

Introducción

GUSTAV MAHLER FUE EL DEPOSITARIO póstumo de las experiencias de todos los compositores anteriores a él en el manejo de la forma sinfonía y en la constitución de un amplio repertorio de recursos expresivos propios de la música orquestal. Por eso es que, situado en el epílogo posromántico del siglo XIX, llegó a ser, de hecho, en el dominio de la música, la culminación del romanticismo.

La época a la que perteneció, si bien no está en el tiempo tan distante de nosotros, si lo está, y absolutamente, en el espíritu. Basta informarse de lo que Mahler dijo acerca del «mensaje» que él se propuso transmitir en sus sinfonías y de los planes narrativos o descriptivos que le sirvieron de referente no musical para componerlas, para sentir que se está frente a un tipo de artista inconcebible en nuestro tiempo.

Por eso, si he de mencionar alguna característica relevante de la estética mahleriana, comenzaré diciendo que es una estética de «inspiración», en el mismo sentido que podría decir también que toda la estética del siglo XIX es una estética de inspiración y aun toda la estética del siglo anterior en atención al hecho ineludible de ese milagro que fue la música de Mozart. Aunque en el siglo XIX los artistas, por el mismo individualismo que es inherente a la cosmovisión romántica, hicieron consciente el fenómeno de la inspiración y se concibieron a sí mismos como seres inspirados y se les rindió culto como tales.

¿Pero de qué estamos hablando?

Consciente estoy de lo mucho que disuena este tema en el

contexto de la mentalidad contemporánea, pues somos el resultado último y más depurado de la revolución científica moderna, cuya concepción mecánica del universo terminó por dominarlo todo, hasta la vida privada de los individuos, incluidos los criterios y procedimientos de la composición musical.

En otros tiempos, con la palabra inspiración se aludía al hecho de que toda obra artística o literaria de valor era el resultado de un acto creativo en el cual su autor se habría hallado bajo el influjo de una fuerza capaz de ponerlo en un estado de esclarecimiento y receptividad excepcionales. Eso es lo que le habría permitido dar forma a su obra en un movimiento de creación asistido, por así llamarlo. Por eso es que estrechamente asociado al concepto de inspiración estaba entonces el de genio o genialidad, que alude al poder de ciertas entidades espirituales que según se creía en la antigüedad, presidían los fenómenos naturales e influían en la mente y en la voluntad de los hombres. Así, mediante la inspiración, el artista, más que buscar la forma de su obra, la encontraba, por que le era dada. Tal sería el caso de Mozart y el de Schubert, quienes escribieron obras perfectas al correr de la pluma. Nietzsche aludió directamente a esto de la inspiración cuando describió el estado en que se hallaba al escribir su *Zaratustra*. El filósofo se refirió a ese estado en los términos con que describiríamos una auténtica iluminación. Claridad interior, recepción del texto por revelación, gozo inefable y abundante flujo de lágrimas. Un trance místico, ni más ni menos. En lo que toca a Gustav Mahler, él se refirió a lo mismo en varias ocasiones; la siguiente cita, consignada en una carta a Natalie Bauer, es particularmente reveladora: «uno no compone, se es compuesto...». Pero independiente de la realidad o irrealidad del fenómeno de la inspiración, con la perspectiva que nos da la distancia en el tiempo y la pretendida objetividad que caracteriza el pensar de los hombres del siglo XXI, lo que me interesa en el tema de la inspiración no es la inspiración misma sino el estilo, esto es, la inspiración como forma de comportamiento esencialmente romántico.

Creo que para entender a los compositores románticos hay que observarlos no a la luz fría de la musicología ni juzgarlos teniendo como puntos de referencia la manera como hoy se trabaja la música, como una proposición de sonoridad; la estética romántica es envolvente y para entender a los músicos románticos hay que im-

plicarse en su arte dejándose coger por el torbellino invisible de su inspiración. Se puede investigar y reflexionar acerca de las baladas de Chopin, pero nada sabrá de esa música quien no se deje invadir por ella y sin ningún tipo de defensa. Al romanticismo no se lo puede separar del mito de la inspiración, no se lo puede enfrentar sino reactualizando ese mito, esto es, participando en el ritual vivo de la música por él generada, de lo que resulta para nosotros, y en la medida de nuestra sensibilidad, la reedición del fenómeno como actitud nuestra, en lo cual viene involucrada también la reminiscencia de un entorno, reflejo ambiental de un modo inspirado de vivir, con la evocación alegórica de los genios y las musas que otorgaban la inspiración, visibles en todas las formas de decoración de la época. De esa cosmovisión exaltada deriva pues lo que yo he llamado, en referencia a Mahler, una estética de inspiración. Tratándose del siglo XIX eso puede parecer obvio al fin de cuentas, pero es una obviedad que resulta muy esclarecedora en el momento de profundizar en la esencia del arte mahleriano.

En ese sentido, Chopin podría parecer como el romántico inspirado por antonomasia, porque al suprimir él todas las mediaciones que se interponen entre el compositor y su obra para quedarse él solo con su piano, y crear sus composiciones a partir de grandes improvisaciones, digamos (y no sin cierta emoción romántica) que Chopin estableció una vía de comunicación directa con su fuente de inspiración. En fin, así fue esa época y de esa manera de ser de todo un siglo resultaron esas obras musicales que hoy calificamos de románticas.

El trabajo objetivo y científico de ciertos compositores del pasado con el sonido organizado en modos y tonos, como fue el caso de las *Canzonas* para órgano de Girolamo Frescobaldi o *El clavecín bien temperado* de J. S. Bach, es extraño al espíritu del romanticismo.

Pero si la inspiración en cierta medida es revelación, a juzgar por la espontánea perfección, por ejemplo, lograda por Mozart en la composición de sus obras, la inspiración en el sentido romántico de la palabra se manifiesta más como un imperativo que presiona al artista pero que no incide ya tanto en el ideal de una obra perfecta, como en la intensificación de los estados psíquicos que preceden a la creación de la obra. Esta diferencia se percibe desde el advenimiento de Beethoven al escenario musical europeo, cuando

el milagro de la perfección espontánea, de un evidente estilo neoclásico, cede su lugar a la lucha del artista con la materia de su arte, como resultado de un cambio de paradigma cultural. Esa mutación histórica trajo consigo el cambio de una estética hedonista por otra en que la música adquirió una consistencia ética, como representación de una nueva concepción del hombre y su destino.

Los que están suficientemente informados sobre la vida de Gustav Mahler podrán percibir que el retrato que nos muestran de él sus biógrafos es el de un artista para quien eso que he llamado inspiración asumió muchas veces la forma de una posesión, y cuyos trances creativos a veces se aproximaron al oráculo y al delirio. En realidad, todo Mahler fue una demasía y en él las características del romanticismo se intensificaron y agrandaron hasta adquirir dimensiones gigantescas. De ahí su declaración: «los hombres razonables me son insoportables, yo sólo me entiendo con los que exageran». Esa exageración lo incluía a él también como objeto de sus juicios, con lo que estoy queriendo decir que él tenía la convicción de ser un genio de una magnitud inigualada. Lo que él dijo acerca de la dimensión cósmica de su Octava Sinfonía, como si al componerla se hubiese situado en el centro que hace girar los astros en el firmamento, no deja lugar a duda, y nos permite entrever el sentimiento que él tuvo de ser algo así como un demiurgo capaz de sacar de la nada poco menos que una galaxia. En el mismo sentido debe considerarse esta afirmación que él hizo a su esposa: «No conozco a nadie que sea capaz de hacer más que yo...». Así, a juzgar por lo que se lee entre líneas en el conjunto de sus pensamientos y de sus actos, él se concebía como el arquetipo del genio, esto es, como un auténtico superhombre; no en vano Mahler fue un buen lector de Nietzsche.

Pero, aunque deba yo considerar este aspecto de su personalidad como una megalomanía, debo confesar que para mí una buena parte de su obra, contra todo lo que se pueda decir al respecto, parece legitimar esa megalomanía, dejándome la sensación de que la idea que él se había hecho de sí mismo, más que una presunción orgullosa, corresponde a la conciencia que ese hombre tuvo de estar en posesión de una capacidad creadora que para el común de los mortales puede hasta parecer que no es de este mundo, y que se emparenta con la leyenda y el mito. Por eso es que de la estética de la inspiración deba pasar ahora al mito para hacer consciente el

hecho de que realmente sí existe un mito de Gustav Mahler. Karlheinz Stockhausen, hace treinta años, lo reconoció públicamente y en términos que yo calificaría de románticos, los cuales no parecen avenirse con la actitud que todos le conocemos como compositor de vanguardia. Dijo Stockhausen al respecto: «Mahler es un mito, Mahler es la Música».

Tan potente es el mito romántico de Mahler, que a hombres como Stockhausen y Boulez, los hace tambalear y excederse en sus expresiones, violando la frontera de lo que ellos en su fría objetividad posmoderna acostumbran a decir. Difícil sería concebir un mito de Johann Sebastian Bach, pero sí podría concebirse un mito de Gustav Mahler por la potencia de su personalidad, porque Mahler no fue sólo un genio musical; es como hombre que él encarna la figura del genio en todos los aspectos de su vida. En ese sentido, diría que su música fue el producto más relevante del polo de tensión creativa que residía en él.

Gran parte de este libro consiste en el desglose de ese mito, decodificado en sus sinfonías pero sin separar a la obra de su autor. En ese sentido, más que los criterios convencionales de la musicología para el estudio de estas sinfonías, lo que más me ha interesado en ellas es la secuencia episódica de sus principales movimientos, porque en esa secuencia he percibido yo la forma de narrar de Gustav Mahler. Me refiero a una narración inherente a la música que en su misma abstracción sonora, por analogía y resonancia, adquiere un poder sugestivo capaz de hacernos sentir que en ella se contiene todo un mundo y que en ese mundo estamos implicados y en los aspectos de nuestra persona que nos son fundamentales como seres humanos.

Los programas que Mahler empleó como referente no musical para iniciar la composición de sus sinfonías son literalmente pretextos; son simples esquemas y de ningún modo pueden darle a esas obras un carácter programático a la manera que lo hizo Berlioz, pero sí de sinfonías en las que la forma es tan flexible, compleja y ramificada, que su secuencia se desarrolla en el tiempo a la manera de una narración, y no de cualquier tipo de narración, sino de una narración épica. En ese sentido más que esos esquemas descriptivos, lo que él dijo a algunas personas sobre ciertos pasajes de sus sinfonías, y aún en términos que pueden calificarse de desmedidos, delimitan el referente no musical de un modo más puntual.

Con todo, los términos que estoy empleando para aludir a ese referente no musical, que según Mahler estaría en la base de cada proyecto de sus sinfonías, serían los mismos si Mahler no hubiese formulado ningún programa para estas obras, basándome sólo en el poder sugestivo de la música.

Por otra parte, cabe observar que esa secuencia episódica de los principales movimientos de sus sinfonías, es lo que los aproxima a la factura del poema sinfónico, como se verá al tratar este tema en profundidad. Pero independientemente de que esos movimientos hayan sido o no trabajados conforme al marco de la sonata, lo que se percibe en ellos es algo así como la visión de un acontecer cósmico y humano a la vez, muy complejo y accidentado, con grandes elevaciones y caídas catastróficas, para cuya composición se necesitan sí bastantes más elementos que para ajustarse al marco tradicional de la sonata, los cuales interactúan en un desarrollo cíclico, cuyo modelo, más que hallarlo en las sinfonías de sus antecesores, se aproxima a la forma cíclica creada por Liszt. Por eso, movimientos como el primero de la Séptima Sinfonía y el primero de la Novena, dan la impresión de cumplir un ciclo autónomo.

Con todo, el empleo de este lenguaje, tratándose de un compositor como Mahler, siempre resultará pobre para quien se aproxime a la esencia de su arte. Porque escuchando el primer movimiento de su Séptima o de su Novena Sinfonía teniendo un real acceso al espíritu de esa música, cabe preguntarse cómo puede hacerse un comentario puramente musicológico de eso sin tomar conciencia de la enorme desproporción que hay entre lo que una especialidad del saber musical como esa puede decir, y lo que esa música dice de sí misma y por sí misma en el momento de sonar ante nosotros.

La verdad es que la ciencia y el método se detienen ante la música de Mahler, pues en muchos aspectos de su obra sinfónica entendemos que nos hallamos frente a una grandiosa locura, que tiene sin embargo, el poder de interpelarnos y de llevarnos a una situación límite; allí donde podríamos tal vez despertar y liberarnos de la razonable demencia de ser personas normales.