Los gritos humanos que se elevan desde el seno de esa música tumultuosa, imperativa y llena de majestuoso espanto, son antítesis desesperadas y fugaces a esa armonía de Dios sin clemencia.

Y entonces me pareció que un rayo de sol creaba un arco iris en la nave central. Era tan sólo en mi alma: los corales de Franck prelu-diaban...

Franck, por el contrario, atrae y transporta por el magnetismo del perdón radioso. ¡Es un río de leche en un Canaán! Bach es siempre un *Dies irae*, infunde miedo. Pero con Franck tenemos una melancolía tan humana, una nostalgia tan borodiniana de las estepas del cielo, una indulgencia acogedora, una suavidad, el timbre mismo de la voz de Jesús en el umbral de Betania... Y los aplastamientos de sonidos, los bloques armónicos que rodaban desde lo alto del órgano y arrollaban nuestras almas de sísifos, esa avalancha monstruosa ha pasado. Un canto claro exalta la glorificación de la criatura perdonada. Todo se eleva. Bach nos arroja del umbral celeste como a los condenados de Miguel Angel, y nos prosterna, indignos, contra la tierra: Franck nos invita a elevarnos. Su música nace del suelo humano como un lirio que va a abrirse en el éter, y se eleva, se eleva, sonrisa inmensa, exta-

siada, indefinida. Toda esa oración confiada en un Dios que ama demasiado para castigar, es un *Dignus intrare* para el hombre de Nietzsche, un *Dignus* sin condiciones, el llamado simplemente adorable de quienes fueron creados a Aquel que los creó. ¡Dulce música que se parece a la muerte en sueño!

Y cuando escucho la “Sonata para piano y violín” su inefable prelude, tranquilo, tierno, sus acordes como arcos blancos y ligeros, me parece que oigo la voz misma del amor. Escucho en mi interior un diálogo inmortal. Ningún otro músico me ha dado en grado igual la sensación que la música debe terminar por ser una palabra suprema y distinta, exenta del equívoco y de la mentira de las palabras. Esa extraordinaria música de César Franck no sugiere nada material, no es pintoresca ni descriptiva, no evoca o despierta imagen alguna: es el contacto mismo de lo infinito y del alma liberada. La sublime “Sonata” desarrolla episodios de pasión, de angustia, de capricho, de pena, de voluptuosidad lírica, de intenso dolor en el brillante y siniestro “Recitativo Fantasía”; y por último termina en una alegría resignada, cuyo ritmo está hecho de todas las intermitencias del dolor consentido. Sin embargo todo ello es abstracto, transportado, cernido en las alturas. Es para mí la música absoluta, emocionando por la exclusiva combinación de los timbres, por las armónicas en sí mismas es decir por el ritmo eterno y la visitación de los ángeles.

Se han buscado comparaciones. Se ha hablado del Angélico. Pero Franck no tiene esa sequedad de contorno, ese hieratismo todavía semibizantino. Se ha hablado de las decoraciones de Puvis de Chavannes. Es la misma luz, las mismas largas líneas serenas, los mismos bosques sagrados: pero no son esos personajes simplistas y fijos en la alegoría. Creo sentir en Franck la blanda belleza dorada y suave del Correggio. Este gran maestro del amor místico fue también el lírico de la efusión, del inefable minuto de vida interior en que el alma en oración reconoce el designio de Dios. En fin, la pureza de su arte es tan profundamente musical que toda palabra la altera y habría que hablar

de ella con sonidos. Conduce a una alegría desconocida. Creo que el rasgo más característico de César Franck es esa alegría.

Si tuviéramos que dar cuenta a un poder superior del balance del arte humano, tendríamos que presentar con orgullo una larga serie de sollozos inmortales, pero casi ninguna obra maestra feliz o en todo caso serían obras tiernas y ligeras, y alegres, y no conmoverían al juez. Franck me parece haber comprendido que la euritmia suprema de la música confunde en la misma alegría la ebriedad de lo absoluto y la ebriedad de la precisión. En él límite de la sinfonía y de las matemáticas, existe una región de felicidad mental, la felicidad de la proporción absolutamente pura. En mi opinión sólo han alcanzado ese pináculo Mozart a veces, Bach a menudo, Franck siempre. Recuérdese la cuarta “Beatitud” esa elevación de oraciones, de súplicas, esa derrota de conciencias conturbadas, esa inmensa interrogación, en el espacio, ese tumulto en la ciudad de la noche, esas ansiedades que se repercuten y sé enlazan, esos confluente bramantes de pasiones, de remordimientos, de dudas y de terrores, ese rompimiento acrecentado, formidable, irritado de toda la ola humana y de golpe el valor distinto, breve, tan dulce, de la voz única de Jesús! Ahí se mide con una sola mirada interior la inmensidad del genio de Franck.

Esa elevación de que acabamos de hablar es toda la vida que este ser santo pasó sobre la tierra. Confío que escuche la respuesta unitaria, distinta, augusta, tal como él la cantó, en el elevado cielo en que ya flotan, sostenidos por sus alas anacaradas, los largos ángeles transparentes de su sueño.

Impresiones sobre “Boris Godounoff”

Se sabe si es una obra maestra, y nadie lo pregunta. Sólo se tiene la sensación que es tal vez algo diferente y seguramente más bello que una obra maestra. Entendemos bajo esa expresión una limitación equilibrada de las fuerzas de la composición, una dosificación perfecta de sus componentes, y una especie de reino cuyas fronteras nuestro pensamiento abarca totalmente con satisfacción serena: algo en que

nada falta y que podemos gozar en todos sus elementos. Pero, “Boris Godounoff” es abrupto, y nos supera por todas partes, nos violenta y nos arroja fuera de nosotros y nos quita, durante toda su irrupción, la facultad de juzgar, de comparar, de retener. Estamos plegados bajo un fenómeno mucho más poderoso y grande que nosotros: se ha apelado no a nuestra opinión, sino a nuestra emoción. Si la obra maestra, es, no la cosa mejor hecha, sino la cosa que está *por encima*, entonces “Boris” es una obra maestra, y a la manera de los meteoros. Un resplandor ha pasado sobre nosotros. Nunca la multitud, ni aun en Wagner, ha venido a hablarnos así, y jamás tomó más teatralmente posesión de la escena lírica. ¡Y qué lección, Dios mío, para tantos jóvenes en busca de héroes nuevos capaces de excitar su vena, porque basta una anécdota de historia nacional, y aun inventada, de una intriga de amor bastante zurdamente insertada en una revolución de palacio, y del inmenso sollozo de un pueblo ignorante, piadoso y sórdido, para que Moussorgsky haya dado al mundo esa terrible cosa inmortal!

El simple hecho histórico, apenas retocado por Pouchkine, engendra al fin del segundo acto una situación psicológica que se hubiera creído imposible de alcanzar: un refinamiento de los remordimientos de Macbeth. El rudo y desigual libreto a pera aquí al mismo Shakespeare.

El remordimiento de Macbeth es simple y directo, únicamente una relación de causa a efecto. Ha matado para reinar, y no puede librarse de la obsesión. Pero en “Boris Godounoff” pasa otra cosa. Boris no es más que Macbeth en toda la escena en la que, acariciando a su hijo, intenta olvidar la imagen del otro niño que hizo matar. La llegada del consejero Chouïsky le transforma. Bien sabe Boris que Chouïsky ejecutó sus órdenes. Zar seguro de su fuerza ríe al ver al hombre servil y amedrentado y le grita: “¿Has visto alguna vez que los muertos se levanten de sus tumbas para reinar?” En ese minuto el alucinado de la escena anterior ha desaparecido totalmente. No hay más que un amo imbuído de la razón de Estado y a, quien encuentra

despierto el peligro dinástico. Es la fiera en acecho, y al mismo tiempo el príncipe arnsdo de recia lógica. No siente ya temor del espectro. El heredero legítimo ha muerto, bien lo sabe, porque él lo quiso: el usurpador será pues desenmascarado fácilmente. ¿Pero de qué manera? Por la confesión pública del crimen.

En el momento en que esa idea se presenta al espíritu del zar, el viejo consejero duda y tiembla, porque la misma idea le asalta a él. Boris percibe su temblor y se equivoca. ¿Será que Chouïsky le mintió? ¿No será acaso el aliado secreto del joven que levanta a las multitudes? Todas esas suposiciones se amontonan en el cerebro del príncipe ya sobrecargado por la alucinación reciente, y determinan una crisis de furor terrible. Ese asesino de niños adora al suyo y sólo vive para él, nada más que para legar a su hijo una corona. Esa sola preocupación le obsesiona. Se arroja sobre el cortesano: “¿Has mentido? Si ha sido así, inventaré para ti un suplicio que haría temblar a la misma sombra de Iván el Terrible”. En ese momento Boris ya no es el Macheth enloquecido, es el autócrata y el padre que habla. La naturaleza de Boris se desdobra. El ser asqueado de su poder, que se plegaba antes bajo el arrepentimiento y espanto, se muestra pronto a represalias inauditas hacia quien se hubiera atrevido a ahorrarle las causas de ese espanto y de ese arrepentimiento; no habrá crueldad bastante horrible para el sicario que, por piedad o cálculo político, rehusó apuñalar...

Entonces se produce el golpe de genio. Chouïsky ha sido, horriblemente, el buen servidor. ¿Qué salvación le queda si no dar las pruebas minuciosas de su puntualidad en el asesinato del niño? Las dará, sin sospechar el estado de alma de su amo. Y comienza en voz baja el relato. Se acurruca contra el gigante pensativo. Le traza el cuadro completo del crimen. Nada omite. Todo detalle dado le salvará mejor del suplicio. Da cuenta de su mandato con rectitud burlesca y horrorosa. Es necesario que Boris escuche todo por la boca desdentada de aquel viejo. Shakespeare no ha hallado nada igual, Esquilo no se ha atrevido a colocar una Furia al lado de Oreste para repetirle el

relato espantable. Boris escucha ávidamente. Le gana el vértigo. Cada palabra entra en él como una gota de plomo fundido que los demonios vierten a los condenados en el infierno. Como zar escucha con alegría, porque el relato, de Chouïsky le tranquiliza: el usurpador no es realmente más que un impostor, le vencerá, pondrá contra él a la multitud aunque tenga que ser al precio de una confesión hecha ante toda la Rusia, y su pequeño Feodor reinará. Pero como hombre Boris se ve sometido a un cruel suplicio. Ante cada detalle quisiera que Chouïsky mintiera y dijera la verdad. A medida que los acontecimientos precisados devuelven al zar toda su confianza, la tortura aumenta en el asesino arrepentido al que se narra largamente su crimen y que se ve obligado a hacerselo contar. Con cada palabra uno de los estados de alma queda abolido en provecho del otro; él recuerdo llega a la serenidad, en el segundo en que la obsesión del crimen, al estallar en el cerebro enfermo del hombre y provoca en él la locura definitiva. El relato ha consolidado al zar y matado al individuo. Boris no puede escuchar más. Agarra a la bestia venenosa y rampante, semejante a un reptil deforme, y lo arroja lejos de sí pero el veneno queda en su sangre, Boris se ha vuelto loco, el drama está virtualmente terminado. Creo que lo trágico interior jamás ha inventado nada más sublime que esa escena infernal en que se ve a un rey gigantesco, inmóvil y mudo, a cuyo lado murmura obsequiosamente un ser miserable, en una habitación de niños en que aun vibra el eco de una canción de cuna. Después de tantos rodeos y repliegues, el meandro de esa psicología se desanuda con horrible brutalidad, y en el rugido sordo de Boris en el momento en que lanza a Chouïsky contra la puerta se oye el desgarramiento de una inteligencia que se rompe.

He visto en la vida un esbozo más débil de esa escena, y la cito aquí porque fue verdaderamente conmovedora y en el mismo sentido. Fue durante el proceso Zola, en el momento en que el abogado Labori formulaba una serie de preguntas angustiosas al comandante Esterhazy que se mantenía mudo, habiendo manifestado que a nada contestaría. Las, preguntas acusaban, tomaban nota de las negativas, volvían a

acusar. Caían una tras otra en el vacío, ante un auditorio febril al que se había prohibido terminantemente cualquier clase de manifestación, pero de cuya pasión contenida se derivaba una electricidad casi insostenible. El interrogado estaba de pie, arqueado, taciturno y nos apretaba la garganta la angustia de aquel duelo extraño. La manera como Chaliapine, encarnando a Boris, *mimificaba* su silencio, me recordaba la fisonomía y las manos febriles del soldado inmóvil, a los pies del cual resonaban las tremendas preguntas, y que persistía terriblemente en guardar su misterio de Estado... y fuera de la sala las multitudes y su coro inaudito, como en *Boris Godounoff* y los dos momentos de tragedia interior quedarán siempre mezclados en mi recuerdo desde que me fue dado ver cómo el genio de Moussorgsky confirmó y amplificó sobre una escena de arte la hora trágica que yo viví, como espectador ansioso, en el teatro de la existencia...

Ese drama feroz ha sido presentado por los pintores decoradores rusos de manera admirable, reveladora y puramente ornamental.

Ningún concurso, o muy escaso, pedido a las luces que caen del telar: grandes síntesis de formas y de tonos, muy simplificadas, después de todo la arbitrariedad congénita de la obra de arte, y la despreocupación absoluta de ser copistas, consistiendo todo el esfuerzo es ser verdaderos, pero en acepción tan amplia como el drama mismo.

En la selva bajo la nieve, en el segundo acto de Boris, algunos troncos delgados esparcidos en primer plano y sobre un fondo blanco bastan para condensar la impresión de la soledad helada: algunos esbozos de figuras bizantinas manchan las paredes desnudas de la catedral en el primer acto, la terrible aridez de la celda en que Pimeno y Gregorio conversan, son otros tantos ejemplos decisivos. Sin embargo todo ello no podía compararse con la pobreza de las decoraciones empleadas en otros tiempos en nuestros jóvenes teatros de arte, y en los que todo revelaba el desacuerdo de las ambiciones con la falta de dinero y de material. El acento sobrio, justo y poderoso de los tonos era fogoso como la misma música. Y el reflejo molesto de nuestros abusivos chorros de luz se hacía inútil: en la falta de brillo del marco

de esas pinturas resplandecían, guardando todo su valor, las telas de colores y los chales bordados, las ropas rígidas por su abundancia de hilos metálicos y de trencillas sobrecargadas con piedras y joyas. En ciertos momentos, la multitud, tirada sobre el suelo, imbricada en sus caparazones de sedas brillantes como los escudos en la “tortuga” antigua, allí estaba arrojada como una alfombra del Daghestan entre los grandes planos de la decoración, cubiertos de tonos enteros mantenidos en la tonalidad del fresco. Así se manifestaban los seres vivientes. Con nuestra manía de los juegos de luces dispuestos para hacer efectos, una multitud sobre nuestras escenas es siempre negra y confusa. Es abstracta como la reunión de los coristas de concierto que interpretan el final de la “Noveno Sinfonía”. En “Boris” la multitud vive; y de un extremo a otro de un siglo, el gran grito de libertad de Beethoven y la gran queja de Moussorgski se responden. Pero los héroes de, la “Novena” permanecen desencarnados, su canto es demasiado bello para que nuestros ojos los vean lanzarlo al cielo con bocas verdaderas: la multitud sufriente de “Boris” no es fraternal, y el arte de los decoradores rusos, hecho todo de juiciosos sacrificios, nos la ha engastado de modo incomparable.

Juiciosos sacrificios... Hay en ello una lección como tantas otras. Es extraño en efecto que el esplendor de esa obra haya resultado del sacrificio de cada uno, de la modestia de todos sus artesanos, desde los pintores que pintaron justamente lo que era menester, hasta el último corista desconocido, hasta Marina que sólo tiene una escena trunca e inexplicada, al inocente que canta dos estrofas, al famoso Dimitri que aparece tres veces bajo tres aspectos rápidos, a Pimeno, a la nodriza, al mismo Boris porque se ha cambiado la situación de la escena última sólo para reservar un efecto (¡siempre!) a un cantante y actor de genialidad insólita que no lo exigió ciertamente y que representa o trabaja para dentro, sin obstinación exagerada, en verdad como un hombre a quien estrangula el remordimiento. Todos fueron admirables y, fuera de ese drama, han probado capacidad para otros papeles más grandes: ninguno se dispuso a mostrar todo de lo que es capaz, que es

el principio de todo actor francés, entre en escena por un minuto o por una hora, y hasta para el mismo electricista que arroja su oportuno chorro de claro de luna sobre los enamorados de ópera cómica que espera que se note su manera personal de dirigir su proyector...

“Boris Godounoff “, a lo menos en la ópera, donde se ha alterado el orden de las escenas y de los cuadros, no termina en la selva nevada en que el inocente, que ha quedado solo, llora sobre el pueblo ruso, sino en una sala del consejo de los boyardos, en el Kremlin. Es una sala roja, como aplastada bajo arcos achaparrados, que hace pensar en el entrepuente de un navío decorado con pinturas bárbaras. Sitio sangriento, suntuoso, asfixiante y temible, cámara de tortura e interior de alcoba. Allí se amontonan los boyardos de fisonomías de brutos de largas barbas y cabelleras enmarañadas, los boyardos empaquetados en sus ropas de orifrés y de plata azulada, tiesos y almidonados, como glaseadas con brillos metálicos. Todos discuten semejantes a coleópteros de picazón mortífera que bullen sobre la podredumbre inminente de un imperio.

En el momento en que Boris, abriendo la puerta con un golpe de espaldas, entra retrocediendo con los brazos extendidos gritando al fantasma, y surge tambaleándose y como rodando proyectado por una catapulta invisible, el bloque de pedrerías de los boyardos espantados se coagula y se amontona de un golpe en un ángulo de la estancia. En esta bodega de navío rojo se piensa en la catástrofe de una carga mal arrumada que el choque de una ola arroja contra un solo lado, con peligro de hacer hundir al navío. El gigante loco, en medio del salón, contrapesa solo a aquel conjunto de bestias feroces aterrorizados por la tempestad del Imperio, y hasta el último minuto en que es le traerá su sudario estará allí frente a todos a quienes domina y desprecia, como un domador herido de muerte que no abandona su barra de hierro.

Sin embargo ni la multitud que lanza alaridos, ni el usurpador que avanza, ni los siniestros monjes de su funeral inminente, ni aquel conjunto de ebrios feroces, serviles y suntuosos le causan miedo ni le precipitan de la locura en la tumba sino tan solo el espectro glacial de

un niño que él solo ve flotar en el aire de su espantable fortaleza imperial, el espectro del niño que hizo asesinar hace algún tiempo y que en su minúsculo féretro, en la iglesia donde se le enterró, sonrío aún a pesar de sus horribles heridas, apretando con su blanca manecita un juguete...

Karsavina y Mallarmé

Una noche, en los *ballets* rusos, mientras que para dejar brillar en toda su magia el joyero oriental de la escena, sé extinguía la luz sobre el joyero de la sala en el que tantas mujeres temblaban bajo un rocío de pedrerías, yo buscaba por instantes, en la sombra, a mí alrededor, una fisonomía que en otros tiempos contemplé profundamente: la cara de un hombrecillo gris, de barba corta y en punta, de orejas de fauno, de nariz imperiosa, fisonomía que se hubiera calificado de sensual si no hubiera sido idealizada por magníficos ojos aterciopelados y llenos de ensueño, ojos de capricho y de genio. Muy a menudo ese compañero estuvo a mi lado, sentado, meditando, muy simple con su chalina negra y su chaqueta negra: gozábamos juntos nuestra parte de ensueño dominical, confundidos en la multitud de las galerías. A veces hablaba, y su voz musical, de timbre algo sordo, pronunciaba un breve juicio de elevada síntesis, o creaba una imagen rica de éxtasis inesperada. No olvido que ese hombre se fue hace treinta años; pero busco siempre a quien fue mi maestro y me abrió más que nadie las sendas del pensamiento. Hubiera querido preguntar a Stéphane Mallarmé si estaba contento. No pude descubrirlo: sin embargo lo sentía allí y todo lo que se desarrollaba sobre la escena había sido previsto en su cerebro.

Me recuerdo, ante esa irrupción lujosa y fascinante de los *ballets* rusos, de los balbuceos de mi generación, hace veinte años, en el Teatro de Arte, en los primeros espectáculos de la obra en que Lugné-Poe y yo nos esforzábamos por crear decoraciones y atmósferas. Sí, era exactamente eso lo que buscábamos hace veinte años: sólo que éramos muy jóvenes y sin dinero, y nuestros intentos resultaban informes y se

reían de nosotros. El culto de Wagner nos había revelado la fusión de las artes, y apasionadamente, sin temor del fracaso ni del ridículo, intentábamos combinar identidades. Dábamos forma con ingeniosidad de pobres al grosero ídolo que embellecían nuestras ilusiones. Ese Molo se convirtió en la diosa radiante del *ballet* ruso: el grupo genial de León Bakst, Alejandro Benois, Miguel Fokine, Nijinsky y Tamar Karsavina se asentaba sobre el humilde altar de nuestro simbolismo juvenil. Esas personas, esas prestigiosas personas, nos aportaron, sin saberlo, la más hermosa de las confirmaciones y con nuestras veleidades hicieron una verdad ante la cual se inclinan los *snoobs* envejecidos que nos silbaban en otros tiempos.

En el fondo de todas nuestras ideas, había la influencia adivinadora de Mallarmé, que era el César Franck de los poetas, y todo lo que constituye la armadura secreta de esa fantasía incomparable fue anunciado por él. Él sólo, el último gran esteta francés, y escarnecido por el primer cronista llegado, había compuesto mentalmente ese espectáculo de sueño ante el cual la misma fusión wagneriana no era más que un instinto bárbaro, ese espectáculo en el que todas las sensaciones se corresponden y tejen por su entrecruzamiento incesante el más aéreo de los dramas intelectuales, ese espectáculo en el que todo es verdad y nada sin embargo es real. Reléase *Pages*, y hallárase en la concepción precisa de la decoración escénica de Bakst, la correspondencia sutil de la sinfonía coloreada y de la orquestal: la concepción, también, de una acción lírica por entero consagrada a la pintura de un movimiento del alma, como lo es “El Espectro de la Rosa”; la concepción, en fin, de la Fantasía ideológica del Espectáculo olvidando la vida e Inventando un mundo nuevo.

Los héroes mismos de tal arte, mi maestro los previó: hay una frase de él sobre la Cornalba, una de esas frases joyas, en la que no se puede cambiar ni una sola palabra, para describir a Tamar Karsavina, cuando Mallarmé habla de una bailarina que para sostenerse en el aire “por el hecho italiano de una suave tensión de su persona” (*du fait italien d'une moelleuse tension de sa personno*). Suprimid italiano y

está en la frase la Karavina por entero. Por otra parte, ¿no fue Maillarmé, en su época, el primero y el único en adivinar la importancia estética de esta danza en la cual ninguno de nosotros, disgustados de los *ballets* de la antigua ópera, pensaba más, y en mostrarnos que podría convertirse en una cúspide de la expresión lírica? Dudábamos ante su pensamiento; no veíamos cómo... Y ahora, he ahí que viven bajo nuestros ojos los silfos de que estaba llena el alma adorable de ese príncipe de los sueños.

Que los *ballets* rusos aportan al público, actualmente, tan sólo una distracción brillante, y todas las curiosidades de un exotismo salvaje y refinado, concedido: pero los artistas tienen necesariamente que considerarlos como uno de los más considerables hechos de arte que se hayan producido, el más importante después de la síntesis wagneriana, y el más fecundo quizás. Nada queda, excepto la innovación musical, del sistema wagneriano. El wagnerismo no modificó ni la mímica ni la decoración, no habiendo hecho más que adaptar arbitrariamente a una sinfonía sublime la vieja maquinaria teatral, agravada por el gusto alemán, y es siempre la orquesta la que nos consuela y encanta cuando todo ese aparato escénico que ella comenta nos dio demasiado. Mas con el *ballet* ruso, nuestra mentalidad es atacada por todas partes y convidada a la percepción de similitudes inauditas: la colaboración de la decoración alegórica, de las luces, de los trajes, de la pantomima, instituye, con tal grado de perfección, relaciones inesperadas en el pensamiento. La moda sólo retiene de *Schéherazade* algunos caprichos de vestimenta, desde luego ilógicos en nuestras costumbres, y si hemos visto tantas sultanas perderse en medio de nuestros automóviles, ello sólo prueba que el gran público no comprendió bien. Pero la lección profunda no es capa a los artistas. ¿Qué son las famosas "audacias" de nuestros ultramodernos y cubistas ante las decoraciones de un Bakst que olvida locamente lo verosímil, abigarrar palacios de éxtasis o de pesadilla, delirios de ultraimpresionismo, recompone una naturaleza a través de los fantasmas del haxix, pero es siempre armonioso y bello? No hay invención de Edgardo Poe

más extraordinaria que la realización escénica de “Tamar”. La decoración concebida como un cuadro, con un juego armonioso de los valores, los seres vivos y en movimiento siendo considerados como conjuntos de colores que sé mueven y trasladan, es uno de los aspectos del problema sentado, y el que primero se aceptará. Las decoraciones de “Boris Godounoff” han probado que se puede componer así, no sólo un fondo de *ballet*, sino, de un extremo al otro, la orquestación cromática de un drama.

Sin duda que es necesario el genio de esas gentes, y nos aportan un elemento de timidez o primitivismo salvaje que sería ridículo pretender imitar. La sensualidad furiosa que, por instantes, convulsiona la ordenación de las miniaturas persas animadas por la magia asiática, la puerilidad, la crueldad, el lujo bárbaro, la flexibilidad felina de los organismos, la extrañeza de los gestos y de las fisonomías, la violenta extravagancia cromática de los aderezos, el carácter espasmódico de ciertas agregaciones de esa multitud de piel manchada que salta y sé distiende en locura, todo eso será siempre característico del *ballet* ruso. Pero hay por qué suponer que, temprano o tarde, habrá pasado el tiempo de nuestra desgraciada coreografía, que se equivoca totalmente sobre la Danza, así como de nuestra decoración que se equivoca totalmente sobre los destinos de la *mise – en – scene*. La decoración hecha, no para reedificar con cartón la verdadera vida, sino para crear una que, superior, la haga olvidar; la danza hecha para animar ideas y sentimientos y dar su sentido más alto a la cifra misteriosa que es el cuerpo humano, es la lección que propone a las variantes del gusto occidental el radioso advenimiento de esos eslavos.

¡Cómo su interpretación audazmente demostrativa de las músicas más puras corrobora esas nociones! ¡Con qué aprensión, suscitada por caricaturas demasiado penosas, esperamos el Intento de transponer en *ballets* los valeses de Chopin y el “Carnaval” de Schumann! Herejía estética seguramente, y no sin peligroso ilogismo se dispondrá tal reversibilidad de sensaciones. Si el “Carnaval” es la expresión abstracta de las impresiones de Schumann en una fiesta de máscaras,

reconstituir esa visión de su música es una paradoja. Y sin embargo he ahí que la paradoja se ha convertido en una combinación lógica y deliciosa, un cambio sin sacrilegio ni violencia, un desenvolvimiento armonioso de las propiedades inmanentes de la música, una acentuación del ritmo de Chopín o de Schumann creando, sobre la escena, la aparición espontánea de figuras que son ideas aladas. Así comprendida, la danza se convierte realmente en la expresión de los sueños, es decir en lo que, de toda eternidad, debió ser. Y esas criaturas sin peso, cuya técnica es milagrosa, nos hacen olvidar constantemente que danzan, porque la geometría de sus gestos, las alianzas y disociaciones de sus cuerpos, la inteligencia y el espíritu del arabesco dibujado con los dedos de sus pies, todo desaparece en la significación de sus máscaras de mimos, que nos dicen lo esencial del drama. Todo, por sutiles pasajes e inflexiones que la música determina o secunda, convida a nuestro espíritu a una gradación de los géneros y de los medios, a un goce sensorial e intelectual muy simplificado a pesar de su complejidad aparente; todo vuelve a la unidad.

Tamar Karsavina es el pensamiento de Mallarmé que, reencarnado, revolotea. Ese silfo está en medio de nosotros. Os repito que mi maestro había previsto todo eso, ¿y qué importa que haya muerto? Yo lo buscaba con los ojos y con todo el ímpetu de mi corazón en la penumbra de mi recuerdo, y estaba ahí tal vez, testigo taciturno y feliz de sus sueños realizados, mientras que sobre el escenario inmenso e incandescente, resplandecía, desafiando “la triste opacidad de nuestros espectros futuros”, ese Ariel femenino, sin más densidad que un copo de nieve, cerniéndose sobre la ráfaga o el céfiro de la orquesta, ebrio de su propio juvenil deslumbramiento...

A Paderewski

(Primavera de 1919)

Mi homenaje lejano va hacia vos, Paderewski hacia él coronamiento armonioso de vuestra existencia bella, apasionada y trágica.

No os he vuelto a ver desde las tardes felices en que, el año que precedió a la guerra mundial, errábamos por los jardines de vuestro dominio señorial de Morges. Adolescente, os aplaudí tantas veces sin sospechar que un día os conocería personalmente: y sin embargo ese día llegó. El encanto de una esposa exquisita realizaba el de vuestra hospitalidad polonesa. En el umbral de vuestro hogar lleno de flores, en la amplia escalinata en que la cambiante claridad era labrada por el reflejo dorado del follaje, ibais de pie, vestido de blanco. El sol iluminaba vuestros abundantes cabellos rojos, vuestros ojos de fuego claro, y vuestra fisonomía atormentada, pálida y fina y cuya nobleza y rareza serán perpetuadas perfectamente por un dibujo de Burne Jones. Hablamos de Beethoven y de Chopín. Vuestra ejecución espléndida los evocó gloriosamente en el crepúsculo. Todo era fausto, dulzura, amistad, rayos... El Leman azul se extendía ante nosotros.

Existe un epígrafe para vuestra vida, Paderewski: hay que leerlo en los escritos de nuestro querido Schumann. “Las Polonasas” de Chopin son cañones ocultos bajo flores “Pienso en vos intensamente, en el simbolismo perfecto que os habrá sido concedido encarnar en vuestra persona, en vuestro arte, en vuestra acción artística y social de creyente y de vidente.

Habéis sido el intérprete incomparable de Chopín, vuestro hermano mayor, hermano de raza y de destino: como a él la gloria os ha sonreído en el vasto mundo; como él sois un ardiente patriota. Pero conocéis la alegría que a él le fue rehusada, lo que apresuró su desfallecimiento y su muerte: Asistir a la liberación y a la resurrección de vuestra madre común, a la cual os disteis, ambos, por entero. Gastasteis para ella las fortunas que vuestro genio de virtuoso había reunido, y esa misma prodigalidad que Liszt mostró para servir al arte como caballero errante del ideal, la consagrasteis a la Polonia palpitante. Habéis levantado en Cracovia el monumento suntuoso del heroísmo polonés, ante una multitud que temblaba de alegría y ante los policías del opresor, verdes de rabia, anunciando que ese monumento se levantaba gracias al dinero de vuestros conciertos entre los Bárbaros.

Desde el crimen alemán haciendo que todo se doblegara bajo la violencia del genio de altruismo que en vos ardía .

Apenas han podido sonreír burlonamente los escépticos, “Curiosa época la nuestra en que los pianistas se improvisan ministros de Estado”. No lo sabían. Yo fui de la que supieron - Y casi a pesar vuestro porque obrasteis en silencio - por qué lenta y escrupulosa preparación secreta pareció surgir en el estupor vuestra excepcional energía. Nos habíamos engañado un poco, Paderewski, durante los largos años anteriores a la guerra, en los que, célebre, adulado, parecías solo, preocupado de las coma de vuestro arte. La idea fija y única de la liberación nacional era el corazón ardiente de vuestro brillo musical cuyo deslumbramiento nos engañaba. Arte y política eran para vos una máscara brillante sobre una fisonomía dolorosa. Habéis magnificado a Chopín por el verbo, tanto como ante el piano, y dijisteis de él un día: “Fue el genial contrabandista que, en las hojas de su música, hizo volar por encima de las fronteras el polonismo prohibido”. En la digresión de esa frase y la de Schumann a la cual responde, se revela la medida de vuestra acción. Ahí radica el secreto de la conversión de vuestra sensibilidad deliciosa y punzante en clara, entusiasta pero lógica energía. No habéis improvisado nada: vuestro papel estaba estudiado y aprendido desde hacía mucho. Misionario, también contrabandista, y más que el pobre físico tierno, cansado y traicionado por su cuerpo, estuvisteis pronto “para volar por encima de las fronteras”. El sentido profundo de las pausas y de los ritmos se ha transmutado en vos en sentido perfecto de la oportunidad de los mutismos, de las esperas, de las intervenciones y de las horas decisivas.

Habéis desmentido la desesperante decepción de Baudelaire probando que el artista puede y debe permanecer en un mundo en que, si lo quiere, la acción será la hermana del sueño. Habéis realizado así la intención de Chopín. Sois el hombre que ha separado *las flores que ocultaban los cañones*. Y la imagen es trágicamente exacta en un tiempo en que el horroroso *camouflage* encubre con rayas fantásticas y oculta entre ramajes los dogos de acero ladrando a la muerte. De las

“Polonesas” en que se exhalaban el amor impotente, la esperanza escarnecida, la cólera, la venganza del desterrado tísico, os ha sido dado hacer, Paderewski, setenta años después de su muerte, actos triunfales. Habéis entrado en Posen al sol del mediodía, en carroza descubierta arrastrada por caballos blancos, ofreciendo la mira de vuestra cabeza de oro a las balas alemanas, en el clamor de una nación resucitada y extasiada: ¡y de ello Delacroix: habría hecho un boceto! Una belleza os recompensa, la misma que ha hecho del poeta Gabriele D'Annunzio el tribuno, del Capitolio y el aviador de Trieste, la que hizo de mi amigo Stefanik, astrónomo y metafísico, un simple soldado de nuestro frente que llegó a ser en cuatro años un general francés y cabecilla de multitudes de la guerra, antes de caer del cielo, por así decir, sobre su patria liberada como la vuestra: ¡Vergüenza de la sonrisa de los incrédulos y de los tontos! Sólo quiero buscar en mi corazón, Paderewski, el deber y la alegría de darnos cordialmente las gracias por haber reflejado sobre todos nosotros artistas, relegados, sacrificados y reducidos al silencio en esta época de hierro, de fuego y de sangre, el reflejo de una grandeza de la que una chispa brilla sobre cada uno de nosotros!

¡Cuántas veces me he complacido en imaginarnos, Paderewski, inclinado sobre el largo sarcófago de ébano, evocando al menos la voz de vuestra patria, sobreviviente a su forma prisionera en cintas funerarias! Y la espera fue larga y amarga, y con frecuencia, por tenaz que fuera vuestra fe en el despertar de la amada, debisteis sufrir la agonía de esas horas sin nombre en que hasta el más ferviente no puede más... Pero al fin esa Ligeia en su sudario, cediendo a vuestra obstinación hechicera, se levantó ¡y la tuvisteis en vuestros brazos! ¡Oh minuto fuera del tiempo, palpitante y sin precio!

Se afirma, querido amigo, que no tocaréis más el piano, que no volveremos a oíros, que habéis hecho voto de ello, hallando que la patria y sus cuidados son más grandes que la música y sus alegrías; satisfecho de haber restaurado un doble ideal, el de la libertad de vuestra raza y el de esta nación de artistas que vuestro sueño y vuestro

acto restableció en el alto ejemplo de su dignidad de aristocracia, no ambicionaréis ahora más que el silencioso reposo en el que se agolpan los recuerdos...

Me atrevo sin embargo a imaginaros, una tarde futura, en vuestro domicilio de Morges, solo en el *hall* en que el piano, negro cenotafio sonoro, reabsorbe las sombras que le rodean y espera revelar sus sollozos inmanentes. Estáis solo, sin luz. La Polonia restablecida y el sentimiento del deber cumplido se dividen vuestro corazón, igual a su orgulloso destino. Vuestra cabellera de oro purpura es ahora casi enteramente de plata. En las tinieblas vuestras miradas adivinan dos efigies: la de vuestro hijo perdido a los veinte años, al cual soñasteis confiar la misión que personalmente cumplisteis luego, y la de Chopín. Interrogáis, glorioso y triste, a esos dos fantasmas. Y entonces volvéis a tocar, así como se reza, o como se consulta al oráculo, las "Polonesas". En sus ritmos apremiantes y terribles volvéis a hallar los rumores de la batalla. El tiempo ya no cuenta. Por el efecto de una misteriosa sincronía, os habéis convertido en el mismo Chopín, Chopín tocando al fin, después de un siglo, Chopin oído favorablemente, vengado, estremecido de felicidad en su tumba y levantándose para cantar el triunfo de la patria...

IV EMOCIONES ⁶

La Música y el Corazón del Pueblo⁷

La idea de descentralización, de regionalismo, que aparece como uno de los más fecundos, de los más ricos fermentos para un futuro próximo, está destinada a obrar en todos los dominios, y la misma música quedará influenciada por ella.

No hablo tan sólo de los medios musicales propiamente dichos, bien constituidos, que comprenden los teatros, conciertos y al público melómano. Todo ello forma un Estado musical dentro del Estado. Sin

⁶ La mayor parte de esas paginas fueron escritas durante la guerra mundial 1914 – 1918.

⁷ Escrito al 19 de febrero de 1917.

duda es de desear que renazcan en Francia algunos grandes centros musicales verdaderamente importantes. Las obras escénicas deberían producirse en ellos escapando al control obligatorio y tiránico de París y sobre todo del Todo - París. La crítica metropolitana deberá molestarse, sin su pereza y su afectación condescendiente o irónica de antaño, para ir a las provincias a juzgar con seriedad. Tales representaciones, tanto como las de París, deberán dar gloria y actividad a los autores. Ha de constituirse, desde luego, una crítica musical provincial y obtener de los grandes diarios regionales más que la avara concesión de algunos escasos espacios intermitentes y relegados. Habrá que tratar de concluir con esa mala hipnosis de la capital que ha desviado a tantos artistas, arrastrándolos a abandonar su país natal donde no podían alcanzar renombre ni hallar recursos. Pero todo eso sólo conviene al mundo musical tal cual es. Pienso en otra cosa: en la verdadera multitud.

Amamos la música para nosotros y entre nosotros. La celebramos a puertas cerradas. Sin duda que esas puertas han ido entreabriéndose poco a poco. A medida que los conciertos dominicales se multiplicaron, reemplazando a los simples conciertos militares de la plaza, la puerta de la capilla se convirtió en puerta de catedral. No fue bastante sin embargo. Nuestro placer sagrado es siempre de un tácito egoísmo. No hemos llegado a la masa, a la multitud, y confesamos que no hemos querido sinceramente llegar hasta ella, excusándonos con que la masa no comprende jamás, y sin intentar nada para probarlo. Los mismos conciertos dominicales se desviaron. Fundados por hombres liberales y valientes para divulgar obras de belleza, admitiendo al gran público pobre, en sitios de tarifa reducida, modificaron poco a poco su primitiva concepción. Al invitar a virtuosos célebres, debióse aumentar los precios: sus localidades se encarecieron para ponerse sólo al alcance de la burguesía, reapareció la elegancia, los melámanos se volvieron a hallar en su círculo, más numerosos al, pero siempre en el papel de iniciados que saborean una delicia prohibida al vulgo.

Es lo que me parece inicuo y peligroso para el futuro. Los secretos de las artes son accesibles a pocos hombres, hay cosas que serán comprendidas sólo por un círculo restringido de personas; pero es malo que un arte parezca el dominio de una sociedad secreta, no es flor tan rara que no se agoste al ser cortada de su tallo, y de todas las artes la música es la única cuyo tallo se hunde más profundamente en la humanidad, hasta en la más inculta, hasta en la más primitiva. Porque la música obra directamente sobre lo Inconsciente, nace en lo Inconsciente y a ello retorna. Se la goza más si se está informado sobre otras formas de culturas humanas; pero obra sobre un ser ignorante de libros, de cuadros, de monumentos, de filosofía, obra donde otras artes son ineficaces, no tiene necesidad para conmover de ser revisada por el espíritu o el razonamiento. Va rectamente a lo que, a falta de expresión más precisa, llamamos el corazón. Ahora bien, la multitud posee ese corazón innumerable y quisiera que la música le hablara. Ella consentiría de muy buena gana: es la bienhechora siempre pronta; pero no le proporcionamos los medios.

Jamás he podido, en nuestros conciertos, escuchar sin melancolía ciertos cielos de canciones populares recogidas y transportadas. Son encantadores números de programas. Cantantes refinados se ingenian en expresar la ingenuidad de los ritmos, su lenguaje plebeyo o regional, pareciendo subentender que hechos para la música “de verdad” sabia y difícil, quieren divertirse dignándose un instante vestir como campesinos pan entonar esas nonadas regionales. Ahora bien: esas nonadas, con frecuencia exquisitas y a veces punzantes, son cosas robadas, desarraigadas y retocadas, como esos antiguos y hermosos muebles provinciales arrebatados por los anticuarios ávidos y que se encuentran en los interiores parisienes. Se los contempla como lindos fósiles, como *bibelots* arcaicos: son fragmentos del alma francesa, y esa alma no ha muerto, vive siempre. En ellos hallamos un poco de la música creada por el corazón del pueblo, y dada como un *hors - d'oeuvre*, un entremés, como curiosidad fútil, en nuestros conciertos para melómanos “informados”.

¡Cuántas veces, en otro tiempo, hablé de ello, con irritación y pena, con Carlos Bordes! Bordes fue el buscador de tesoros, el brujo de esa música, que conocía bien la riqueza de su corriente subterránea. Ni él ni yo podíamos oír sin una especie de remordimiento ese canto plebeyo cuya belleza nos sorprende y que nace anónimo en el seno de la multitud. Se le ha ahogado. Existe la música para iniciados y *dilettanti*, la gran música sinfónica o dramática, la galería de las obras maestras; y luego, para el pueblo, hay la infame literatura musical del bajo fondo, las tonterías ridículas u obscenas, el refrán idiota que el café - concierto de subprefectura propaga, y que el obrero vuelve a llevar al país: un envenenamiento, el equivalente del alcoholismo.

¿Por qué así? El centralismo tiene la culpa. Desde que se ha hecho convergir todo a París, confundiendo la unificación con la vulgaridad y la insulsez, los moblajes antiguos, las buenas telas de museo, las obras nacidas del genio de los diversos terruños han tomado el camino de la capital, que ha enviado en cambio su pacotilla y sus desechos. Celosamente, estúpidamente el centralismo se ha aplicado a humillar, a despersonalizar las regiones. Se ha servido del arma del ridículo para hacer la guerra a los hábitos y costumbres: el *boulevard*, indulgente con los metecos, encantado con *cake - walk* o con el tango, afectaba una curiosidad burlona ante la cofia normanda o el chaleco bretón. Lo mismo ha ocurrido con las danzas y los cantos. Se ha borrado cuanto se ha podido los rasgos deliciosos que diferenciaban las expresiones de la fisonomía de Francia y que revelaban su alma. Sobre los coloridos y oropeles abigarrados, el centralismo ha desplegado su enjalbegadura. De ese sistema ha resultado la crisis de nuestros estilos de arte decorativo, la mala venta de la novela regional que revelaba y hacía admirar a la Francia tradicional, y por último, entre otras consecuencias, la agonía del canto popular. Lo que se exhuma en nuestros conciertos es de data antigua: no se crea nada nuevo, y en la campaña la tradición oral de esas menudas maravillas se pierde en la invasión de la chapucería de los cafés conciertos de baja estofa de París.

Insisto en que hay en ello una cosa grande y hermosa que salvar, y que toca a los músicos salvarla no sólo recogiénola, sino obrando de manera que la creación no se interrumpa por completo. Se ha repetido demasiado que los franceses carecen de la fibra musical como carecen de la fibra épica. En cuanto a ésta, falta de poema épico que es un género literario anticuado, se ha podido ver de qué son capaces los franceses en la vida épica ¿Pero cómo se puede afirmar que carecen de fibra musical ante el vasto tesoro del *lied* francés?

Estamos todos de acuerdo en admitir una verdad tan evidente que ya es un lugar común la riqueza del fondo musical del alma alemana. Se ha llegado a expresarlo diciendo que dado que la música es lo Inconsciente, persiste más en las multitudes brutas y serviles que en las razas que han contraído la necesidad del razonamiento lógico, de la operación constante del espíritu. Esta tesis establecería que la música es la expresión compatible con la barbarie - nuestros enemigos parecen probarlo - y que el sentido musical colectivo se debilita a medida que la cultura literaria o plástica progresa. Iría pues, contra la proposición de Taine, tan célebre, que previó la disolución de la poesía en la música y, en consecuencia, el retorno de lo Inconsciente como factor esencial de las artes, después de un largo periodo de razón pura. No discuto. He visto que los alemanes son horribles brutos. He visto también que son músicos natos, esencialmente músicos. Cantaban siempre en las trincheras o las noches de incendios por ellos provocados o después de sus sangrientos saqueos de las poblaciones, corales de una severa belleza. Poseen su cultura de conciertos, para uso de la burguesía instruida, tienen también sus numerosos establecimientos en los que, por algunos peniques y ante un *chop*, su público vulgar puede oír nobles obras y complacerse en ellas: en fin, han mantenido cuidadosamente, en la campaña y en el cuartel, el gusto y el sentido del coro sobre motivos regionales.

Nosotros franceses no poseemos nada semejante. De seguro que ha de existir también en Alemania un repertorio de inepticias cantadas para uso del obrero. Pero el obrero no contamina a toda la masa: y

ésta, acostumbrada al coral, que es la base de toda música, queda apegada a la clase culta o superior que goza de las magias de la orquesta. Si el sentido del conjunto vocal es una prueba de supervivencias bárbaras, entonces seamos un poco más bárbaros y aceptemos lo que es bueno. Es penoso recordar lo que se cantaba en las trincheras francesas en respuesta a los himnos de aquellos hombres. Los ensayos de concursos intentados en otro tiempo para dar a la multitud armada, cantos de ritmos amplios, de palabras simples y sanas, fracasaron ante las burlas periodísticas y la indiferencia de los soldados. ¿Es verdad que su valor y su ímpetu exigen el refrán obsceno, mientras que ante el sufrimiento y el peligro de muerte son reconfortados por cantos graves? Aquí, en un repertorio innumerable, sólo duran dos o tres canciones lindas y conmovedoras: y son herencia del pasado. ¿Es cosa incuestionable la antimusicalidad de la masa francesa y su gusto irrevocable por la baja trivialidad? Me niego a creerlo, pido un estudio más profundo del problema y un esfuerzo más serio por parte de los amigos de la música, antes de resignarme a reconocer que a los héroes de Verdún les basta con las coplas obscenas. Mas ¡ay!, la multitud civil no es más exigente. Las manifestaciones sociales reúnen al proletariado, en ciertos días tormentosos en que se agita el deseo de un trastorno ideal. Nada más inepto que las palabras de la “Internacional”, si no es música. Está por debajo de todo. ¿Es eso lo que basta al pueblo revolucionario, al pueblo que hizo vibrar a través del mundo la sublime “Marsellesa”?

El pueblo de gran corazón no tiene la música digna de ese corazón. Confío en que aparecerá el músico que con temas regionales escriba para ese ejército un coral de trincheras y de asalto, y para esa multitud socialista una Internacional de las alianzas. Espero también la serie de medidas que hagan respetar y honrar en las campañas todos los cantos nacidos del terruño patrio, desdeñados por el mundo elegante y emulados por la villanía y desvergüenza de la chocarrería popular, de la romanza arrabalera, de los refranes groseros repetidos por prostitutas y apaches. El mayor obstáculo, aunque inconfesado,

que opone el centralismo a la resurrección del canto popular tal como existe en la multitud alemana, es que tal canto está impregnado del doble carácter provincial y religioso: el coro tiene siempre tendencia a desenvolver en aspiración colectiva un tema expresivo del terruño. Ahora bien: el centralismo se basa en la despersonalización del terruño en provecho de una unidad oficial, y sobre la abolición del carácter religioso en las manifestaciones de las multitudes. En eso, y no en paradojas sobre la música considerada como síntoma de barbarie, hay que buscar la diferencia entre la multitud alemana y la nuestra. Nuestros tiempos monárquicos y piadosos nos dieron los secretos de una floración del *lied* popular no menos bella y rica que la de cualquier otro pueblo. Hoy somos los más pobres. Si no podemos resucitar la monarquía ni la piedad por amor del coral popular, confiemos al menos en el renacimiento regional, que por muchos signos parece inminente, la conservación y el respeto del tesoro antiguo en nada acrecido por la democracia. Es un poco deber y tarea de cada uno de los melómanos que somos, tratar de atraer hacia la música, con tacto y gradualmente, a los más humildes adeptos en vez de guardar celosamente nuestro placer musical. Pero los músicos mejores y más fervientes deben reconocer que es fatal para un arte quedar sin unión de sensibilidad con la totalidad de la raza. La raza es la materia, infinitamente transformable por depuraciones y refinamientos sucesivos, de toda creación verdaderamente nacional, aun cuando, en la flor abierta y espléndida, no se discierna más traza alguna del terruño primitivo. La onda de los grandes ritmos agita a toda nuestra raza musicalicémosla, antes que se amortigüen y desaparezcan, busquemos la armonía de los latidos del corazón, y hagamos un himno que el pueblo aprenda y no olvide jamás.

Imágenes de Conciertos

En el Circo de Verano, ¿os acordáis? él corredor de las tertulias tenía sus últimas gradas contra una serie de vidrieras versicolores, azules, amarillas, rojas y violetas. Los últimos soles de octubre o los

primeros soles de marzo, tímidos y vivos a la vez, erizaban aquellos ventanales y proyectaban sobre la orquesta, agrupada en el centro de la amplia rotonda, un espectro de arco iris: de manera que a veces, por el desgarramiento mágico y súbito de una nube, el circo se ennoblecía con una iluminación de catedral. Sobre aquellos vidrios losangeados, formábamos figuras vivas, nosotros, fieles de aquellas localidades. baratas; y alrededor de toda la sala, sobre las transparencias de zafiro, de oro, de rubí y de amatista, se recortaban contra luz, en valores sombríos y precisos, hombres y mujeres de pie o sentados, formando un fresco.

Los espectadores del centro, si levantaban la cabeza hacia nuestras regiones, no velan más que siluetas negras. Pero nosotros vivíamos en la luz del arco iris, y efectos del más loco impresionismo coloreaban con extravagancia violenta nuestras fisonomías saturadas de cromo, de vermellón, de cobalto, de rojo claro: así aquellos de nosotros que se apasionaban también por la pintura unían las alegrías de la vista a las del oído en aquel sitio en que se encaramaban por algunos centavos. Ocurrían sorpresas cromáticas inauditas: algún estudiante que sacudía su melena, leonina y roja de un Berlioz, de pie contra un vidrio rojo, parecía pintado con sangre fresca; y cerca de él una montmartresa rubia, como desprendiéndose del azul luminoso, se aureolaba de claro de luna, pero cuando ella tendía los brazos para aplaudir, al ser inundadas sus manos por el resplandor del ventanal siguiente, sé convertía en una virgen lunar agitando sus manecitas de oro sobre sus puños de turquesa. Acudían extranjeros terribles que parecían salvajes pintados de colores de guerra, pobres músicos anémicos semejantes a esos tristes infelices que, en el claroscuro de una calle lluviosa, surgen de golpe de la sombra y quedan iluminados por un enlucido brutal, ante los reflejos de un local de farmacia; concurrían jóvenes esbeltos moldeados en trajes estrictos y que aquella iluminación fantástica convertía en pajes antiguos; y por último, ancianos que nadie conocía, buenos y atildados viejecitos que sonreían ante el barullo que hacíamos, y que, por el capricho dorado de un

cuarterón se convertían en esos San José, que Rembrandt ha conservado en su elixir de ámbar. Sobre toda nuestra multitud melómana sobresaltaba una llama de ponche, un fantasma de Loia Fuller, una iluminación loca y muy romántica de Broken o de Walhall. Y, sabios o furiosos, agrupados en aquellas alturas incendiadas al estrépito de los cobres heroicos bebíamos la música y la luz en los cráneos de los miembros del Instituto.

Éramos muy inquietantes para las gentes bien que contemplábamos en la platea con el desdén que profesa, por las vagas humanidades buenas pagadoras, la juventud de los gallineros paradisíacos: éramos la montaña y la anarquía, y a veces, de nuestro bloque incandescente, forjado por la orquesta, surgían chispas de un entusiasmo intransigente y frenético, a menos que nuestra ironía, segura de la posición y del número, no se limitara a acribillar al rebaño de la platea con una infinidad de flechas de papel. Valientes como las mujeres de los bárbaros germanos sobre sus carros de guerra, nuestras compañeras empleaban los entreactos en transformar los programas en dardos que nos pasaban de inmediato en plenos carcajos; así hacíamos llover, con soberbia y al grito de interjecciones pintorescas, el granizo de nuestros dardos sobre la burguesía hostil a Wagner. Y en el seno de aquella multitud intimidada y vacilante brillaba el occipucio marfilino de Lamoureaux.

Me acuerdo bien del grupo abigarrado y extraño que formábamos. Mujeres en impermeables húmedos, tocadas con sombreros de cuero, o bonetes venecianos o modestos pájaros, mujeres de ojos rasgados, sentadas en el suelo, de espaldas a la pared, entre las regueras de los paraguas; pintores desgreñados, estudiantes rusos de anteojos de oro, músicos lampiños y verdosos, alemanes con caras de guarduñas sorbiendo partituras grasientas, a veces un esteta de floreada corbata de seda, y todos los chambergos concebibles, de estilos multiformes reconciliados en una mezcolanza universal, y, contra una columna, un gran español flaco, moreno, impasible, muy Zuloaga en su capa ribeteada de rojo. Unos correctamente sentados, otros acurruca-

dos, con la barba en las rodillas, aquél con los puños apretados sobre las sienes y ese otro de brazos cruzados como si posara para el llamado de los condenados.

Sobre aquella agrupación abigarrada el soplo de la sagrada histeria, el olor de la lluvia, del sudor, del perfume barato, y ¡qué electricidad en las miradas! Como casi no se podía mover, los alvéolos de la colmena humana estaban llenos hasta la saturación, las miradas expresaban totalmente las almas, y a veces se encontraban espantosas. Contemplé allí expresiones muy extraordinarias; no olvidaré jamás a una polaca de cabellos cortos, una mujercita de palidez de cera, de pie cerca de mí vestida de negro, de manos maravillosas crispadas sobre un bolso del que surgían folletos de patología, un cuaderno de música y un ejemplar de una revista anarquista. Era fea, pero en su fisonomía chata vivían dos ojos excepcionales, de pupilas de sal gema. Se toca el preludio de “Tristán”, y paulatinamente aquella mujer echaba hacia atrás su cabeza y sus ojos incoloros se cubrían de un azul inverosímil, un rictus de hipnosis doblaba su labio inferior, toda la cara se convertía en sollozo feliz; aquella criatura inmóvil se daba en sueños, se entregaba temblorosa a un amante invisible y era tan punzante, tan impresionante y tan bella que yo no podía dejar de contemplar ávidamente aquella fisonomía convulsionada por el amor. Y ella sabía que yo estudiaba su emoción y desafiaba mi mirada, no sintiendo ningún pudor por su emoción sensual. Al final un rayo de sol filtrado por un ventanal la envolvió en un fulgor rojo, y ella cerró los ojos como una mártir. Mucho más tarde supe quién era, muchos años después... Se llamaba Sonia Bolska. Amante de un terrorista, lo acompañó a Siberia donde ella también murió, y por eso escribo su nombre. Era doctora en medicina y atendía a los condenados, pero una tarde la prisión se amotinó y con los amotinados Sonia cantó el canto libertario y la misma salva que mató a su amigo y a otros diez la arrojó sobre la nieve enrojecida de un foso. No puedo oír nunca el preludio de “Tristán” sin recordarla, sin volver a verla con su cuello delgado, hinchado por un sollozo...

Muchas amistades y amores se anudaron en aquel horno, en el abrazo del arco iris de los vidrieros del Circo de Verano, cuando la ola sonora se expandía y cuando el vino nuevo de las almas de veinte años fermentaba en aquella cuba. El anfiteatro del Chatelet es otra cosa. No llega a él ninguna luz; él público se acomoda en él sin la libertad que reinaba en aquel edificio desaparecido. En el Circo de Verano flotábamos en el alegre colorido impresionista; en el Chatelet cada uno se anula en una negrura de litografía, en una opacidad de galería de mina. Y más arriba la masa humana queda como suspendida, rodeada de barras de hierro que parecen impedirla descender al abismo. De esa negrura anónima surge a veces un aquilón de gritos discordes, pero no es ya aquella alegre insolencia de plebe romana que se manifiesta en la luz resplandeciente, y verdaderamente libre, como ante los juegos del circo, cuando en la extremidad de la orquesta, avanzando como una proa, aparecía el virtuoso, visible desde todos los puntos del orbe vasto. Paderewski, rojo como un león joven, Pugno e Ysaye, rellenos y rechonchos como dos osos, o alguna cantante toda blanca y alhajada, como una mártir cristiana arrojada a los monstruos rugientes de la orquesta, mientras que nuestros millares de dedos pulgares elevados o bajos decretaban su salvación o su muerte.

El amontonamiento fuliginoso del Chatelet hace menos fácil esa participación de la muchedumbre de las localidades altas en el drama; hay escisión entre las dos zonas, mientras que la arena musical, verdaderamente apropiada al concierto, permite que la tempestad sople horizontalmente sobre las cabezas ricas o pobres. Sin embargo sigo concurriendo al Chatelet, porque no encuentro fisonomías hastiadas, y se oyen cosas inteligentes y me unen a esa sala recuerdos de juventud que hacen parte de la música amada. ¡Cuántas cosas han cambiado desde la época en que, joven estudiante pobre, escapado de la clase de filosofía y la cabeza confundida de sistemas, corría a comparar la armoniosa nada espiritual de Fichte y de Hegel con la impersonalidad superhumana del lenguaje musical! Y más tarde, algo más tarde, la figura sonriente y misteriosa de Mallarmé en el corredor de los con-

ciertos Lamoureux, la chalina batalladora de Charpentier, las observaciones dulces y sutiles que Ernesto Chausson me hacía en voz baja, la silueta altiva del bello tenebroso que era entonces d'Indy, con sus ojos de fuego negro, y tantas fisonomías que no se verán más, y tantas gentes que se han arrepentido, y tantos bohemios que son hoy críticos confortables, y todo el azar justo e injusto de la vida, y las amistades selladas en un ímpetu de amor común por Beethoven, y olvidadas después... Y vuestro propio corazón que cambia, los dioses de juventud que se reniega; los altares nuevos que la razón eleva sobre las ruinas e instinto, ese miedo atroz que se tiene de sentirse menos joven, menos vibrante, menos directamente conmovido, más avaro de su emoción, más económico de sus lágrimas, el temor de sentir que, por el trabajo de termita de la vida, el entusiasmo se adormece y decae...

¡Pero no! Cuando el octubre amargo vuelve a amontonar las nubes del cielo y a llevar al alma temerosa hacia la música, cuando el *affiche*, ausente durante el verano trivial, convoca al llamado al veterano que uno ya es, al primer acorde, todo retorna; se celebra con el mismo fervor entero, una temporada más, los misterios de la Buena Diosa, y la batuta del mago que la honra suscita siempre el mismo milagro. Por grande que haya sido mi amor por la música, ¿por qué podría olvidar que, además, el concierto fue para mí un admirable documento de humanidad colectiva? Incomparable escuela de expresión, repertorio de visiones patéticas, incesante revelación de fisonomías, confesiones de gestos y de silencios, qué es lo que no he recogido en esa experiencia de los conciertos, cuando ahito de libros, y a veces cansado de escuchar, abrumado por un mal indefinido mantuve mi calma tácita en el seno asfixiante de esa multitud en pasión, meditando sobre el hombre y maravillándome de toda la belleza, de todo el espasmo, de tanto ensueño y tanta claridad que puede haber en el transeúnte desconocido que va a desaparecer para mí en el torbellino callejero. . .

La Música y el Dolor⁸

El gran drama ha detenido nuestra vida intelectual. El artista, si no combate, queda dolorosamente ocioso: nacido para amar y para hacer amar, descansa, y siente en su propio corazón penetrar el odio que los crímenes del enemigo le imponen. Ya no se piensa en el poema, en la novela, en la estatua, en el cuadro. Sólo la música todavía vive; pero crea extraños escrúpulos en quienes la adoraban y cuyos grupos fieles eran reunidos por el concierto dominical. ¿Qué música oír, y es acaso decente concurrir hoy a conciertos? Sobre tantas penas y desgracias, ¿con qué derecho extender el velo brillante y espléndido de las sonoridades con que las almas se embellecían en las horas de la alegría y de la paz? Sin duda que no dudan si se trata de esos ritmos ardientes y casi religiosos que esconden los himnos aliados o la “Marsellesa”, y que prolongan en el infinito sonoro el eco de la batalla y el roce sedoso de las banderas. Pero se detienen y meditan si se les tienta con el anuncio de un concierto, aunque se vean duramente privados del objeto de su pasión; hasta con la excusa de un fin de caridad, se reprocharían concederse un placer...

Pues bien, jamás se ha ofrecido ocasión más terminante, si bien más penosa, de repetir que la música no es placer, y que esta palabra no pudo nunca definir tal fuente de santo y grave entusiasmo de las almas. Él eterno malentendido reaparece en nuestra muy noble angustia presente.

Existe una música que nunca hemos amado, porque perjudicaba a la otra, a la verdadera, y colocaba sobre su hermosa faz una máscara burlona. A los que creían que la música era un diversión, y esa cosa lamentable que se ha llamado “*un art dagrément*” (un arte de recreo), por una de las peores alianzas de términos que la incomprensión de las artes haya jamás inventado, a esos les decimos: “El mundo sonoro, sus éxtasis y sus secretos os quedan mudos y vedados en medio del más grande estruendo instrumental”. Y, en efecto, la música, rebajada

⁸ Escrito en 1915 en el momento en que todavía no podía ejecutarse música de

al nivel de una distracción no debe resonar, no debe exhibirse ya más como los sombreros llamativos o todas las fruslerías de la moda. Si no es más que una frivolidad, que se calle con la vergüenza y el temor de ofender a los muertos, y a los que afrontan la muerte y a quienes lloran a queridos muertos. Y luego, aun en la victoria y la paz, esperamos que esa música no será admitida con sus gorjeos y bailables en la celebración de las ideas puras y elevadas que exaltaremos, sino que por el contrario será dejada de lado con todos nuestros pequeños errores de antaño. Por el momento reo o diversión, mediocridad amable, parodia al margen del arte, esa música es inconveniente entre nosotros.

Pero la música, tal como la veneró nuestro corazón no es placer: es una religión. Y el concierto no es un lugar de diversión: es un templo. Cualesquiera sean nuestras creencias, es evidente que en esta hora nos llena de inmensa necesidad de orar. No pedimos solamente en los santuarios la salvación de la patria, el reposo de los muertos, la salvación de nuestros heridos, la victoria de nuestros soldados, el triunfo de nuestro ideal sobre la violencia y la infamia bárbaras; lo pedimos en todas partes, cada uno de nuestros pensamientos es un acto de fe. Las formas son diferentes, el estado de fervor está en todos.

La música ora.

Ora hasta cuando no es el cementerio preciso de un texto litúrgico, misa de Bach, motete de Palestina o coral de Franck. Ora por el hecho mismo que es la más intensa expresión colectiva de ese estado de fervor que nos posee y nos reúne; y así, toda sinfonía es una misa de la que salimos extasiados y mejorados. La orquesta, antes, desde la entrada al concierto, absorbía todos nuestros pensamientos, todas nuestras emociones, todas nuestras penas y componía con ellas un vasto poema radioso que escuchábamos olvidadizos y despersonalizados. Nosotros le suministrábamos los temas; con nuestras pasiones individuales creaba calma y belleza. Ahora tenemos que aportarle,

Beethoven.

para su crisol, elementos mucho más bellos aún: nuestros duelos y nuestras esperanzas. Nos arrancaba a veces lágrimas. ¿Por qué, pues, tendríamos escrúpulos de confiarnos a él, de acudir al concierto para llorar como en las penumbras de las iglesias, y de pedirle el gran aliento lírico que sobrealza y consuela? Hay cantos tan bellos que realizan para el alma esa divina “sonrisa en medio de las lágrimas”, que el viejo Homero prestaba a la inquieta Andrómaca. No hallábamos escrúpulos en el amor, en la caridad ni en la esperanza; esta tormenta no nos ha helado ni nos ha hecho feroces, no ha podido quebrar ninguna de las floraciones delicadas del pensamiento y del instinto, al contrario las ha hecho reverdecen, el egoísmo ha sido desterrado y los corazones se abren; ¿por qué tendríamos escrúpulos en recurrir a las magias consoladoras de un arte cuyo efecto magnético es unir el amor, la amistad, la esperanza, el olvido de si, y de construir con todo ello un canto que fortifica y purifica, y cuya armonía es la imagen misma de nuestro acuerdo.

La comunión, la oración, no son placeres, sino delicias para las almas creyentes. Para los creyentes de la sinfonía, ésta es una oración y una comunión, una delicia permitida.

¿Por qué privarnos, jugando sobre las palabras, de la fuerza que revelan, de esas grandes ondas de consuelo, y por qué habrían de ser menos bienhechoras en el concierto, que las de los órganos de las catedrales? Todo medio de sana exaltaciones bendito en tales horas. Sólo un espíritu rebelde al sentido profundo de la música, que no vea en ella más que un ruido más o menos agradable, podrá calificar de recreo o diversión un concierto en que se escuche una sinfonía de Franck, o la de Saint Saëns, o el *Requiem* de Fauré. Si, sobre las riberas de esas obras, veo soñar y llorar, ante la lamentación agitada de sus vastos despliegues sonoros, a mujeres enlutadas por, por un hermano o por el esposo, intentando unir sus penas individuales a la majestad de esos misericordiosos sollozos, ¿debo pensar que su dolor se ha envilecido, que se han engañado en su legítima busca de una efusión o de un consuelo, y que su palidez y sus velos negros han

desmerecido de nuestra respetuosa y altiva piedad, por haber aportado sus penas ante la belleza?

No hay más que la música “rica de cobres” para infundir heroísmo al corazón de los hombres. Toda sinfonía es en eso preciosa; deseo que los millares de seres para quienes el mundo sonoro existe no titubeen en solicitar esa confortación recordándose de la deliciosa embriaguez que en otros tiempos, al salir de los conciertos en el frío y la lividez del invierno, prolongaban en ellos la tibia iluminación de los sueños.

Ha de nacer una música del drama que vivimos; antes, de que sea escrita preparemos sus ritmos y sus armonías, porque toda obra maestra musical no es más que la expresión de los presentimientos de las multitudes que la esperaban, el haz al fin unido de todas las pasiones latentes, el grito genial que resume los silencios de todos. Pero mientras esperamos que de todas nuestras aspiraciones, de todas nuestras ansiedades de todo lo sublime esparcido alrededor nuestro en la existencia cotidiana, alguien llegue para escribir la Misa de la Victoria Francesa, ¿qué música podremos escuchar? Una hay, que las circunstancias imponen, la que se limita a exaltar el patriotismo. Queda absoluta de antemano en lo que respecta a su valor artístico mismo: su producción es tan desigual como numerosa. Los himnos de los aliados son bellos. Nuestra “Marsellesa” es espléndida. Nos parece que la oyéramos y la comprendiéramos por primera vez. Estábamos cansados de oírla, demasiado a menudo frangollada en los comicios o en las fiestas patrióticas, confiada a dudosos orfeones. Hecha para la guerra, nos aparece hoy en su severa verdad; cantada con unción, con fe en su texto que es sobrio, bello y soberbiamente justo y actual en cada una de sus palabras, sostenidas sin gritos inútiles por una melodía amplia, generosa y viril, nos llega al corazón. Otros aires, cuyos méritos no discutiremos, son, en los conciertos de la actualidad, de tanta necesidad como los trofeos tricolores de la sala. ¿Mas qué otras músicas podemos admitir o debemos rechazar?

Aquí se presenta la delicada cuestión de la exclusión de las obras alemanas y austríacas. No puede resolverse por la razón, sino por la obediencia deferente al instinto público. Más tarde será oportuno rever el mapa de la Europa musical: será ello obra de paz. ¿Hasta dónde remontará el ostracismo en los tiempos pasados?

¡Se aplicará el ostracismo a los alemanes Bach, Haydn, Beethoven, Weber, Schumann, Brahms, a los austríacos Mozart, Gluck, Schubert, Bruckner, al húngaro Liszt? ¿Debemos quemarlos como a ídolos o, prefiriendo preservarlos de silbidos y alaridos, lamentar silenciosamente que estos dioses inocentes sean víctimas irresponsables de la execración merecida por su descendencia? Ahora, si el sentimiento nacional es, en esto como en todo, la suprema ley, no hay que pedir oírlos más. Después de nuestros desastres pasados, los acogimos otra vez; después de nuestra victoria, si otros permanecieran proscritos, éstos retornarán un día del destierro.

Nos quedará por reparar hacia la música francesa una cantidad de inicuos olvidos o de insuficientes consagraciones, desde nuestros maestros del siglo XVII hasta nuestros jóvenes actuales, y en llenar dignamente para ellos los vacíos creados en nuestros programas por los decretos del destino. Nos incumbirá reimponer nuestros verdaderos buenos músicos ante la hinchada ópera seria y de la insípida ópera cómica: nunca ocasión más decisiva se nos ofrecerá, de tener tiempo y lugar de confrontar con la buena voluntad del público francés las valerosas realidades de la escuela francesa. Tendremos, en fin, que hacer justicia a nuestros aliados. Existe la sinfonía y el drama lírico rusos, de Glinka a Strawinskri. Está el genio checode Smetana y de Dvorak. Hay la escuela flamenca y liejesa. Existe el lied moravo y esloveno, la música polonesa, y una joven escuela inglesa. Todo ello ha sido mal conocido, sacrificado, eludido, y el vacío formidable dejado por la música germánica podrá al menos ser colmado por esos aportes hasta hoy despreciados. Así haremos, en espera de la hora lejana de la tolerancia y hasta de ciertos perdones, obra eficaz. Que se abran las puertas de nuestros conciertos con programas más curiosos y

más amplios; no faltarán en ellos las obras maestras ignoradas, sin que la susceptibilidad de la muchedumbre tenga que ofenderse nacionalmente, y sin que la belleza sea disminuída. ¡Pero que se las abra! Y que no se deje suponer a nadie que son importunos o indeseables. Para cada *music hall* cerrado, debería nacer una sala de conciertos. Porque la música es meditación, dignidad, fe, dolor y esperanza; un bieneficio

para siempre, y las victorias no son únicamente aladas, son también cantantes.

¡Ay! No puedo dejar de pensar en el canto más bello que conozco en el universo orquestal! Es de Beethoven. ¿Un alemán? Sí, un alemán de antes de la Alemania horrible, un alemán semi - flamenco desde luego, y siempre desgraciado en su país, que intentaba aplastar su inmenso genio bajo la rutina profesoral, pero alemán al fin. Beethoven dedicó a Bonaparte, liberador de los pueblos a los que ayudamos hoy, su "Sinfonía Heroica", y más tarde cuando el jefe revolucionario se hizo déspota y se llamó Napoleón, el republicano Beethoven, con furor y desprecio, rasgó la dedicatoria. ¿Por qué no he de poder, pensando en nuestros héroes muertos, evocar sobre sus tumbas, la prodigiosa marcha fúnebre de la "Heroica"? ¿Por qué, sobre todo, no he de poder ver en la sublime "Novena" la historia misma de nuestra lucha y en los coros de su final, la explosión de alegría de todas las nacionalidades liberadas de la tiranía por nuestro triunfo futuro? ¡Ah!, la ironía de los orígenes, ¡cómo la desmiente el genio! No a ellos sino a nosotros, bien a nosotros, pertenece ese final inaudito del que cada palabra y cada nota responden a nuestras esperanzas y a nuestro ideal. Deberíamos poder conquistar, como a una ciudad alemana, cualquiera fuera, conquistar la prodigiosa obra maestra, y conservarla, anxionarla, prohibírsela a *ellos* por siempre. A una nación vencida se le exige muchos cuadros de museos, han de entregar muchos en expiación, sin duda, los destructores de Lovaina y de Reims; ¿no se puede exigir la "Novena Sinfonía"? ¿Obra alemana? ¡Vamos! Podrá ser, el día en que los pueblos aliados y los pueblos liberados se

abracen sobre las ruinas de la raza nefasta, la más magnífica de las misas de acción de gracias, y el canto mismo de la fraternidad. Un alemán la escribió, pero toda Alemania perdió el derecho de poseerla.

Espero que nos serás entregada, y que todos los artistas exigirán tu entrega, “Oda a la Alegría”. Y en tanto ese momento llega, desde que nuestra salvación y la de la humanidad civilizada se cumple en la punzante necesidad de los duelos, que una reserva injustificada, que una timidez casi ingrata no alejen de las dignidades del dolor la música augusta y consoladora.

De la Interpretación en Música

El problema de la semejanza en pintura tiene su equivalente en música: es el problema de la interpretación, y los mismos métodos de razonamiento les conciernen.

¿Qué es hacer un retrato? El vulgo responderá que consiste en reproducir los rasgos de una persona, en transcribirlos “tales como se les ve y tales cuales son”. Ahora bien: lo que *son* es incognoscible, la manera como se les ve varía, y nadie puede dar un doble, y todo lo que es posible es representarlos, es decir, por diversos artificios, dar de ellos una idea.

El retratista puede contentarse con buscar la semejanza del primer grado, reuniendo con trivialidad características generales. Será el retrato ante el cual todo el mundo, visitantes, amigos, parientes, sirvientes, convendrán a la primera mirada que “es realmente la señora X.”. Es esa filiación, más hábil y costosa que la fotografía pintada, la que se señala casi siempre en los “salones”. Si el pintor se eleva al segundo grado del problema de la semejanza, puede, empeñándose en una lucha psicológica con el modelo que se defiende, llegar a hacer el retrato de sus sentimientos, de sus instintos, de sus pasiones, y presentarle así un espejo en que el modelo leerá lo que no confesaba más que a sí mismo. Los indiferentes juzgarán ese retrato menos “parecido”, en vez que más lo será para los íntimos. No expresará la exterioridad permanente, trivial, de la persona, sino una hora de su vida

moral, el afloramiento de su más violento sentimiento secreto. Si en fin, el pintor es verdaderamente un gran artista, contemplará la criatura sentada ante él. La analizará en su corazón y en su forma carnal, sabrá lo que hace creer de ella a otros, lo que piensa de sí misma; y de todo ello compondrá su propia síntesis y pintará su opinión sobre su modelo. En este caso casi no habrá parecido para el vulgo: sin ojos, sin alma comparables a los del maestro, el vulgo dirá: “Es ella sí, pero nunca la hemos visto así”. Y el modelo sólo se reconocerá a medias, diciendo a su pintor: “Habéis hecho surgir de mí expresiones que ignoraba tener, habéis leído en mi textos que yo jamás había podido traducir”.

Será el retrato tal como Ricard o Whistler lo concibieron. Ricard, después de algunas serias sesiones de estudio de los planos de la fisonomía, conversaba, sin pintar, con su modelo; después trabajaba solo, agregando sus recuerdos a la estructura material de la figura. Terminado el retrato, hacía venir a su modelo y, colocándole al lado de la tela, decía dulcemente: “Tengo el placer de ver cómo se parece usted a su retrato”. Verificaba la realidad por la idea que había extraído de ella. Y era tal vez la última palabra que un hombre pudiera decir sobre ese extraño problema de la semejanza: porque no hay en ello más que una ficción ideológica. La voz y los ojos dibujan y encaran no lo que “es” y que nadie puede definir y alcanzar, sino *la idea que el artista se forma del modelo*. Las realidades de todo ser están constituidas por una sucesión de aspectos fisiológicos. Los otros seres se comportan a su respecto y de su intangible realidad absoluta como los innumerables clisés sucesivos de un cinematógrafo. La anatomía de una mujer no varía, existe en sí; y sin embargo si en el espacio de diez minutos se muestra esa mujer a transeúntes desconocidos, a tu amante, a su madre, a su hija o a su hijo, a su camarera, a su pintor, a sus proveedores, todos ellos no conservarán de ella la misma imagen, será reconocida por todos según cien clisés instantáneos y diferentes. Y los ojos no crearán esa diferencia, sino las maneras de pensar. Serán las ideas diferentes que se habrán formado las gentes según sus inteligencias,

sus actividades, sus grados de parentesco; serán esas ideas que impondrán a los ojos una visión especial de la persona física presentada a toda una serie de individuos. Estamos hechos de tal modo que consideramos la materia con un idealismo absoluto, y si sobre una fisonomía pintada reconocemos la opinión que nos formamos del carácter del modelo, nos diremos que esa cabeza se le parece.

Esta digresión se explicará si afirmo ahora que las cosas no pasan de modo diferente en música, a pesar de la inmaterialidad aparente de este arte, o, si se prefiere, a causa de la inmaterialidad verdadera de la pintura: porque todo hecho de arte es una cuestión de ideología en que la materia interviene secundariamente, y la diferencia entre la música, la poesía, la escultura y la pintura no consiste de ninguna manera en el hecho de emplear el color o el bronce visibles y tangibles, o simplemente sílabas y notas impalpables. El misterio de la interpretación en música, que ha dado lugar a tan irritantes polémicas, a tan perturbadores escrúpulos, puede ser sondeado por los mismos métodos que los que nos permiten establecerlos grados de la semejanza.

Una sonata, una sinfonía deben ser ejecutadas. ¿Cómo? Se trata de “hacer su retrato”, es decir de pintarlas, según sus planos notados, con el colorido de los sonidos: porque la música escrita no es la música, es una *receta para hacer la música*, exactamente como un disco de fonógrafo. Ahora bien, ¿cómo hacer ese retrato? Las indicaciones de movimientos son notados por el autor, y no hay más que seguirlas; es bien simple y hasta es una obligación. Tal es la opinión corriente.

Observad que la fisonomía que hay que reproducir está ahí, también, con sus planos, sus luces, sus volúmenes, y que sólo hay que copiar, siendo dadas las indicaciones por la realidad fisiológica. Sin embargo el pintor sólo puede dar del modelo la idea que de él se ha formado: es pues lo mismo, y más aún, en presencia de las indicaciones musicales que son notaciones de sentimientos. Podemos muy bien llegar a ponernos de acuerdo sobre el volumen de un frontal o la curvatura de un labio, midiendo al compás el modelo y el cuadro. ¿Pero quiénes, en qué rincón del mundo, el psicólogo capaz de decirnos lo

que Federico Chopín oía en su alma, en la vibración de su sistema nervioso, al pronunciar él mismo, por ejemplo, el término *rubato*. Evidentemente no se parecía ya al sentido dado por un léxico italiano, como la fisonomía de una mujer contemplada por un amante loco por ella se parece a esa misma fisonomía mirada por su peinador. El problema de la semejanza se basa en presencia de los términos musicales exactamente como en presencia de las expresiones fisonómicas. El principio de seguir las indicaciones del autor no tiene más valor específico que el sofisma de “pintar lo que se ve tal cual es”. Evidentemente eso sería el ideal, y el colmo de la deferencia hacia el autor, tocar como él concebía: pero desde su muerte ese voto no podría ser ratificado por una posibilidad lógica de realización. Un honrado escrúpulo ha inventado, para remediar esa cesación de la corriente magnética, lo que se ha llamado “las tradiciones”. Es fácil comprobar que esas tradiciones se debilitan y se deforman rápidamente desde que los discípulos pierden el contacto inmediato del maestro. Ellos se convierten a su vez en maestros, critican al suyo aunque reverenciándolo, lo olvidan, ceden al instinto de substituir poco a poco sus ideas propias a las de aquél; y según ellos la “tradicción” legada no tiene más que el valor de un prejuicio transmitido, el valor de la opinión de los proveedores o de los transeúntes sobre la persona pintada de que hablamos.

En realidad la música escrita, si no es un tema de expresiones sin cesar renovadas, y si se la considera como el testamento intelectual de un desaparecido, es incognoscible en sí, aunque esté impresa, tanto como una fisonomía, aunque se la pueda tocar. Muchos autores difícilmente se en tienden a veces con sus intérpretes sobre la expresión de tal o cual pasaje. Discuten y se ven obligados a explicarse mutuamente su manera de comprender los términos que designan las gradaciones de la expresión. Sería franco convenir que ninguna tradición vale en relación a desaparecidos, y que las llamadas autoridades, cartas e indicaciones del compositor, maneras de interpretar de sus amigos, opiniones de la época, etc., carecen de valor absoluto y pierden hasta su valor relativo con el andar del tiempo. Valdría más convenir

en ello, y avanzar mas en la renunciación a esa honorable pero falsa idea de "deber de fidelidad al del autor". Habría que afirmar que no es ése el fin de la música, y que e autor no se apegaba firmemente a ello, como es la verdad.

Volvamos por un instante a la pintura, porque las artes se aclaran unas por las otras. Veamos, después de siglos de adoración, la Gioconda. ¿ Es de Vinci? No. La que Leonardo pintó está oculta bajo la que vemos. No sólo el color ha cambiado bajo la acción del tiempo, sino que moralmente la obra ha cambiado. Era el retrato de una dama de Italia. Actualmente es otra cosa: es la Gioconda. La dama italiana no nos interesa de ninguna manera, y aunque el retrato fuera de pura imaginación nuestro pensamiento no quedaría modificado. Hay sobre esta tela de Leonardo, y sobre el mismo Leonardo, más de cuatrocientos años de contemplación ardiente, de emoción, de interrogación apasionada, de misterio y de gloria: ello es nuestro trabajo, nuestra manera de colaborar, es nuestra Gioconda. Ahora bien, ¿diremos que es desfigurar y traicionar las intenciones de Leonardo considerar su obra en esta acepción especial? No, ciertamente. Leonardo fue demasiado profundo para no preverlo, y trabajó para más lejos que el término de su vida mortal: nos ha legado ese tema para que escribiesen su sinfonía nuestras pasiones, nuestras curiosidades. También él nos ha indicado matices múltiples sobre esa cara temible: pero nos ha ordenado silenciosamente hacer en ella nuestros matices. La Gioconda comportaba en potencia, como un marco pronto a recibir cualquier pintura, todas las Giocondas que podríamos pensar: y cada uno de nosotros crea en sí mismo una diferente en cada una de sus visitas al Louvre, según el tiempo y el humor, el color del cielo y el color del alma. Pues bien, no ocurre diferentemente con una sinfonía de Beethoven o con cualquiera otra música. De seguro que la "Novena Sinfonía", gloriosa, formidablemente aclamada, no es de ninguna manera la obra que no se quería ejecutar y escuchar: no ha sido escrita por Beethoven para durar algunos años. Las obras son hijos que se convierten en hombres, pero llega un momento en que esos hijos tie-

nen sus ideas, sus amores, y en que la protección moral del autor sobre su obra es realmente una traba moral. Hay una colaboración a la cual nos invitan las indicaciones de matices. No se trata de transmitir indefinidamente una idea de autor; porque el mismo la ha diluído en el océano musical y la música es siempre más poderosa que quien la crea. Se trata de crear el mayor número posible de estados de alma; para eso el autor ha dicho el suyo, para eso la música fue escrita, y sin ello no tendría sentido.

Y no hay que disimularse que eso significa autorización, ofrecida a los virtuosos y a las orquestas, de deformar las obras o impregnarlas de su propio éxtasis o de su propia insulsez. Y es muy cierto que hasta los grandes virtuosos se comportan con gran libertad, modifican los movimientos de las obras, arreglan y desfiguran sus partes y la objeción es fuerte. Sin embargo no hay que responder que ajustados a la tradición o no, harán siempre mal, porque la música que se toca es reveladora de la cualidad de alma que se tiene. El pianista que toca “lo que está marcado” es el pintor que representa a la señora Z “como todo el mundo la ve”. El pianista que se propone, estudiando la vida del compositor cuidadosamente, identificar la génesis de la obra y tal episodio de la vida íntima del autor, trata de saber lo que su modelo ha pensado de sí mismo, y hace interpretación, como hay semejanza de segundo grado: colabora. El gran pianista es el que toma la obra como la máscara del hombre mismo, escruta su pensamiento, se sirve de los movimientos indicados como indicaciones (y a menudo como contra-indicaciones), adivina el verdadero sentimiento que animó al autor, juzga la vida y la producción globalmente a distancia, los sitúa en la historia, y nos dice entonces por su interpretación: He aquí en qué grado de dolor, de pasión y de gloria me parece estar hoy, tantos años después de su nacimiento, la *Appassionata*, hija de Beethoven. Exactamente como la Gioconda vista hoy es la descendiente transformada de la dama que posó para Leonardo.

En cuanto a la verdadera Gioconda nada sabemos; en cuanto a la verdadera *Appassionata*, tenemos un manuscrito y palabras que indi-

can, a través del texto mágico, de qué manera y poco más o menos en qué sentido, podemos conmover con sonoridades transmitiendo las órdenes del manuscrito. Es todo. Es evidente que eso no es más que el medio de realizar la sonata: ella yace, invisible, en la imaginación de cada uno de nosotros. La *verdadera* obra es ésta, es la idea de la *Appassionata* flotante en el universo. Pero que cada uno cante fragmentos de ella dentro de él se divierta en deformar sus movimientos porque su placer personal se hace así más agudo o que su manera de concebir se satisface así mejor, ¿qué importa? No es ningún sacrilegio, ningún crimen musical, cantarse un Nocturno de Chopín lentamente cuando el movimiento indicado es más rápido, y no hay artista que aplicando ese modo de interpretar no se ha dicho: “Esto puede comprenderse igualmente así y resulta muy bello de esta manera”.

¿Y quién puede afirmar que Chopín no se cambiase a sí mismo sus movimientos, cuando ejecutaba en su hogar para sí mismo, así como se cuenta diferentemente un mismo dolor? ¿Quién sabe si Chopín tocaba bien Chopín, y si nosotros no tenemos más razón que él? Honremos las memorias, pero no olvidemos que las obras son libres, que adorarlas y preservarlas del olvido, significa alimentarlas con nuestra sangre y nuestra pasión, es interpretarlas, es, en realidad, adquirir el derecho de hacer surgir de ellas bellezas en potencia que sus autores no conocieron y que nos incumbía revelar. El autorcillo secundario se espanta de ello, se apega a “su idea”, se enoja, acumula las indicaciones y las admoniciones para que se toque sus obras como él quiere; acomoda su obra para siempre, y no ve muy lejos. Pero el genio sabe que la interpretación es la vida futura, que su traición es el transformismo mismo: Leonardo al pintar a Monna Lisa la vela dorada por los siglos en alguna galería. El licor de oro que cubre, en el crepúsculo, las columnatas destruidas de Poestum, es una interpretación hecha sobre un tema de escultura antigua por veinte siglos de inmortalidad llena de sol: y el hombre de genio que las hizo y las levantó demasiado blancas sobre el cielo azul tenía también en el alma

la visión futura de sus hermosos cuerpos ambarinos volcados entre un bosquecillo de rosas...

El Concierto y la Nieve⁹

Una noche de diciembre, en mal de música, imposibilitado de entrar en una Sala Gaveau superpoblada en la que hábiles melómanos no habían dejado libre el más pequeño sitio, decidido sin embargo a oír a toda costa sonidos conjugados, me dirigí, envuelto en mi gabán de pieles y metido en el fondo de un fiacre lúgubre, bajo la nieve y el granizo, hacia el Barrio Latino, al que tan raramente voy ahora, y fui a pedir a los conciertos Rouge lo que el implacable Chevillard rehusaba a mi pasión.

No hay allí gigantescas arañas ni se ven cibelinas, sin duda, y el lugar es más simple empezando por la barraca exigua que es todo el peristilo del templo, y en la que los copos de nieve, arrojados por el viento, danzando en remolino entran al mismo tiempo que los fieles. Pero en seguida toda mi alma ya vieja de estudiante se me reintegra por entero, y siento que voy a ser feliz. Me habla bastado con atravesar la vereda para entrar a la barraca como un Rey Mago, y como los otros concurrentes sacudir sin ceremonia la blancura helada de mi cabeza y de mis espaldas, imaginando, en simbolista incorregible, liberarme de golpe del fardo de los años canos. El suelo helado era hostil a los pies, y todo el mundo permanecía arropado y cubierto. La decoración vetusta del antiguo café merece, jugando sobre las palabras, el nombre de Rouge (rojo) por la abundancia de telas encarnadas que la avivan con lujo cardenalicio aunque sin pretensión. Todo es tan viejo que, a pesar del combustible ausente, se tiene como la sensación del calor, y el humo de los cigarrillos se agrega a la ilusión de que el salón esté, como una noche de Baudelaire, “iluminado por el ardor del carbón”. Y es todo lo contrario. Mas donde hay música, todo se olvida.

Contemplo con placer el estrado estrecho en que están agrupados - algunos hombres y dos mujeres - los obreros del oficio al que más

⁹ Escrito en 1918

alegría y reconocimiento debo en el mundo. Apenas era un poco más de una familia, reunida alrededor de los atriles y de los instrumentos: caras serias, inteligentes, jóvenes, con excepción de Jemain cuyos cabellos canos parecían más bien empolvados que reales. En esas pequeñas orquestas se puede contemplar bien de cerca a los músicos; no es la gran corporación negra y blanca que se ve desde las galerías de un teatro, global y anónima: en el estrado del concierto Rouge cada uno guarda su individualidad. Se cree adivinar quién de ellos llegará a ser un gran virtuoso célebre, se toma interés hasta por el más modesto, que toda su vida será un buen ejecutante, probo y oscuro. Son hermosas esas máscaras de artistas graves. El amor del dios que sirven juntos impregna de nobleza hasta a las fisonomías más ingratas; palideces, frentes amplias bajo el mechón romántico tradicionalmente deshecho, y todos ellos de manos interesantes, manos nerviosas, delgadas, refinadas, de raza, que aprietan y acarician, manos de tocadores de cuerdas y de teclas en comparación de las cuales la mayor parte de las manos humanas carecen de expresión.

Desde que empezaron a tocar vi que aquellas manos estaban inspiradas por el respeto de la música. Hay en la orquesta restringida del concierto Rouge el intimismo de la música de cámara y la emoción de una falange mucho más vasta, obtenida por una disciplina perfectamente armoniosa en la proporción reducida de las sonoridades. Las orquestas de los primeros tiempos sinfónicos han debido ser así. No había necesidad entonces de muchedumbres concertantes en inmensos navíos; un clavicordio, algunas cuerdas y maderas, era más que suficiente para el culto y la elevación del alma, porque los oficiantes tenían fe como los asistentes. Créeme transportado muy en el tiempo, en el viejo rincón de París, en que, un buen día, la verdadera música vino a responder a los deseos de los estudiantes pobres... ¡Y qué bien escuchaban las gentes a mi alrededor! Sólo se sabe escuchar música con toda simplicidad de corazón en esos lugares restringidos y sobrios donde no hay ceremonial ni “*toilettes*” y a donde nadie acude para ser visto; y mientras las ráfagas gruñían en la calle desierta y arcaica de

Tournon, se realizaba en la barraca Rouge un concilio de almas ardientes que se apretaban alrededor del fuego. Las cadencias del viejo padre Bach, caían rectas y francas como golpes de espada, sus ritmos evocaban salud, buen humor, cuadratura, elocuencia fogosa, y ya nadie sentía frío. La gracia sonriente de un concierto de Mozart creaba una ilusión de primavera. Y luego Julián Villain, rubio, muy joven, tan simple, pero que revelaba ya la autoridad del maestro que fue más tarde, se inclinó sobre su violín; y la tierna, la casta, la adorable la divina frase inicial de la “Romanza en fa” de Beethoven, se puso a cantar como si la noche de junio, azul y tibia, encendiera a mi alrededor todas sus estrellas para adornar con diamantes su voluptuosa melancolía. El grupo de los músicos, muy atento, acompañaba en sordina; y la romanza deliciosa parecía pasar por entre ellos y llegar hasta nosotros cómo una princesa arrastrando sus velos y sonriendo al amor.

Nunca, desde hace muchísimo tiempo, sentí hasta ese punto el poder de la música, todo lo que ella puede realizar con escasos medios. ¿Era la perfección apasionada de la ejecución de aquel joven, - iba a decir de aquel niño - cuya alma temblaba de comprensión conmovida, infinitamente respetuosa, y sincera y que me proporcionaba un placer que los más célebres virtuosos no me ofrecieron mejor? ¿Era efecto de la obra misma, que me ha seguido desde mi infancia, que he oído en la felicidad y en la desgracia, que es para mí una de las expresiones supremas de la música de amor tal como yo la imagino? ¿Era acaso, en aquellos años mortales en que nuestros corazones están tan grávidos y nuestras almas de artistas tan afligidas, sin piedad, la necesidad irresistible de un desahogo consolador, de un recuerdo de los tiempos de belleza, de un reposo en que se inclina la cabeza para ocultar algunas lágrimas dulces después de tantas lágrimas amargas? No lo sé. Pero no hubiera querido abandonar aquella sala, volver a encontrarme con la vida. Me parecía que quedaría largo tiempo para evocar allí mi juventud lejana, mis amigos desaparecidos, todo lo que me llevó a escribir libros, mis emociones de adolescente en los prime-

ros conciertos en que me fue revelada la infinidad melódica, ciertas tardes en que uno no es más que una pobre cosa perdida, y en la que la ola musical os arrastra hacia el pleno océano de los sueños, el bien musical os a inaudito que puede hacernos un pequeño *lied*, un tiempo de sonata, en esas horas en que no se puede más... Jamás terminaré, ¡oh música!, de penetrar en tu mágico misterio de ángel guardián individual. ¡Cómo te he amado, a ti que has sido para mí una religión en tanto que las otras artes no eran más que artes, a ti que has encantado y enriquecido mis silencios, y me has dejado creer a veces que en un relámpago he comprendido todo el misterio de la vida y me he elevado a la clara armonía de todas las cosas por el prestigio de tus ritmos y de tus números!

Pero hubo que partir. Volví a encontrarme en la oscuridad helada, en la que los fieles dispersos se convierten rápidamente en fantasmas; entre la blancura horrible que causa la nieve en las tinieblas partí, triste, a pasos lentos. Todo fin de concierto es desolador por el retorno a la calle, como, para el fumador de opio, el retorno a la realidad: es el rescate; la dura vida lo exige para nuestras alegrías más inocentes. Mas yo llevaba el recuerdo de aquellos seres atentos, modestos, hermosos jóvenes reunidos en el respeto de los genios consoladores. Y a medida que me alejaba, el lugar modesto y meritorio al que había concurrido en busca de un poco de valor y de belleza quedaba en mi memoria como el último hogar rojizo que deja el viajero antes de sumergirse, tembloroso, en el frío, en el silencio, en el aislamiento, en la noche. Y mientras la nieve me castigaba el rostro, mi alma, obstinadamente, ponía en mis labios la frase inicial, amorosa y perfumada, de la “Romanza en fa”.

El Hechizo del Recuerdo¹⁰

Fue hace algunas semanas. Escuchaba yo la “Segunda Sinfonía”, de Vincent d’Indy. Creo que es una obra maestra. Es de forma espléndida, con una especie de expansión ardiente, exacerbada y contenida, tan propia de este compositor, y que expresa en grado singularmente bello la lucha de la inspiración, contra la regla, después su entendimiento y su íntima unión. Ningún otro músico hace menos promesas en el umbral de su arte, pero cuando se penetra, ¡qué tesoro! ¡Qué magnífica floración final después de ardientes debates! ¡Qué de gracias melancólicas! ¡Qué altiva fantasía! .

Escuchaba: e, irresoluto bajo la amplitud de las bóvedas sonoras, me confesaba demasiado cansado para tender hasta el fin mi espíritu en el estudio. He sentido siempre - porque no sé más que sentir - que hay dos maneras de participar espiritualmente en ese oficio que es el concierto. Hay la manera de los músicos, que concurren para trabajar y analizan la obra. Son los iniciados en el dogma, su espíritu queda dueño lúcido de sus nervios. Hay la manera de los profanos como yo, a quienes mece la oración, el incienso les embriaga, que buscan calma y consuelo. He ido a menudo a los conciertos para trabajar y tratar de comprender, no sin duda como músico, sino como poeta curioso de encontrar mil afinidades entre la poesía y la música, mil reversibilidades de las artes. Mis verdaderos conciertos son aquellos a los que concurrí para sufrir y amar. La música no tenía necesidad de mis pequeñas anotaciones: pero yo tenía inmensamente necesidad de su dulzura y de su fuerza infinitas.

Yo era, aquel día, “un hombre ante ella”. Y poco a poco inserté mis sueños en lo que oía, por esa especie de infidelidad mental que es privilegio exquisito del melómano, en las horas en que seguir el pensamiento del autor en sus meandros orquestales resulta demasiado arduo, y en que cada uno hace su nido en su obra. Confundía toda esa

¹⁰ Escrito en 1917.

belleza con las bellezas que he gustado en el curso de mi vida, generalizaba, en el muelle abandono de todo mi ser, y pensaba en cuánto habla evolucionado mi comprensión de la música desde mi juventud hasta esta época en que voy hacia ella en el dolor de queridos amigos perdidos...

Porque ahora que mis sienes son blancas, veo de otro modo las cosas, y hoy que los duelos se han agregado, tumba tras tumba, al pequeño cementerio secreto que es el alma de todo hombre maduro, sé más profundamente que todo arte me fue un placer pero que sólo la música me fue una necesidad vital, y debo agradecerlo humildemente el no haberme fallado jamás en su acción bienhechora, de haber sido la consoladora y la amiga siempre pronta. He ido siempre hacia la música en el dolor: pero ahora que se sufre más dolor que nunca, todo lo que la debo se mezcla a todo lo que espero aún de ella, y ya no le apporto mis curiosidades, mis entusiasmos, mis deseos de placer intelectual de artista joven, sino tan sólo la esperanza confiada y reconocida que me dará, hasta el último día, misericordiosamente, algunas de esas flores de olvido que abundan en los bellos pliegues de su túnica inmortal.

La luz era débil, y cerca de mí estaban sentadas dos mujeres vestidas de riguroso luto. Entre sus velos negros distinguí, de pie cerca de un pilar, la silueta discreta y grave de Vincent d'Indy, escuchando su obra. Evoqué el d'Indy de otros tiempos, cuando le llamábamos “el bello tenebroso”, cuando aparecía en el corredor del Circo de Verano o en el anfiteatro del Châtelet, cuando aclamábamos “Wallenstein” o *Sauge Fleurie*.

Es muy derecho, ágil y de hermosa presencia todavía, conserva el fuego sombrío de sus ojos, buenos e intimidadores, reveladores de su naturaleza apasionada que desmiente su acogida un poco distante - y todo el contraste de su obra queda expresado así: pero actualmente es todo blanco bajo un chambergo de amplias alas. Veía cerca de él a nuestro pobre Ernesto Chausson que no era más que dulzura, fe y ternura, y cuya voz oía yo aún. Volvía a ver a mi maestro Mallarmé,

mágico inolvidable, sereno, melancólico, cuya alma era un jardín cerrado - y a Carriere, con su ruda fisonomía, de voz ronca, mirada abierta sobre todos los sufrimientos, y el último de los grandes amigos que me arrebató la muerte, y en fin a Pugno, el buen gigante de dedos mágicos, desaparecido antes del horror de nuestra vida presente... ¡oh, qué lejos están los días de Colonne y de Lamoureux, tales como me los recordaba la fina silueta silenciosa de d'Indy vista contra un pilar por entre los crespones de dos desconocidas! Me pareció que el brillante final, con sus gradaciones encarnizadas y sus poderosos redobles de voluntad, multiplicaba los llamados evocadores de los que nos habían dejado sobre nuestro camino, sembrado de entusiasmos, de dudas, de errores, de desencantos, de escrúpulos, de penas, de todo lo que el ejército de soñadores abandona a medida que avanza hacia lo que los ingleses del frente llaman con expresión terrible “el país de nadie”. Los que vienen después de nosotros no me pueden comprender, los que vendrán después de ellos no los podrán comprender...

Lo que sentí entonces más vivamente, en el desordenado desfile de mis fantasmas, fue el carácter de perennidad de la música. Pasábamos a través de ella pidiéndole la caridad que nos hace: ahí está siempre con la serena eternidad de una ley natural. Creo que hay que haber alcanzado los cincuenta años, al menos, para concebir verdaderamente eso, no porque a esa edad sea uno mejor conocedor, sino porque se ha sufrido más de la inestabilidad de todo, y no puede haber perfecta comprensión de la música sin el aporte de penas personales. En la Sinfonía misma de d'Indy, hallaba cada vez más natural insertar como temas las figuras de algunos seres que conocimos y amamos juntos, bordadas y. desteñidas sobre la tapicería sonora: y cuando entre el crepitar discorde de los bravos que quiebran la emoción final, se fue en busca del maestro rebelde a esos simulacros, y éste esbozó un saludo cortés y rápido, desde el fondo de la escena, me pareció que lo dirigía, como yo, no al público siempre renovado, sino a los antiguos artesanos de su gloria joven de otros tiempos, presentes en su alma como en la mía, invisibles para todos, salvo para él y para mí, unidos

a su obra que oyeron muchos años antes en la revelación de su belleza virgen, en otras salas, antes del tiempo del gran horror...

Me llevé como una lámpara de funerales, el recuerdo de los amigos desaparecidos mezclados a la maravilla de la música de d'Indy. Vi de repente al maestro caminando delante de mí. No me le aproximé, a pesar de la tentación de una mano amiga que estrechar. No hubiera podido hablarle. Le vi desaparecer, fuerte, lleno de calma, con respeto por el hombre, creador por encima de muchos otros.

Soy de los que al salir de un concierto sufren de toda presencia, de toda palabra, y. tienen urgencia de hallarse a solas con las visiones que han recogido. Las calles de París de los días de la guerra eran glaciales y oscuras. Una luz avara languidecía al pie de las farolas veladas, bajo la lividez de un cielo espectral, y los transeúntes no eran más que sombras, apenas más consistentes que las que obsedían a mi espíritu. Jamás he agradecido más a una ciudad ser triste que en aquel crepúsculo en, el que poco a poco, al ritmo de mi marcha, el recuerdo debilitado de la Sinfonía se mezclaba a mi hechizo. Se continuó en el murmullo trivial de un tren moderno. Duró hasta el límite del bosque en donde vivo, y donde, antes de recogerme al lado del fuego, bajo la lámpara y con mis libros, me detuve como lo hacía todas las noches desde hacía treinta y dos meses, para escuchar, entre los árboles despojados, el rumor lejano y poderoso de la sinfonía de muerte, del cañón que convierte los vivos en fantasmas, mientras que yo me obstinaba en convertir a mis fantasmas en seres vivientes.

De Werther a Tristán

Se ha reprochado con frecuencia a Wagner la manera muy arbitraria como talló el poema de su "Tristán Iseo" en la vieja leyenda de nuestro Tristán de Léonois. Esta leyenda es una, grave, melancólica, suave y altiva novela de amor y de caballería, con sus episodios admirables: y el libreto wagneriano ha tomado las escenas más nobles y más delicadamente ingenuas para sacar de ellas tan sólo dos elementos de una especie de teorema schopenhaueriano, sin cuidado y sin es-

crúpulo de deformar, por un “no querer vivir” de un pesimismo neo-romántico, el carácter medieval del poema céltico. Esa especie de desenfado de Wagner inspiró a algunos un rencor tenaz, y fue una de las razones de la wagnerofobia del pobre Debussy, que meditaba con audacia abordar el mismo asunto dramático y darnos un nuevo “Pelleas” según los numerosos y cortos cuadros - tapicerías del texto restituido para nuestra alegría por José Bédier. Yo mismo tuve un momento de desagrado y de sorpresa, aunque adorando tal cual es el “Tristán” de Wagner: mas luego, aunque a disgusto, reflexioné. Y mi pensamiento se detuvo obstinadamente en el período de la vida de Wagner que se extiende de 1854 a 1859 y que comporta tres hechos importantes: su iniciación en las teorías de Schopenhauer su estada en Zurich cerca de Otto y Matilde Wesendonk y la revelación de “Tristán” en 1859.

A medida que avanzaba en mi examen de esa especie de trilogía, mi espíritu quedó obsesionado por la presencia de un paralelismo que no llegaba yo a precisar, por la sensación de algo “ya visto” intelectualmente. Me hallé en presencia de un caso de génesis de obra muy neto: un aflujo de ideas entenebrecía a una conciencia creadora que busca en seguida darles forma dramática: una aventura de amor que “cristalizaba” el sujeto en el autor mismo, condición rara y perfectamente adecuada a las ideas y al argumento que las presenta un tema de leyenda conocida y atractiva, en fin, adaptándose cabalmente a la aventura personal del poeta para asociar a ella el prestigio de la alegría. En una palabra, el proceso clásico de una creación homogénea, tal como raras veces se tiene oportunidad de realizarlo.

La cualidad de una representación je "Werther", distraída pero agradablemente oída (no me avergüenzo de escuchar "Werther" con placer), me dio súbitamente la impresión que mi paralelismo vago, que mi “ya visto” confuso, se precisaban. A través de Massenet y su agradable joyita, remonté a Goethe y recordé el proceso de creación de su pequeño libro. Aflujo de ideas románticas y pesimistas afiebraban a una conciencia creadora que trataba cuanto antes de darles forma

imaginativa y trágica: una aventura de amor (muy deformada a decir verdad), que cristalizaba el sujeto en el autor mismo: aparecía la simetría; sólo faltaba el último término, la adaptación de un tema alegórico conocido a la aventura personal. Pero esto interesaba a las diferencias técnicas del drama lírico y de la novela psicológica, autoanalítica y confesional. Sin embargo, yo no encaraba el verdadero “Werther” sino a su arreglo más o menos feliz (más bien menos), en drama musical: y de golpe, en la escena de las “Lágrimas”, gracias a la música me dije que estaba asistiendo algo semejante a un “Tristán e Iseo” representado en trajes burgueses. Sí, con respeto de las desproporciones de todo orden, di con mi “ya visto” y asistía bajo dos especies al mismo espectáculo, a la misma obra, y a la misma obra vivida por dos genios alemanes: uno, literato frío y egoísta, la vivió muy superficialmente con cuidado de arreglar románticamente un recuerdo de juventud, mientras que el músico de cuarenta y cinco años, febril, apasionado, áspero, vivió la suya profundamente.

El argumento de “Werther” es exactamente el de “Tristán”. Se trata del drama íntimo de una mujer que respeta a su marido, pero se siente locamente atraída hacia un amante: de un amante que lucha contra el respeto que siente por la mujer y el marido; de un marido que experimenta piedad por el y por ella, pero también por sí mismo; de manera que la muerte se presenta a la mujer y al amante como la única solución posible, la entrada en el único mundo en que, como dice Flaubert “las almas, mejor que los cuerpos, pueden abrazarse con delirio” sin deshonor para nadie y sin mal ni injusticia, en una dolorosa purificación. Tal es la aventura común a las dos obras de Goethe y de Wagner. El rey Marke y Alberto, Werther y Tristán, Carlota e Iseo, forman una perfecta simetría psíquica, semejantemente desarrollada. Importa poco que los detalles escénicos de la anécdota romántica o dramática difieran. Werther se mata, Tristán e Iseo mueren juntos, él de una herida, ella de dolor, Se puede prever que Carlota quedará como una muerta en vida, una desesperada con el corazón pagado, y que Alberto, como Marke, quedará inconsolable y herido por la fatali-

dad de su vida inocente. Lo esencial es el fondo psicológico, la relación de las dos anécdotas a la idea general: doctrina de la antinomia del amor y del deber, llamado desesperado a la liberación del alma por la evasión del no – querer - vivir. Esta última fórmula es schopenhaueriana. Goethe no la pronuncia. Señala la evolución del primer romanticismo al segundo: hay en Schopenhauer una codificación metafísica del romanticismo. Y en fin, Schopenhauer es uno de los genios modernos que han sentido la música más magníficamente, conocido su poder sinfónico y magnético, e insistido con esplendor sobre la proposición de Fichte de que “se puede considerar la música como el lenguaje filosófico del futuro”.

Hechas esas diversas observaciones, conviene volver a la vida de Wagner. En 1849, proscrito de Alemania a los treinta y seis años de edad, vivió en el destierro, pobre y refugiado en sí mismo: escribió sus principios de arte dramático, elaboró el *Ring*, cuya significación de conjunto modificó más tarde, creó “El Oro del Rin”, “La Walkiria” y “Sigfrido”, lo que nos lleva hasta 1857. Las preocupaciones, el trabajo intenso, exacerbaron su sensibilidad, deprimieron sus nervios, agriaron su carácter fiero y violento. El mundo le parecía radicalmente malo, y la revelación de Schopenhauer transformó esa conciencia que se inclinaba hasta entonces a las ideas de Feuerbach sobre la voluntad de poder; acogió con pasión igual la idea mística del renunciamiento absoluto. Desde 1854 Wagner meditaba con fervor sobre estas ideas nuevas. Fue el momento en que entró en la intimidad de los Wesendonk, gente liberal aunque ricos, que admiraban su genio, y que le ofrecieron el “Asilo” cerca de su villa de Zurich. Wagner y Matilde Wesendonk se enamoraron intelectualmente uno del otro, pasaron de la amistad al amor, y al verlo se asustaron. Conocido es cómo terminó la aventura con una escena de celos de Minna Wagner envejecida, furiosa, escena que obligó a Wagner a dejar el “Asilo” y a reiniciar su vida errante.

Lo que quiero retener es una nueva comprobación de simetría entre Otto Wesendonk y Alberto Wagner y Werther, Matilde Wesen-

donk y Carlota: identidad estrecha con la aventura goetheana, y con todos los detalles a la alemana. La intervención de Minna representaba bastante bien los sentimientos injuriosos o los gestos triviales que Alberto u Otto Wesendonk hubieran podido experimentar y querer en ciertas partes de su mentalidad, pero dé los que noblemente se abstuvieron. Alberto tiene una manera muda de tender a Werther las pistolas que pide, qué encierra. un mundo de laxitud, de rebelión y de celos viriles, abandonando el rival a su destino con un presentimiento que se absuelve pero que equivale a un consentimiento: ese silencio de Alberto es uno de los efectos de complejidad más elocuentes que se hayan encontrado.

En cuanto al Alberto real, a Otto Wesendonk, nada sabemos de lo que dijo, hizo o pensó. Siempre se calla respecto de los maridos en tales casos, porque no hay pistolas en la aventura. Poseemos tan sólo las cartas de Matilde Wesendonk. Son simples, sinceras y bellas. Restituyen exactamente la psicología de Carlota, contienen los gritos y los llantos y los escrúpulos de esposa leal. Pero Carlota jamás pensó en huir ni en matarse con Werther. En el estado de alma. de Wagner - Werther y de Matilde - Carlota hallamos un estadio nuevo: la idea de “huírse” y no de huir juntos, la idea de renunciamiento místico, de separación al borde del abismo, en el que ninguno de los dos quisiera caer. Y aquí la vida con ironía amarga, confirmó la adhesión de Wagner a esas ideas schopenhauerianas que Matilde, su admiradora y confidente, debió conocer y compartir con él después de dos años de intimidad hasta que adquirieron un sentido de demostración trágica y urgente en su drama a tres personajes; se puede decir de tres personajes porque Minna Wagner interviene sólo a título episódico para desnudar la tragedia en accidente trivial de escena conyugal.

Wagner huyó a Venecia, enloquecido. Más tarde sabrá crearse una felicidad doméstica y encontrarse con Matilde envejecida: encuentro que podríamos dar a Carlota y Werther si éste no se hubiera matado, pero eso es otra historia. En menos de dos años, Wagner concibió y terminó “Tristán e Iseo”. La “cristalización” se operó, las

teorías y el dolor individual se convirtieron en una obra, incorporados a una leyenda medieval. Es de gran interés, comprobar el acabamiento de la simetría. Los términos de la ecuación al fin están completos ya no hay desconocida. Werther - Wagner - Tristán: Carlota – Matilde - Iseo: Alberto – Otto - Marke y nos encontramos en presencia de un hecho de los más curiosos. Dos obras maestras de un carácter lírico y romántico, pensadas por dos alemanes a poco más de medio siglo de distancia, poseen por término medio, por piedra de toque, una aventura vivida por ellos apenas por el primero, absolutamente por el segundo. La aventura Wagner - Wesendonk verifica el “Werther” y lo hace pasar al estado definitivo de “Tristán” con el agregado de la magia musical y de la moral schopenhaueriana. El cielo se cierra. A pesar de las diferencias de épocas y de detalles episódicos (escena de Minna, intervención del traidor Melot), el creador de valores románticos y comentador sinfónico de valores schopenhauerianos se reúnen en un estudio común de las relaciones de la pasión y de la muerte, de un caso de victoria del amor por la evasión más allá de la vida. Al menos el estado de las circunstancias permite quedar ahí: porque en fin, si Minna Wagner no hubiera existido o no hubiera sido celosa, ¿qué habría ocurrido? Se puede suponer que Wagner, que no tenía ni la juventud ni el idealismo platónico de un Werther, sino que era un violento en la edad de la fuerza pasional, hubiera querido poseer a su amiga a pesar de su adhesión al no – querer - vivir y sus escrúpulos respecto de Wesendonk; pero se puede suponer también que, Matilde, tomando el papel de Werther, se hubiera matado antes que ceder, o quizás después de haber cedido lo que casi le ocurre a Carlota en el minuto en que Werther la besa a la vez con furia y hesitación...

¿A dónde quiero llegar? A lo siguiente: No sé cuándo y cómo Wagner leyó el Tristán de Léonois y lo adaptó a su aventura. No sé lo que pensaba de “Werther” y si veía en él la novelación de su personal aventura. Pero me parece bastante natural, en esas condiciones especiales, que se preocupara muy poco de la leyenda tristanesea y de traducirla fielmente. No vio - y psicológicamente no podía ver - más

que lo que se identificaba con su caso, no interesándole en lo más mínimo o estorbándole todo lo demás. Sólo le atraía la alegoría de su drama con los Wesendonk: y que él lo supiera o no, diría yo de buena gana que mientras trabajaba en el “Tristán”, el alma inquieta de Werther trabajaba con él y quería reencarnarse en él: alma infinitamente alemana, alma de la vieja Alemania que exigía - y no hago paradojas, creo firmemente tocar en una verdad misteriosa, en una misteriosa sincronía - que naciera en el mundo un segundo “Werther” aureolado esta vez con la magia de una música inolvidable.

Por eso, si el “Werther” de Massenet, como el “Fausto” de Gounod, son “a la francesa”, la *verdadera* partitura del “Werther” de Goethe es para mí la de “Tristán e Iseo”. Queda por escribir la de “Tristán de Léonois” la nuestra. Debussy la proyectó. ¿Quién la realizará?

Wagner viste desde aquí

Pertenezco a una generación a la que le fue revelado Wagner en los conciertos, por fragmentos sinfónicos. Envidiábamos a quienes podían ir a Bayreuth, y sufríamos al pensar que tal vez nunca conoceríamos la “Tetralogía” sobre una escena francesa. Tal vez un día echa-remos de menos la época en que no hacíamos más que suponerla, esperarla, entreverla, embellecerla con todos nuestros sueños de fusión de las artes.

A medida que los años pasan, y que las audiciones nos acostumbran cada vez más a la manera musical de Wagner, nuestro amor por su música se acrece por nuestra progresiva indiferencia hacia la concepción poética, simbólica y metafísica del poema de la “Tetralogía”.

Puesta en música por un mediocre, esa historia de los Nibelungos hubiera interesado: pero el fulgurante esplendor de su comentario wagneriano la mata. No niego que contiene partes admirables: no digo que Wagner no haya hecho derroche de ingeniosidad, de sutileza, de retórica, de talento para reforzarla dramáticamente, para llenarla de intenciones alegóricas y filosóficas. Pero su fondo es grosero y pobre, a pesar de todo, y muy aburrido, como casi todas las leyendas occidentales que resumen la teogonía de los Bárbaros. Cuando escucho esa música formidable, suntuosa, sublime, y cuando pienso en los episodios que comenta y viste, no puedo dejar de pensar en esos maravillosos bordados que el industrioso e indolente diletantismo de los chinos no le importa extender sobre telas de pacotilla.

Si Wotan, Sigfrido y Brunilda guardan una incontestable grandeza, dudo sin embargo que, aunque inmortalizados por Wagner, adquieran nunca rango en la memoria reconocida y emocionada de la humanidad, al lado de Hamlet, de Julieta, de Lady Macbeth, de Cordelia, o si queréis, de Edipo, de Antígona, de Fedra, o en fin, de Tristán y de Iseo. Y sin embargo Wagner ha expandido sobre ellos tanto esplendor de arte como Shakespeare, Sófocles o Racine, o él mismo, expandieron sobre los héroes que acabo de evocar.

¿Qué decir de los personajes secundarios? ¿Es dar pruebas de valor afirmar que valen exactamente lo que los fantoches de la ópera habitual? Bien sé que se han llenado bibliotecas comentando los papeles, las filosofías, las intenciones infinitamente profundas de cada uno de esos héroes. Tanto peor si Loge, Fricka, Erda, Siegmundo, Hagen, Günther, Gutruna, Mimo, Fafner, Alberico, Hunding, las pieles de bestias feroces, los cuernos para beber, los escudos y todo en bloque, y por añadidura el Rin alemán, si todo ello, digo, me parece fastidioso, y cuanto más oigo a Wagner más amo su aplastante genio musical. ¿Qué significa toda esa historia interminable, a veces absurda, ese juego de sortija en cuatro jornadas, esa danza de dioses barbudos, esa hojalatería de accesorios, ese galimatías nórdico que un dios de la música se digné desenmarañar para halagar el amor propio legendario de sus compatriotas? ¡Es la más sorprendente paradoja de arte que se haya realizado jamás! ¿Y qué?, cuatro dramas colosales, con toda la maquinaria imaginable (¡y de qué gusto, Dios mío!) para llegar a convencernos de esta verdad increíblemente nueva y maravillosa que el oro es enemigo de la verdadera felicidad y que el amor rescata todas las faltas? Pascal nos lo había dicho en una línea, y todas las buenas gentes del mundo entero lo saben.

Sin duda que Wlagné ha construido este poema de ópera con habilidad. Pero Seribe también construía muy hábilmente poemas de ópera. Y si se quisiera adornar con intenciones alegóricas a muchos de los personajes de sus libretos, ¿dónde se iría a parar en el comentario y la glosa. No veo, en uno y otro caso, más que muñecos y más muñecos. Cada comentador ha descubierto en ello un sistema diferente: en materia metafísica toda suposición es lícita. Pero en hecho la audición nada aclara, porque es imposible seguir en ella y concebir toda la subestructura ideológica. Se pierde el espíritu al intentarlo. Se contempla con estupor esos brutos de doble fondo que dicen siempre otra cosa que lo que parecen decir: y cuando se llega a comprender, se descubre una gruesa trivialidad, una brava perogrullada, como en esas

sentencias alemanas pintadas sobre banderolas, en las paredes de las tabernas, para la edificación de tal o cual *Verein*.

¡Pobre vieja epopeya de los Nibelungos! Sin Wagner sería, como todas las Sagas, como la “Canción de Rolando”, un tema de tesis para los estudiantes de paleografía y bibliotecarios, y del que se habrían desprendido alguno que otro episodio interesante. No contiene nada profundo. Como todas las teogonías de occidente, es infinitamente pobre de sentido, de sabiduría, de intuición filosófica en comparación de los mitos griegos, asiáticos e indúes. Fue elaborada por salvajes, mientras que los últimos fueron concebidos por contemplativos sutiles. Pero he ahí que Wagner la propuso, al mundo entero. No puedo creer que la haya encontrado realmente tan bella. Me parece que debió ser guiado por el deseo orgulloso y muy astuto de forzar la estima de sus contemporáneos, dándoles una epopeya nacional; y también, y sobre todo, porque era un retor prestigioso, y lleno de ambiciones filosóficas y literarias, ardiente en el deseo de mostrarse genial también fuera del dominio de la música. Por eso llegó hasta pretender subordinar la música al poema: y lo más increíble es el empeño que puso para persuadirnos que la música no era en él la facultad dominante!

Muchas gentes lo creyeron. Estamos quizás en el momento en que será necesario defender al verdadero Wagner contra ellos y contra él mismo, y contra sus pesados Nibelungos. Por favor hallad en ese poema todas las bellezas posibles, pero no hasta el punto de olvidar que Wagner fue un sinfonista. Por entendido que la Tetralogía es una epopeya cosmogónica: pero sin el músico Wagner, nadie habría tenido el valor de leer el poema de Wagner ni los mismos Nibelungos. Quizás se hubieran estudiado éstos como todos los textos del pasado: pero el poema de Wagner nos habría parecido tan vacío como la *Messiaide*, el *Ahasuerus* o todas las rapsodias en prosa y verso que se han podido lucubrar sobre los mitos primitivos. Y hubiera sido justo, porque el diálogo es redundante o sin color ni interés, y si la música no impidiera oír lo, sería insoportable. No conozco nada más mediocre ni más fatigoso.

Pero está la música, que Wagner quiso enfeudar a ese vasto cartónaje, y esa música, que había escogido a ese ser malhumorado y extraño para encarnarse en él, se vengó santamente de sus ambiciones de poeta y filósofo, obstinándose en ser en él, esencial y sublime, e infinitamente humana y natural. Cuando se desenvuelve la marcha fúnebre del “Crepúsculo de los Dioses”, cerramos los ojos: olvidamos que algunos germanos hirsutos, golpeando sobre sus escudos, llevan a enterrar a uno de los suyos. ¡Como si se tratara de eso! Se trata de una de las más formidables explosiones de dolor y de gloria, de uno de los más prodigiosos derrumbamientos de recuerdos heroicos, de llamados seculares y de furiosos desesperados que el genio humano haya jamás concebido a través de las edades. Cuando Brunilda aparece, y lanza en el estruendo orquestal sus terribles gritos que hacen justicia de todo ese mundo de dioses brutales y de asesinos, qué importa si ella concluye o no, en un discurso alegórico, la aventura de ese desgraciado anillo reclamado por las agradables nadadoras. No nos preocupamos por oírla.

Esa mujer de pie en medio de la tempestad basta. La música nos asalta, nos estrangula, nos quiebra, ya glacial como viento helado, ya ardiente como, el simún; nos deja aplastados, titubeantes, balbucientes. Estamos en un naufragio o en un incendio, todo es más grande que nosotros y es todo lo que buscamos. Ese ser diabólico, el músico Wagner, hace en el instante lo que le place de nuestros sentidos y de nuestra razón. Gracias al músico olvidamos alegre y terriblemente sus barbudos monigotes y ese *bierhaus* póstumo que se llama el Walhalla. Cuando nos habla de esos dioses semejantes a automovilistas que remontan a su *bierhaus* pasando por el arco iris, nos reiríamos si no hubiera, una vez más, el recurso de cerrar los ojos y escuchar esa música inaudita arrojada a través del infinito, y sobre cuya variedad de colores el sueño de cada uno de nosotros ve avanzar hacia el Eter ilimitado todas las imágenes que nuestras conciencias han podido formarse de lo Divino. Por lo demás, según confesión de los más fervientes comentaristas, conviene siempre cerrar los ojos en los mo-

mentos capitales de la Tetralogía; cuanto más complicada y costosa es la maquinaria, más nos hiera. No habría probablemente gustado más que a los Nibelungos mismos, que no debían ser muy difíciles de asombrar.

Todo eso, que no diría ciertamente de “Tristán e Iseo” de los “Maestros Cantores”, de “Parsífal”, de “Lohengrin” y de “Tannhäuser” me induce a pensar melancólicamente en todos los hermosos sueños que viví en mi adolescencia cuando, entre los concurrentes al corredor de los conciertos Lamoureux, me decía extasiado: “Existe una ciudad santa llamada Bayreuth, a la que van mis amigos ricos, y en que todo eso es realizado, visible, absoluto”. Y salía del concierto tembloroso aún por las vibraciones terribles, quemado por el aliento formidable del dios. Después de tantos años transcurridos siempre hallo en los conciertos, lejos del poeta Wagner, el inmortal furor del poeta Wagner, ¡y comprendo entonces qué músico único fue! Y también me parece sentir que *su parte alemana*, su parte de Alberico solapado y hablador, quedó allí en su tierra, en compañía de los Nibelungos, y que nosotros latinos estamos en la verdad escuchando con ebriedad su música grandiosa y regocijándonos de no tener que escuchar las palabras ni contemplar los muñecos de la escena.

Un Wagner no es sólo alemán, es ciudadano del mundo, y nuestro Wagner es el de la orquesta. En Bayreuth se está en el hogar de Wagner, se va a verle: hay pues que interesarse en todo lo que pensó y quiso, y hasta en su poesía, que no es muy famosa, en su filosofía que es vaga y confusa, y en su dramaturgia que comporta hermosos efectos y muchos otros de relumbrón. Pero aquí, desde luego y en todas partes fuera de Alemania, Wagner viene *chez nous* (a nuestra casa).

Hablemos pues de él visto desde aquí. Y visto desde aquí es el *músico incomparable de las reciprocidades de la pasión y de la muerte*, el príncipe de los crepúsculos trágicos y de los dolores líricos: es el pintor único de las desesperaciones inmanentes que el hombre descubre en la naturaleza, y es el más cruel ensamblador de sollozos que haya hecho arte con el dolor de los hombres. ¿Qué más se quiere,

Dios mío, para admirarle y sentir miedo de él? ¿Y qué importa que haya arrojado sobre su música toda la guardarropía del Walhalla? La música rechaza todo eso, los coplos alegóricos, las chocheces de Erda, las escenas de la familia Wotan, los viajes y muecas de Mimo, las patas de Fafner y la gran espada Nothung: la música sola, desnuda, apasionada, maravillosa, más pura y poderosa que la virgen Brunilda pasa sobre el arco iris para subir al paraíso dé las obras maestras eternas. Muchísimo después de que se hayan encontrado definitivamente risibles y despreciables todos esos Nibelungos, la humanidad, al escuchar la orquesta de la “Tetralogía” honrará, según esa música, a otros dioses: porque esa música fue escrita para acompañar a dioses que todavía no podemos prever.

Wagner después de la guerra

También él es una ruina, una gran ruina. Por un choque de rechazo los cañones alemanes también le han alcanzado, como ocurrió con la Catedral de Reims. El santuario de Bayreuth, última catedral osada por la modernidad, es bombardeada por el desprecio y la cólera vengadora. Habiendo sido la cima de la *kultur*, se derrumba con ella. Será bien pronto - es ya -, sólo un montón de escombros, un Walhall derrumbado después de la muerte ignominiosa de Hagen y de Alberico, después de la caída de Wotan, el perjuro, entre los humos de la hoguera de Brunilda y de Sigfrido, que se expanden, ardientes y pesados, sobre el universo.

El hombre muerto en Venecia e inhumado en Wahnfield, no lejos de la sepultura de su leal caballero Liszt, edificó este templo en el que soñó con promulgar al mundo una ley estética, dramaturgica y filosófica. Nada quedará de él bien pronto. Los peregrinos desertarán, todo se hará inactual lenta y tristemente: donde estuvo la vibración se dibuja la grieta: se eleva una maldición contra lo que fue un lugar santo. creación del Imperio con el Imperio habrá muerto. Un gran destino se disuelve. Pienso en ello con melancolía. Bach y Beethoven levantaron dos edificios inmateriales que por nada podrán ser alcanzados. Tú,

Bayreuth, has sido alcanzada, como una Tiro, una Babilonia, una Nínive, porque te has materializado en piedras, porque has querido que sobre esas piedras fuese edificada tu Iglesia. ¿Ahora qué quedará de ti y de tu arquitecto?

Parece que, en la peor derrota que la historia haya visto jamás, los mismos alemanes acusan a Wagner de haber sido uno de los más grandes provocadores de la crisis de megalomanía criminal y loca que ha levantado contra ellos a todos los pueblos, y que le colocan, después de Fichte, de Traitschke y de Nietzsche, entre los ególatras que los han hipnotizado, desviado y perdido. Algunos de ellos, fingiendo la desilusión del arrepentimiento, dicen que el Imperio plutócrata y brutal después de cuarenta y ocho años no fue más que un efecto de teatro, una serie de golpes de teatro, y que el ejemplo, la sugestión, el magnetismo de Wagner fue una de las causas. El wagnerismo se habría subido a la cabeza de los alemanes, haciéndoles confundir los derechos vitales de un pueblo con una sucesión de símbolos y de apotheosis. Habrían querido vivir efectivamente la Tetralogía en un largo delirio romántico, en una carrera al abismo. Invocan por excusa el veneno del filtro wagneriano, que a nosotros mismos nos turbó.

No es extraño que una raza servil que, en un sobresalto de miedo arrojó las armas, reniegue con baja ingratitud de los tiranos a los que debía medio siglo de poder próspero, pinte de nuevo su fachada y se guíe por las exigencias de su vientre, no es extraño que esa raza busque por todas partes excusas y denuncie a porfía complicidades. "*C'est la faute a Voltaire*". Sin embargo, está probado que Guillermo II, actor siniestro hoy silbado, que ha huído todo desfigurado por entre las bambalinas de la historia y digno de la sentina final de los Vitelios y de los Augustulos, no ocultaba su desprecio de Wagner. Le guardaba rencor por llenar el papel de soberano intelectual de la Alemania moderna, aunque juzgando su prestigio artístico provechoso para la *re-clame* del Imperio. Hallaba también, como nosotros lo hallamos, que aquel sajón, republicano desterrado, unido más tarde al reino, había hecho de su obra principal una "jettatura" para el Imperio. Ese Wal-

hall, esa historia de oro robado, ese perjurio hacia los gigantes de un Wotan castigándose a sí mismo, esa fatalidad del Rin tragándose a los malos dioses, esa invencible potencia de la redención por el amor - único tema por lo demás de todas las creaciones wagnerianas -, ese título terriblemente obsedante de “El Crepúsculo de los Dioses” en fin, todo eso turbaba al príncipe supersticioso, simulador y pérfido, con sombríos presagios; y aquel que no ocultó jamás su sueño de destruir a la Iglesia romana, aquel cuya alma heredera de los antiguos furores bárbaros conoció alegrías indecibles dando la orden de destruir a Reims, tenía que detestar al hombre que terminó su vida de poeta - músico elevando el santo cáliz por encima de los caballeros prosternados ante Parsifal.

Guillermo II, farsante, podía execrar a Wagner porque le había robado sus efectos: emperador, podía detestarlo porque el artista parecía profetizar la caída del grosero Olimpo de la Fuerza. En fin, si ciertos alemanes recientes, a quienes no contentaba “el puño acorazado”, han podido decir que Bach y Beethoven representaban más altamente lo mejor y lo más puro del alma germánica que el mago neurótico y decadente que era para ellos Wagner, enorme e inquietante desviador de todos los valores de arte, lo cierto es que la inmensa mayoría de los alemanes se glorificaban con él. Alemania no quería ver la burla acerba prodigada por el poeta a los Beekmesser, a los Fafner, a los Albericos, a los Hagen, a los Mimo, a los Melot, a los Telramundo, a las Ortrudas, a todas esas figuras que encarnan satíricamente el vicio, la crueldad, la hipocresía, la pedantería, la fealdad física y moral tales como Wagner las vela en Alemania. Esta no quería ver que toda su obra era un alegato por la libertad, la fraternidad, el amor, la fe en las bellezas redentoras a las cuales convidaba a su patria, castigándola, como Heine, porque la amaba. No quería ver más que el prestigio impuesto al universo, el provecho material y moral derivado de Bayreuth, la iluminación de gloria asegurada a un Imperio que estuvo artísticamente por debajo de lo mediocre, la ganancia fructuosa de un genio.

Entre Wagner y nosotros, hay esta guerra inolvidable (1914-1918). Entre Wagner y nosotros hubo ya otra guerra, la del “año terrible” que parece ahora tan pequeña. Y habíamos hallado ciertas excusas circunstanciales. Habíamos sufrido veinte años, con ebriedad, después con inquietud y malestar, su hechizo. Habíamos escapado a la ascendencia fatal. El filtro ya no obraba; la admiración sobrevivía a la hipnosis. Hacíamos reservas sobre la fusión de las artes, sobre la integración de toda la sinfonía en el drama, sobre el simbolismo dramático, sobre la orquesta - misa y el teatro - templo, sobre el vasallaje de la música al poema filosófico, sobre todas las grandes proposiciones del hombre de Bayreuth. Negábamos al wagnerismo el homenaje sin reticencia que aportábamos a Wagner considerado como uno de los héroes de la música. Todos los caminos no convergían ya hacia Bayreuth. La obra entera nos parecía quebrantada en su síntesis; pero como de un santuario antiguo, sacábamos de ella con amor espléndidos fragmentos de los que cada uno, hermoso y completo en sí, ornaba en sitio de honor el museo sonoro de nuestros conciertos. Y he ahí que por segunda vez, Alemania nos ha aislado de ese hombre.

El instinto público ha escogido prontamente. Ha permitido a Beethoven, Bach o Schumann sin exponerlos a la injuria de los silbidos y de los gritos. Ha prohibido a Wagner. No a causa de la vieja querrela del tonto y grosero escrito de circunstancias compuesto, para burlarse de nuestra antigua derrota, por el músico agriado por la fea cábala contra el “Tannhäuser”: eso había sido perdonado, olvidado. Pero el instinto público decretó que Sigfrido, Brunilda, las Walkirias, Wotan, el Walhall, el Rin eran los emblemas de la gloria y de la provocación alemanas, hirientes, odiosos, en la hora en que luchábamos por el suelo y la vida. Y esas amplias identificaciones, esos ímpetus del instinto público no se discuten. Contienen una parte de razón y de derecho. Las hemos aceptado tales cuales son, reprimiendo ciertos argumentos de detalle y la irritación que podían causarnos las aserciones falsas y mezquinas de algunos bobalicones, excediéndose para

envilecer el debate, y exhumando chicanas anticuadas sobre el valor de la obra, cuyo sentido es lo único que desapruueba la multitud. ¿El veredicto será sin apelación? ¿Tendremos que esperar, para poder oír otra vez a Wagner, la hora en que la transacción diplomática y económica imponga que volvamos a ver entre nosotros, con desprecio pero sin actos de cólera, al alemán y sus chapucerías? ¿Será Wagner absuelto nuevamente del estigma especial de imperialismo pangermánico, podremos aplaudirle sin provocar un jaleo, y cómo reaparecerá?

Todo habrá cambiado, de él a nosotros. Más que la guerra habrá obrado el tiempo. La antigua magia, agotada, ya de nada valdrá. Seremos libres de distinguir de nuevo entre la “Tetralogía” y lo demás del cielo. Que interpretemos la “Tetralogía” y sobre todo “El Crepúsculo de los Dioses”, ya como una glorificación de nuestra enemiga militante y triunfante, ya como el símbolo de nuestra enemiga aplastada, creo que no lo escucharemos más, por muchísimo tiempo al menos, y admitiendo que se vuelva a ofrecérsola, sin una singular aversión trémula nacida en ciertas partes de nuestro ser pensante. Pero a través de esos nobles dramas humanos y divinos que se llaman “Tannhäuser”, “Lohengrin”, “Tristán e Iseo”, “Parsifal” circula y brilla un rayo de sol puro que no podría ofender a ningún alma. No porque un miserable príncipe se haya atrevido a imitar al caballero del cisne y a asesinar a Elsa sobre su tierra de Brabante, el recuerdo de sus oropeles y gestos ha de empañar en nuestras conciencias la belleza armoniosa del poema de la protección de los débiles e inocentes y de la divinidad del amor. El espectro execrado del emperador depuesto no puede cernirse ni sobre la piadosa y elevada leyenda del “Tannhäuser”, ni sobre el punzante poema de la pasión absoluta que es “Tristán”; y no podemos negarnos a la alegría sana y ampliamente sonriente y lírica de los “Maestros Cantores” como no podemos comparar la Essen de los Krupp a la Nuremberg de Durero, no podemos hallar en nuestras almas ninguna protesta válida contra el mesianismo espléndido del misterio sagrado de “Parsifal”. Esas obras son honores eternos para el espíritu humano, internacionalmente.

Sin duda que el hechizo que sufrió nuestra juventud habrá desaparecido. El tiempo habrá eliminado para siempre la morbidez que nos cautivó. La concepción sintética del poeta - músico metafísico ha hecho su tiempo, habiéndonos causado mucho bien y mucho mal. Pero el músico sigue siendo para nosotros lo que yo escribí antes de la guerra: “la evocación incomparable de las reciprocidades de la pasión y de la muerte”. Su genio épico, lírico, ardiente y sombrío, intensamente crepuscular, se ha expandido en un universo que no le olvidará jamás; así habrá que buscarlo y no más en Bayreuth. Bayreuth no es y no será más que el cenotafio del wagnerismo, un altar anulado, sin atracción y sin afectos, del que la misma Alemania alejó, desvió a los últimos peregrinos. La parte menos noble de Wagner está allí enterrada, su orgullo de teórico, de imperialista de las artes; su música se ha evadido de la prisión de su sistema, que se derrumba con Bayreuth y el imperio, nacidos ambos en Sedán y del deseo de magnificar la Era alemana. Ni vale la pena de ir a buscar allí vestigios de una grandeza pasada; no se encontrará más que una curiosidad, algo que alimentará el tema fácil de la vanidad de todas las cosas en la melancolía de una visita fortuita. Pero esa melancolía la acojo bien sinceramente, sólo conmigo mismo. Me niego a ser ingrato con tantas alegrías exaltadas que ese encantador ofreció a mi adolescencia, como a la de mis amigos, con todo lo que hizo surgir en nosotros, en ideas, en sensaciones, en emociones, con el espacio espléndido que tuvo en nuestras almas.

He vivido en el tiempo en que Wagner se reveló. Esto significa algo prodigioso, que no olvido y que me avergonzaría de olvidar, ahora que ha terminado por siempre el choque de las teorías y de las razas, y que en el anochecer lúgubre de la Alemania vencida se dibuja la ruina de Bayreuth, ya semejante a los castillos desmantelados en que anidan cuervos y buhos...

Al día siguiente de la Vergüenza Alemana, 12 de noviembre de 1918.

La Música y Nuestra Vida¹¹

No soy de aquellos a quienes un escrúpulo excesivo imputa casi como crimen el que se refugien de tanto en tanto en el arte para huir de la idea fija que obsede a nuestras existencias cotidianas desde hace cuatro años. Los libros interrumpidos, toda mi tarea de escritor consagrada a las preocupaciones del civismo, me quita el remordimiento de pedir a veces a un lugar hermoso, a una bella página, a un concierto, a un cuadro, el respiro que reconforta y hace “al universo menos horrible y a los instantes menos pesados”. Es así como siempre amo a la música. Pero me parece que no la escucho ya de la misma manera que antes. Me parece que, entre ella y yo, algo ha cambiado. Escucho por centésima vez obras que he adorado: sigo su dibujo, escuto su alma, siento su encanto mágico con el mismo amor, y sin embargo no sé si no las reconozco más o si no me reconozco más. ¿Qué hay entre nosotros?

Hay la maduración del dolor. Existen los duelos de los que no me puedo consolar, cincuenta meses que pesan como otros tantos años, la juventud ida, los ideales destrozados, el presagio de un mundo nuevo cuya gestación tremenda presiento, pero cuyo aspecto futuro me es desconocido. Sólo pedí a la música alegrías, o el consuelo de penas personales: y siempre me ofreció lo que de ella esperé, fue mi hada bienhechora. Pero ahora le exijo que responda a toda la desesperanza humana que me hace olvidar mis pequeños dolores personales y no sé si ella responderá, si lo podrá.

Hallé siempre a la música más grande que la vida. Temo hallar ahora que la vida intensa y asfixiante en que me he sumergido sea más grande que toda música presente. ¡Se nos alaba de tal modo las cualidades francesas a las que hemos de retornar! Muy lejos de mi espíritu menospreciarlas, pero me asusta ver que parecen excluir los temas grandiosos y la conquista de lo profundo y de lo sublime.

¹¹ Escrito en 1918.

Pienso con reconocimiento en todos los músicos de orquesta que trabajaron largos años para proporcionarme algunos minutos de felicidad, y cuyos nombres jamás conoceré, y que nunca sabrán que yo les escuchaba como un amigo en las sombras de las salas de concierto. ¡Les agradezco de corazón todo lo que hicieron por mi alma!

Pienso en ellos como en los obreros innumerables de una catedral sonora que he visto construir en el curso de mi vida ya larga, y a la cual nuevas generaciones agregarán arcos y rosetones nuevos cuando yo no sea ni siquiera un recuerdo.

Vuelvo a contemplar todo ese dulce pasado durante el cual la sinfonía exaltó mi adolescencia, ritmo mis primeros versos, idealizó mis primeras pasiones, encantó la intimidad de mi hogar, fue una región bendita entre todas en mis paseos espirituales. Mido todo lo que debo a la música, y que mi fervor nunca podrá pagar.

Fue para mí algo más que un arte, un motivo de ensueños, una fuente de placer cerebral y sensual; fue una llave de oro que me abrió todas las comprensiones y, si así puedo decirlo, una referencia moral constante, la imagen de lo que puede y debe ser la aspiración del alma humana en esas horas en que se duda de todo, el ángel mismo de la metafísica guardando de la bajeza y del mal a quienes aman la música.

Di a la música mi fe infusa; la innata ternura que la crueldad de las circunstancias de la vida real estaba por arrancar de mí, se la confié como a mi mejor amiga, y ella me la devolvió siempre, cuando temeroso de haberme hecho insensible, cansado de los otros como de mí mismo, acudí a ella en busca de ternura.

Por ella he creído alcanzar a lo que nadie llega, a las relaciones de las cosas contrarias, al movimiento de lo que aparece inerte, a los confines de las artes y del alma, a extrañas verdades tangenciales, a lo que se oye desde hace siglos y que no se expresa, aunque se siente. He comprendido por ella el verdadero sentido y el valor del silencio, se ha presentado en todos mis caminos, fue la partitura del cuento tejido de esperanzas y lágrimas que es la vida para todos nosotros. La encuentro

en todos mis recuerdos, soy deudor agradecido de todas sus elegías y de todos sus héroes.

Pero actualmente, ¿qué podrá hacer ella por mí? Me parece que el estruendo horrible del cañón la ha destruido en el universo. Admito de buena gana que ese estruendo sea el de los martillos de gigantescos Cabiros forjando de nuevo el mundo, y que tenga también su ritmo de vida en medio mismo de la muerte. Pero temo que el Hada milagrosa haya retornado por largo tiempo al cielo del sueño: y entre las delicias de mi juventud y la hora actual, ha sobrevenido lo irreparable. Beethoven, al componer la “Novena” y coronarla por la Oda a la Alegría, previó el canto de liberación triunfante que nuestros corazones pronto van a desear. Tal vez sea esa música de un alemán que rescata a toda la Alemania, la que mejor responderá a nuestros anhelos, en el día en que podamos exhalar el gran grito universal después de la tarea cumplida; hasta me figuro que la era de Beethoven sólo se cerrará ese día, que recién adquirirá todo su sentido, ese hombre prodigioso que se cree haber medido exactamente, y que algunos tontos se han atrevido a considerar como anticuado, no habiendo sido aún explicado en la extensión de su milagro musical.

Pero más tarde, cuando todo sea nuevo, ¿cómo apreciaremos la música que fue, y sobre todo qué música se nos hará?

Largos años de minucia impresionista, de escepticismo elegante, de delicada adversión por la vastedad han disminuido, la sinfonía, y no se ha confiado a las lanzaderas de los tejedores de la orquesta más que tramas de arañas; todo fue suspiro y polvo que el viento disipa en la obra de nuestros músicos más avanzados. Y Wagner, que se me exige olvidar, ¡como si ello fuera posible!, les disgustó, por su Walhall, de las grandes construcciones ciclópeas. Sin embargo, ¿dónde estáis, materiales del templo nuevo que ha de reedificarse para rezar al Hada?

Una tragedia inmensa prepara en el mundo, después de la sangre y las llamas, su último acto de triunfo y de celebraciones. Ahí llegan los ejércitos victoriosos, los pueblos liberados, los ideales extendiendo

la sombra de sus alas sobre las ruinas de los imperios; he ahí las acciones de gracias y las cadenas rotas, y las promesas de felicidad después de tantos sollozos, y las naciones mártires que avanzan vacilantes en brazos de sus mayores, y los reyes y los jefes sobre un fondo de incendios, y la Justicia y la Venganza persiguiendo al Crimen, y la Idea del Derecho en su carro arrastrado por leones. Cortejo prodigioso, ¿dónde está tu sinfonía y quién hará contigo, por ti, para ti, la música necesaria?

¿Qué libreto de ópera, qué poema lírico reuniendo todas las potencias de la orquesta igualó nunca ese cuadro patético del anciano rey Pedro apoyando su tembloroso paso sobre el bastón del rey Lear y dejando, en la nieve, entre los muertos y el estampido del cañón, las montañas natales, con la escolta de sus andrajosos héroes Y ¿Qué coro de tragedia ha podido expresar nunca algo tan bello como el retorno de ese abuelo, tres años después, en medio de un ejército resucitado y victorioso, pisando el suelo patrio que no creyó volver a ver jamás? ¡Las aventuras de Boris Godounoff no resultarán bien insípidas ante las pinturas de la revolución rusa, que piden algo más que el genio de un Moussorgsky? ¿ Se dejará a la ingenua Brabançonne la misión de cantar la entrada del joven rey Alberto entre los clamores de la Bélgica liberado? Si Alberico Magnard, que escribió la “Oda a la Justicia” cayó bajo las balas de los asesinos, ¿quién volverá a escribirla, aún más amplia y suntuosa, para saludar a la elevada Figura ideal que, blanca y empuñando la espada, se cierne sobre los ejércitos de la cruzada? ¿Y se dirá todavía que toda esa sublimidad esparcida no es más que “grandes fábricas meyerberianas” y no concierne al mandarinato de los pequeños trabajadores de *netzuqués* musicales, empeñados en aislarse, como el cincelador chino, en un esquife sobre un lago dormido, por temor de ser turbado por la más ligera vibración?

¡Olvidar a Wagner! Bien lo quisiera, pero no puedo, porque me obsesiona más que nunca. Y si es absolutamente necesario detestarlo, como lo quiere la insistencia patrioter, no puedo vengarme de él más que recogiendo todos sus temas para volverlos contra el maldito ad-

versario como cañones capturados. La espada de Sigfrido, la admiro en manos de nuestros soldados. El Walhall que se derrumba, lo veo más allá del Rin. Brunilda intacta en medio de las llamas en que el joven porta espada la despierta, es para mí la Francia, virgen guerrera de la redención del mundo por el amor, mientras que Fafner, Alberíco, Mimo, Hagen o Wotan, entre vapores envenenados, expían en la muerte, al borde del río sagrado que vamos a franquear, el perjurio y la sed de oro. Veo la roja silueta de Verdún, en el fondo de decoración de la marcha fúnebre de Sigfrido. Toda la sombría poesía épica de un esfuerzo ante el cual el universo se extasía, sólo puedo pedirla a esa música temible y salvaje. ¿Pero habrá entre nosotros alguien capaz de construirla, oíré aún al buen gusto y la medida alegar que la música francesa debe ser siempre clara, sobria, sonriente y pequeñita con un ideal de pantufla de Cenicienta, para calzar el pie divino que habrá aplastado la cabeza del Monstruo? ¿Y qué? Shakespeare es superado, ¿y nos quedaríamos aún en los cuentos de Perrault? En nuestro firmamento atravesado por tantos rayos, ¿no podré ver a nuestras Valkirias.

Algo ha ocurrido que me impide volver a encontraros tales como os amé, Juan Sebastián Bach de cuadratura de buen gigante, tierno Schubert, doloroso Chopín, Liszt tempestuoso y fantástico, y tú, Schumann de alma ardiente. Habéis retrocedido bruscamente en los limbos. Espero. Después del enorme Ruido, espero discernir las Voces.

Así, desde el fondo de los meandros de la “Novena” en que murmuran las multitudes que trabajan, avanza poco a poco, a través de la orquesta, el canto coral, claro y distinto, que entonará todo un pueblo. ¿Oíré yo lo que ha de ser la música del futuro; la que, si es necesario, nos volverá románticos, si es ser romántico hacerse un alma a la grandeza de esta epopeya? Esta vez, quien la prepara, ha de nacer entre nosotros, los vencedores, para volver a traer, de un solo impulso, a la sinfonía, todos los temas y todos los sentimientos majestuosos: y

asentará a la vez los fundamentos de una música que renueve el cielo de Beethoven.

Si llega ese predestinado, no veré más que muy lejos, detrás mío, en insondables nieblas, a los maestros que he adorado. Sólo entonces me parecerán realmente muertos, mis héroes de la orquesta, mis confidentes de la sonata, del cuarteto y del *lied*.

¿Y si no viene? Entonces, desorientado en un mundo sin voces, todas las músicas que he de escuchar tendrán para mí esas gracias difuntas que todavía no les hallaba. Y es quizás ese presentimiento lo que me las hace parecer cambiadas: entre ellas y yo, muerte en demasía ha pasado para que yo no ponga todo lo que me queda de esperanza en un milagro capaz de reconstruir, una vez más, la música más grande que la vida...

Dios mío, oh, tú, Fuerza, Desconocida, ante la multitud acoge nuestro deseo de artistas sinceros. ¡que comprenda lo que queremos! ¡Que el arte, distinto de la ambición y del dinero, no sea más el ornamento del espíritu sobre la miseria del corazón; sino que sea la piedad más honda, imagen de lo bello que hay en todo hombre, a fin de que cada uno, después de las pruebas terribles que acabamos de conocer, vuelva a hallar la fe en la raza que le encarna! ¡Que el arte retorne al suelo que lo engendró y sea obra de manos pobres y puras, como lo fue antiguamente en los tiempos de los grandes anónimos y de los grandes héroes cuyos nombres veneramos! ¡Que nuestro tiempo sea amado, que la voluntad de la humanidad que trabaja sea escuchada con amor! ¡Que se aleje de nosotros el demonio del sufrimiento! ¡Que el respeto de los muertos sea nuestro pan, que la esperanza de servir sea nuestro vino: y que en el umbral de los tiempos nuevos muramos, si ello es necesario, siempre que el arte sobreviva, y que sea para los que vienen, como lo fue para nosotros que nos vamos, la forma más elevada del bien que el hombre deba al hombre!

Este libro ha sido la consagración de un crítico musical conocido y apreciado por todos los públicos, desde el primer cuarto del presente

siglo, y consta de dos y trabajos que oportunamente le habían dado ese protagonismo en la escena cultural europea: *La Religión de la Música*, y *Los Héroes de la orquesta*.

El prologo explica centralmente el valor de estas páginas. No se trata de su excelencia en conocimiento teórico – musical, ni en el inventario de cualidades de los “héroes” que se incluyen. Se trata de encontrar los conceptos y las palabras expresivas de esa pasión por la música, que nace espontáneamente y crece con el cultivo de los sonidos, que tiene su imperio y su centro precisamente en la sensibilidad que los humanos logran despertar y enaltecer en el solitario degustar de ese placer que es más que sensorial, y que no titubea en llamarse divino.

“La crítica musical mas sabia, si no inspira el amor de la sonoridad y el ritmo, es solo retórica, un fracaso de los que razonan ante los que sienten”. Palabras básicas, casi en aforismo, que guardan una celosa jurisdicción en la salvaguarda del arte musical, del que Mauclair sigue siendo un vate certero, y una brújula para quienes se acogen a esta especie mística que entreteje el embrujo de la música, de todos los tiempos.