

Dos o tres Vienas en torno a JNabler

POR

FEDERICO SOPEÑA

Muy de veras agradezco el haber sido llamado para hablar de la Viena que quiero y que estudio y para hablar en ocasión tan solemne. Hay en nuestra vida cultural unos pocos que tuvieron la dicha de estudiar en Viena: esa dicha imprime carácter, se hace destino. Yo, desgraciadamente, no he estudiado en Viena y, sin embargo, sigo siendo estudiante de Viena, porque cada viaje, con semana o poco más de estancia, tuvo y tiene valor de magisterio. Hace ahora treinta y siete años fui con Turina y con Rodrigo a la semana mozartiana, bello y doloroso esfuerzo de la Viena real para sonreír en medio de la guerra. Tuve la dicha, a partir del año cincuenta, de ir casi todos los años a su festival y de detenerme algún día al ir al de Salzburgo. Estuve para conmemorar el centenario de Mahler y lloré, y no como un tonto, en el último concierto de Bruno Walter. En mi paso fugaz y no alegre por la Comisaría de Música hace siete años, tuve el gozo de contribuir a la venida a Madrid de la Orquesta Filarmónica de Viena. Durante aquel curso, el más bello templo de Madrid, el único que podría estar sin desdoro en Viena, el monasterio de la Encarnación, tuvo una misa dominical con música que quería ser tiernamente discípula de lo que yo, y tantos conmigo, vivimos en los domingos de Viena: ir, desde muy temprano, de iglesia en iglesia para repasar con rezo sonriente, todo ese tesoro de las misas grandes y pequeñas, tesoro de música eclesiástica en latín que ha salido al concierto como oratorio, pero cuyo exacto sitio es el templo. Por fin, en mi ya larga historia de escritor, en mis casi cuarenta años de crítico musical, creo tener derecho a estimar como contribución muy personal y muy positiva el haber hecho familiar la Viena de Gustav Mahler, esa Viena que quisieron enterrar, pero que en la semana mozartiana de 1941 se conmemoraba en secreto, con mucha pena, pero con cierta esperanza.

La manera de responder a una invitación tan grata es que esta conferencia no quiera ser lo que fácilmente hubiera sido: un refrito de libros, de ensayos y de muchos artículos. Mi querido amigo y compañero de Academia, Carlos Romero de Lecea, sabe cómo llevo tres meses pendiente de la fecha para trabajar con ilusión y con huelgo. Por eso mismo, la he escrito y la leo para que al menos quede constancia del esfuerzo, del cariñoso esfuerzo. No se trata, por favor, de inventar gratuitamente: quiero, en lo posible, aproximarme al tema a través de unos puntos de vista que creo de rigurosa actualidad. Concretamente: sin prurito de excesiva originalidad, lo posiblemente nuevo, lo posiblemente interesante, surgen de este corazón mío, trabajado siempre, crucificado a veces, por las dos vidas no paralelas,

sino entrecruzadas, como vida de sacerdote y vida de músico. Se trata de evocar una época determinada a través de una doble consideración sociológica: problemas de Sociología de la Religión entrecruzados con problemas de Sociología de la Música.

Durante muchos años, hoy mismo como recordaremos pronto, el mundo europeo ha soñado fácilmente con Viena, ha tenido y tiene nostalgia de la Viena anterior a la guerra del catorce. La nostalgia de otras épocas es un hecho de cultura, pero con motivos muy especiales. Por ejemplo: todos los serios intentos de reforma de las iglesias cristianas parten de una muy consciente nostalgia de la iglesia primitiva. Por ejemplo: no hay una sola época de la historia europea que, según la frase de Hölderlin no haya querido «ser griega a su manera». Ahora bien, esa nostalgia se hace más aguda y más extensa cuando al día siguiente de una gran catástrofe se añora el tiempo inmediatamente anterior y se intenta, a toda costa, restaurarlo. Un dato más: en la época anterior a esa catástrofe, que se ve venir, se acentúa el gusto por la estabilidad. Después de la Revolución francesa y de las guerras napoleónicas, hay una inmensa nostalgia del tiempo anterior, del siglo XVIII, nostalgia expresada por Talleyrand en la famosa frase: «El que no ha conocido aquella época no sabe lo que es la dulzura de vivir». Pues bien, algo parecido ocurre con la nostalgia de Viena, que se acentúa especialmente en los años inmediatamente anteriores a Hitler. Al inaugurarse la temporada de ópera en el otoño de 1935, Viena quiso vivir, revivir lo anterior y lo que pudo parecer a algunos Carnaval no fue sino muy bello y vivo cuadro de historia. Me corre prisa decir que así como la nostalgia por la Grecia antigua se encarna siempre en la evocación de las artes plásticas, del siglo XVIII para acá, esa evocación se hace con música en la memoria, proceso alentado por el romanticismo, pues hasta esa misma nostalgia de lo griego será musical a través de Nietzsche. Pero en la masa, esa nostalgia se cifra a través de música que, para entendernos, podemos llamar «ligera», porque como he demostrado en otros trabajos de Sociología de la Música, esas músicas, mucho más que las llamadas «serias», tienen una enorme capacidad de evocación. Bastan dos ejemplos irrefutables: el mundo anterior a la Revolución francesa aparece simbolizado por el minueto y el mundo anterior a la guerra del catorce por el vals. Recordemos algunas películas de mi mocedad: «Serenade», «Libelei», «Erase una vez un vals», etc. Volveré enseguida sobre esto.

«¿Qué determina esa nostalgia de la Viena anterior a la guerra del catorce?». ¡Tantas cosas! Una fundamental: la etiqueta como esplendor del orden, etiqueta temperada por la alegría de vivir. Repasemos brevemente de arriba a abajo. En lo religioso: unión íntima del Trono y del Altar, iglesia claramente conservadora defendiendo el orden, intensa religiosidad como piedad sentimental y privada en la mujer, pero ninguna intolerancia para la incredulidad del varón, ninguna especie de Inquisición sobre las

doctrinas y, al lado de eso, fastuosidad en las ceremonias eclesiásticas, música del máximo brillo para el templo; todo esto se remata en la mismísima víspera de la guerra del catorce en el estruendoso —esta es la palabra— Congreso Eucarístico de la primavera de 1912. En lo político, como en el caso de la reina Victoria de Inglaterra, la figura venerable del emperador Francisco José. Eso de la etiqueta moderada por la alegría de vivir tiene su símbolo en él. El emperador, primer cumplidor de los ritos cortesanos, ponía entre paréntesis la etiqueta desayunando con su buena y burguesa amiga la Schratt. En lo social-económico, un espectacular crecimiento industrial y urbano daba una clara sensación externa de poderío. Artísticamente, esa «época de la seguridad» hace de Viena el paraíso de la ópera y de la música sinfónica: crea en el Brahms barbudo y doctor *honoris causa* el tipo oficial del «artista» bohemio hasta cierto punto, pero nada contestatario. Y de arriba a abajo, como en el caso del minueto, pero con mucha más extensión, el vals. En una sola cosa coinciden todas las facciones dedicadas, como es sólito, a exacerbar la polémica dentro de la vida musical: Wagner, Verdi, Tchaikowski, Hanslick, Brahms, Bruckner, han admirado la gracia y la técnica —ojo: y la técnica— de Johann Strauss y ya antes desde Schubert y después en Richard Strauss el vals entra de lleno en el piano y en la música sinfónica. Si no se me tacha de irreverente y oficiando de modesto sociólogo de la cultura, diría que no es un azar la coincidencia cronológica del citado y estruendoso Congreso Eucarístico y el estreno del *Rosenkavalier*, de Richard Strauss.

Todo lo anterior sería solamente prosaico si no tuviera su plumero; esa época de seguridad ha tenido su lujo fácil haciendo funcional el romanticismo. Según ha señalado exacta y acremente Luckás, el romanticismo se hace herencia no en lo que tuvo ¡y de qué manera!, de rebeldía, incluso de desafío, para quedarse funcionalmente como un «más» de melancolía sin compromiso, de sentimentalismo. No es azar la aparición y el triunfo en esta época del patetismo de Tchaikowski. En una palabra: lo amoroso-sentimental es como obligatorio en la juventud para su ejercicio y después para su nostalgia. «Juventud, divino tesoro, que te vas para no volver...». El mismo Wagner ha servido para que se viva como diversión, como espectáculo, lo que quiso ser casi, o sin casi, religión. A ese romanticismo «funcional» corresponde el eclecticismo en la arquitectura, el aparatoso neogótico, la profusión de lo mitológico en la escultura, en todo lo ornamental, y ¡cómo no!, el abigarrado ornamento en las casas. Entre tantas cosas de ese romanticismo funcional no olvidemos el acento que se pone en lo exótico. Venecia es la ciudad soñada para el viaje, y más si es nupcial; la lucha veneciana por salirse del dominio de Viena parece olvidada, y uno de los itinerarios ferroviarios de vagones con más plumero en los coches-salón es el que desciende de Viena hasta Venecia, una Venecia cantada por la poesía sentimental, pero no menos por la opereta vienesa, que tampoco re-

nuncia a ese romanticismo funcional (perdón por la insistencia), metiendo, dentro de la elegante frivolidad y picardía, romanzas y dúos de amor.

Como coronación, el ideal de patria, ideal que la burguesía ha hecho «sagrado», con su «Todo por la Patria», con su altar. Esta época del setenta al catorce es época de larga paz, pero con guerras sueltas en los Balcanes, con amenaza de guerra total y, lo que es importante, con ejércitos brillantísimos y con un sentido aristocrático de la profesión militar. El emperador Francisco José vestía siempre de uniforme, era sabido que su cama era una especie de lecho de campaña, y su ejército, sus húsares especialmente, era el más elegante de Europa. En esas películas de la nostalgia, en *Libelei*, que es la más bella, el protagonista joven es, tiene que ser, oficial apuesto y dispuesto al duelo. Las múltiples nacionalidades que son regidas desde Viena no son obstáculo para esta admiración militarista: Hungría, la de más personalidad, tiene, ostenta, los uniformes más fastuosos.

Esa dulce y espléndida fachada de la «época de seguridad» tiene en cada capítulo un cáncer que la corroe. Esa «época de seguridad», de la que tiene nostalgia la nuestra, se ve amenazada por lo contrario de la seguridad: el anarquismo terrorista y, por eso, la época de seguridad es la época de los atentados. La religiosidad, inseparable de la conservación del orden, signo imprescindible de la buena educación, es, salvo excepciones, religiosidad «mundana»; mundana porque busca mucho más la seguridad calculada de la salvación, salvación que se presenta a la hora de morir y como miedo del infierno, busca más eso que la apertura al misterio, apertura que no puede ser comodidad, sino riesgo, porque de ese misterio surge una moral que pelea contra la continua tentación de fariseísmo. En esa Viena hay tres ejemplos de esa mundanidad y de ese fariseísmo, símbolos además de la proclamada unión del Trono y del Altar. Cuando se suicida el príncipe Rodolfo —anarquista a su manera como lo fueran su madre, la emperatriz Isabel, y su tío el rey de Baviera—, el Papa concede que se le hagan funerales religiosos, algo absolutamente prohibido hasta hace pocos años (absoluta y absurdamente, añado entre paréntesis, porque sólo Dios conoce el misterio de cada morir). En 1897, Mahler, de raza hebrea, pero no practicante de religión alguna, es obligado a bautizarse para ser nombrado director de la ópera de Viena. Cuando muere el Papa León XIII, Viena presenta formalmente su veto en el cónclave, veto a la posible elección del cardenal Rampolla, el cardenal que siendo secretario de Estado de León XIII se había opuesto a la señalada excepción en el suicidio del príncipe Rodolfo. Me parece que estos tres ejemplos bastan, pero se pueden añadir otros y entre ellos uno que no deja de ser pintoresco: el estruendoso Congreso Eucarístico de 1912. Fue subvencionado en buena parte por banqueros judíos, a los que se concedió la nobleza con el título de barón, y que fueron llamados, muy a la vienesa, «barones de la eucaristía». El poderío que surge

del rápido y enorme crecimiento industrial tiene como tremendo contrapunto el sufrimiento de las clases obreras, su rabia y su rabiosa esperanza: la Viena de la delicia tiene al lado la miseria del suburbio, y sus nuevas avenidas, su Ring, hecho al derribar las viejas murallas, conoce cada uno de mayo la invasión de la protesta y de la amenaza. Pero, ¿y el amor como capítulo de ese romanticismo funcional? Ese amor, ¡ay!, sólo puede darse en las clases burguesas, y es amor circunscrito a la juventud, amor que luego se hace prosaica rutina en el matrimonio. Basta un dato decisivo: esta época de la seguridad es también la época dorada de la prostitución. Hay algo más, trágica y perfectamente verificable: la abundancia de los suicidios. Lo resumido afecta a toda Europa, pero, no sé, es como más desvergonzado en Francia, más hipócrita en Inglaterra, más pretencioso en Berlín. Viena, que sólo a rastras se compromete en pactos guerreros; Viena, derrotada en Solferino y en Sadowa, da a todo eso un sello de suavidad, de finura, que llega hasta las clases más bajas. Permitidme un ejemplo que puede parecer «sopeñada», pero que yo creo muy significativo: sólo una minoría europea, la militarista, dormía con bigoteras para imitar los enhiestos bigotes del emperador Guillermo; nadie era capaz de vestir como la reina Victoria de Inglaterra, pero en las clases más humildes de Viena, especialmente en los cocheros, patillas cuidadosamente guiadas lograban un rostro «tópico» parecido al del emperador Francisco-José, el más amable de los jefes de Estado y, a su manera, el más sencillo.

La lucha contra ese mundo crea otra Viena. Necesitaría todo un cursillo sólo para las citas más importantes, y dejo aparte, ¡que ya es dejar!, a Freud, objeto de un trabajo especial. Bajo la influencia de Nietzsche, bajo la no menor influencia de Dostoiewsky, un grupo de artistas pelean contra todo, pero especialmente contra lo que yo llamo religión «mundana». No practican una religión, pero se sienten, son sus palabras, «huérfanos de lo absoluto». Desde esa orfandad claman por el Dios escondido, porque sienten el «desencanto del mundo». Es conmovedor leer lo siguiente: «Hay que escoger entre el fuego de la redención o el frío de la muerte; hay que escoger —¡tremenda cadencia amigos míos!— entre el milagro o el suicidio». Es, sí, una especie de anarquismo y hasta de cierta actitud terrorista. La postura personal varía: hay quien se cansa de la profecía de la desventura y pasa, no sin dignidad, al cultivo de la delicia o del drama lejano: es el Hoffmannsthal colaborador de Strauss. Hay quien hace de la soledad del desprecio, camino inevitable hacia la locura, pero trabando esa neurosis en música para palabras en llama: es el caso de Hugo Wolf. Hay quien a través de la lucha desesperada por la pureza del lenguaje alancea todo el mundo burgués; es el caso de Karl Krauss, el más genial periodista de esta época. Ahora bien, hay una minoría de artistas que cumplen una impresionante trayectoria: la moda del naturalismo les abre los ojos a una dolorida contemplación del sufrimiento de los humillados y ofendidos y la reac-

ción, el grito interior, hace que del naturalismo se pase al expresionismo. Lo anterior, que es, lo sé, un resumen apuradísimo, nos lleva a una tercera Viena, distinta a la de los conciertos, distinta de la moda wagneriana, distinta también del aparente irracionalismo de Strauss. Los poetas claman para que la palabra tenga su más allá concreto e inefable a la vez, los que anuncian la filosofía del lenguaje de Wittgenstein apuran la lógica para que lo significado se acerque también a lo inefable. Se pide una música distinta, la pide Hoffmannsthal cuando se desnuda el alma y al pedirla retrata a ese Mahler que simboliza la tercera Viena: un hombre, un sueño, una substancia, *Ein Mensch, ein Ding, ein Traum ...*

Mahler es altamente simbólico, porque ha logrado, a costa de morir un poco y un mucho cada día, hacer una substancia con todo ese mundo de alucinaciones. Vayamos paso a paso. Mahler no podía ser nacionalista en el sentido que hemos recordado; era hebreo, y sin ser practicante de esa religión tuvo que sentir los ataques del antisemitismo, pues durante toda su etapa de director de la ópera de Viena era burgomaestre de la ciudad Karl Lueger, católico de profesión y antisemita de vocación. Pero Mahler ha elegido Viena, una Viena especial, sin duda. Manteniendo el respeto hacia la corte, pero enfrentándose contra el príncipe de Montenuovo, el guardián máximo de la etiqueta, Mahler hacía muy poca vida social. Sin actuar en política, tenía como amigos a no pocos de los profesores socialistas. Era europeo de manera singular: sí, París, pero menos; sí, Londres, pero menos; sí, Berlín, y mucho; sí, Rusia, y mucho; sí, Holanda, y aquí ponemos muchísimo. ¿Por qué lo de Holanda? Porque Mahler era pacifista y con postura parecida a la de Romain Rolland. Sensible, sensibilísimo al sufrimiento de las pobres gentes; él pasó de la pobreza a una situación acomodada, pero jamás ostentosa. Su frenesí para el trabajo le impedía no sólo la vida social, sino también esa bohemia más o menos de lujo que era la apariencia y aun la máscara del que quería ser visto como artista. Escogió el milagro contra el suicidio o, mejor dicho, escogió un terrible término medio que le hacía preparar su muerte temprana a través de una milagrosa intensidad de una doble vida, porque milagro es, milagro muy singular, el juntar, y a la máxima tensión, dos vocaciones que ya en su tiempo eran incompatibles: la de creador y la de intérprete. Que no extrañe esto: hasta finales del siglo no se verifica de lleno la separación vocacional entre compositor e intérprete, pero ya en la época de Mahler, con las orquestas estables, con la entrada del gran público, con la creación de un auténtico mercado, con la extensión enorme del repertorio y, sobre todo, con la necesidad de una técnica, la que Mahler crea, al servicio de lo opuesto a la creación: ese eclecticismo que impide elegir, que exige una capacidad transmigratoria que en Mahler es sucesión de trances.

Trance: creo que esta palabra lo resume todo. Voluntariamente se ha negado al descanso. Por muy idílico que se nos presente su no largo ve-

raneo en la montaña, y eso cuando pudo tenerlo, allí el trance era máximo, porque era el sitio, el tiempo y la soledad para componer, y sólo un trance permanente permitía vencer el corto tiempo real. Ese trance casi continuo, del que ha sido Bruno Walter testigo de excepción, venía más empujado por la premonición de la muerte temprana que por el mismo amor cuya llama verdadera llega tarde y sin tiempo para alimentarla, sin poder ser trance contra trance. Lo más característico del artista contestatario de esta época, la alucinación, Mahler lo tuvo como don, sin necesidad de ningún estímulo artificial. La cultura de Mahler no era hija de muchos libros, pero sí de los escogidos precisamente para el trance, y basta recordar los nombres de Nietzsche y de Dostoiewski más el Goethe irreductible a lo burgués. Ese trance consigue, según el verso de Hoffmannsthal, del hombre un sueño, pero no un sueño plácido, porque no era plácido vivir el desencanto del mundo, la orfandad de lo absoluto en esa Viena del vals de Strauss, en esa Viena de la etiqueta y de la dulzura del vivir. La no larga vida de Mahler es como llama alimentada con sangre viva, repleta de «noches oscuras», de clamores sin respuestas. No en vano uso expresiones que vienen de la mística. Mahler vive una de las más hondas tragedias que puede encarnar el hombre, tragedia de siempre para algunos escogidos, pero que se acibará en las épocas de seguridad, de religión «mundana»: ser hondamente religioso y no profesar ninguna religión positiva, con su dogma, con su moral, con su fe abastecida. Es verdad que cuanto más religiosamente se vive más se siente la ausencia del Dios palpable: «¡salí tras ti clamando y ya eras ido!», llora San Juan de la Cruz. Si yo he definido estructuralmente la obra de Mahler como «estructura de la desolación» es por lo siguiente: abierto al misterio como muy pocos, pero nadie tan deseoso de encarnar ese misterio hacia un Dios concreto y hacia unos hombres concretos. La gran novedad que trae Mahler ya desde su primer ciclo de canciones con orquesta y en plena apoteosis del «lleno» wagneriano, es la «inspiración tímbrica». Pues bien, en los timbres, en el color como esencia que Mahler se inventa, hay, sí, ya lo creo, lo que el misterio tiene de dulce, pero eso en dialéctica con el misterio en su faz tremenda de vacío o de sueño sin fundamento. Lo que muchas veces se ve en Mahler como cima de su delicia, yo lo veo como un sueño que no puede encarnarse, me refiero a ese sueño de paraíso de la tercera a la cuarta sinfonía. El niño es siempre paraíso que se pierde y los ángeles, tantas veces, son los juguetes de ese paraíso perdido. Claro que ya presentar el misterio como tal es una gran hazaña en esa época de misterio «funcionalizado», de patetismo como lujo. También lo hacen los impresionistas, pero su actitud parte del encanto, mientras que el expresionista que ha pasado por el naturalismo parte de la angustia.

¿Cómo llenar ese misterio de contenido, cómo engranarlo en mensaje? El arte europeo ha tenido y tiene siempre un recurso: la Mitología, pero ese recurso vale si se refugia sólo en su refugio humano, pero falla si de

él se quiere hacer una fe: por eso «Tristán» es imperecedero, mientras que «El anillo del Nibelungo» necesita hacerse ideología. Richard Strauss se ha organizado una mitología minúscula y de nombres propios. Mahler ni siquiera ha sufrido la tentación. Yo creo que esto se señala por vez primera, pero basta con repasar el catálogo de la obra.

El espíritu de Mahler, no digo el alma, sino alma y cuerpo hechos llama, comienza a engranar, y el misterio, partiendo de la radical soledad, del abandono del mundo. El más bello de sus *lieder* canta ese abandono, pero ¡cuidado!, que en ese final que tan lentamente se demora queda el amor hecho canción: retengamos este dato. Hay una subyacente pero altísima crítica de lo que antes hemos señalado como una de las características de esta época: el militarismo. En las canciones con el soldado como tema, lo que se canta no es el heroísmo, sino el sufrimiento. Cuando esa marcha se hace de verdad triunfal, como ocurre en el primer tiempo de la tercera sinfonía, eso será, para unos, anuncio de catástrofe, para otros, un casi símbolo de ese primero de mayo al que me he referido antes. Ese abandono del mundo está patente, de alguna manera, en el uso que Mahler hace de los ritmos bailables, del vals como presión de fondo. Es demasiado sencillo decir que Mahler, frente a Bruckner, frente a Richard Strauss, golpea ese ritmo haciéndolos conscientemente vulgares. Sí, bueno, pero no sin pararse de vez en cuando en la delicia, porque de ninguna manera pudo ser Mahler indiferente al encanto de esa Viena, como no lo fue, sino todo lo contrario, el Bruno Walter jovencísimo. Había algo, en verdad, que podía ligar a Mahler muy hondamente con el mundo: es el mundo de los niños, al que quiso tanto como Rilke. Sus *Kindertotenlieder*, ¿son amarga evocación de la muerte de los hermanos menores o premonición de la muerte de su hija? No tiene sentido la polémica: lo tremendo es que los niños se mueren, que esa época lo es de terrible abundancia en la mortalidad infantil y más, más, que no veo señalado: en el ateísmo de entonces se usa la mortalidad infantil como argumento decisivo contra la bondad de Dios. Queda, sí, el amor, el amor a través de dos capítulos: en la juventud se canta como radical desencanto y luego, a los cuarenta, cuando ese amor llega y se encarna, la imaginación de Mahler lucha entre el idilio, el recuerdo premonitorio y, sobre todo, el fuego de la creación que lo devora todo. Que la temática amorosa no sea absorbente en Mahler es una prueba más de rebeldía contra ese mundo que se creía obligado a enamorarse.

Ese proceso de la apertura al misterio hasta su concreción en tema propuesto no sigue una línea recta, sino que va y viene, pero sobre unas directrices fundamentales, por lo menos hasta la sexta sinfonía. No era novedad, todo lo contrario, llevar el tema de la muerte a la música: muerte y juicio a través del *Requiem* romántico enseñan, a su manera, lo que el catecismo decía sobre el morir. La gran novedad de Mahler es presentar lo que dentro de la religión «mundana» no solía predicarse y que en la teología estaba

como marginado: la resurrección. Hay que señalar que el final de la segunda sinfonía realiza lo que parecía imposible: continuar la «Novena sinfonía» de Beethoven. En la «Novena» se llamaba a Dios a través de la fraternidad entre los hombres, se le llamaba, diríamos, para el reino de Dios en la tierra, y en la «segunda», de Mahler, se muestra la esperanza del reino de Dios en la otra tierra, en la tierra, que deja de serlo porque es el espacio del cuerpo resucitado. Si Rilke se acerca a la religiosidad cristiana a través de la visión, más bien de la reconquista personal de la muerte, deja de ser cristiano, porque no señala esa otra tierra de la resurrección. Por señalarla como Mahler la señala podemos pensar cariñosamente que no ha vivido como farsa lo de su obligado bautismo. Ahora bien, ese canto de la seguridad es canto de «hermosa seguridad» porque ha sido vivido primero como angustia y luego como premio. Como angustia: recordemos el *lied* de la medianoche, ardiente, trabajosa llamada a Dios desde las mismas entrañas de la noche oscura. Como premio: ese final de la resurrección como la llamada al Espíritu Santo de la «octava sinfonía», los ha vivido Mahler como un don, como un claro descenso de la inspiración desde arriba, que se encuentra, que responde al clamor que sube desde el fondo de la persona.

Esos tremendos martillazos de la sexta sinfonía, esas noches sin himno de los nocturnos de la séptima sinfonía, nos indican que estamos ante una segunda etapa en la que algo muy hondo ha cambiado. Desaparece radicalmente el paso del misterio al himno porque ahora el misterio, entre golpes y sarcasmos, se refugia en lo más difícil: en la expresión de la nada. Ahí está la terrible belleza de los últimos tiempos lentos. El hombre Mahler ya no sueña, o, si se quiere, es un trasueño hacia un «más acá»: ve cerrado el «más allá», quisiera palpar el canto de la vida y la canción de la tierra como paraíso tangible, pero no. Hay también una como transmuerte: es la nada. Genialmente, Mahler remata y a la vez hace imposible la continuación del romanticismo. Todo lo que el gran existencialismo, el de Heidegger, que pronto será otra vez como muy actual, gira, sí, sobre el que somos seres para morir..., pero abocados a la nada, y esa nada se canta en el gran tiempo lento de la novena sinfonía. Porque la nada humana, existencial, no es cero. Se acerca al cero como la música de Mahler se acerca al silencio, pero la nada humana, existencial, anonada recuerdos y entonces el timbre orquestal, de la orquesta lenta de Mahler, llega a dulzuras extremas. Y la nada humana, existencial, sepulta también tragedias y entonces, al darle tierra, en la vecindad del silencio, en la andadura lenta y lenta de la orquesta, hay el eco a la vez del desengaño y del fracaso y los timbres, con la máxima sencillez, indican lo mucho más hondo del patético desgarramiento. La cumbre, y al mismo tiempo lo más hondo de esa nada, es el larguísimo final de *La canción de la tierra*, allí donde lo más cercano al silencio enmarca el desengaño definitivo, el adiós definitivo, y eso sobre palabras de poesía china, cuando la época de seguridad tenía lo oriental,

lo chino y lo japonés especialmente como ornamento para el té, para las paredes y para los abanicos. Adiós: la ambigüedad del pronombre indica que no es sólo el amor, sino todo «yo y tú» el que vuelve a la tierra. Ahora bien, en la tradición mística, la que ha estudiado Huxley para que el Oriente no se separe de San Juan de la Cruz, la nada no es lejanía de Dios, sino deseo de que Dios sea el «tú», absoluto, totalmente opuesto a la miseria humana.

En medio, como logro alto, pero también como frustración conmovedora, la octava sinfonía. Logro alto: es una cumbre de la técnica, es una cumbre de la expresión y es una cumbre como mensaje ese acercamiento del Espíritu Santo como viento impetuoso, como grito de las esferas y del corazón; todo el primer tiempo es el último gran capítulo de la forma sonata, suma de la perfección técnica, pero no menos suma del estallido: enseguida volveré sobre esto. Pero la segunda parte, ¡ay!, es frustración. Ya no es sólo la muerte y la resurrección; es que Mahler, apoyándose en lo que para muchos es la parte más débil del «Fausto», quiere meter todo: pecado, penitencia, ángeles, paraíso, Nuestra Señora. Hay trozos, los parecidos al del *lied* con orquesta, realmente maravillosos, pero la estructura es dudosa, jadeante. Sí, es un paréntesis, un sueño. De ahí no partirá nada; en cambio, profundizando en los desgarramientos de esa nada, haciéndola hasta prosaica, vendrá el capítulo expresionista de la escuela vienesa. No es que el Schönberg joven haya influido técnicamente sobre Mahler, no, pero sí es cierto que el fondo-fondo de esa nueva generación dolorida, contestataria, intransigente, voluntariamente pobre, rebelde por esencia al encanto, ha sido intuitivo por el compositor que «no entiende» los procedimientos de Schönberg, pero que «comprende» su actitud humana.

Todo este mundo de Mahler quiere realizar un imposible que, a la vez, es necesario: romper con la pasividad al escuchar, hacer que la audición suponga un verdadero compromiso y no el vago tópico sentido de que la música nos haga más buenos sin más, sino en el sentido de que nos revuelva, de que no nos de paz sin haber sufrido antes. Hay una intensa, continua lucha para hacer del público, comunidad para otro mundo, la herencia de lo que Wagner quiso para el teatro. En este esfuerzo se juntan la vocación del creador y la vocación del intérprete. Esa postura supone, inicialmente, un sacrificio en lo que respecta a la creación. Me explico: Mahler era un excelente pianista y no deja obra de piano; sus canciones más importantes tienen marco de orquesta; no hay música de cámara. Consecuencia: renuncia a la música de salón y a la música para la soledad. Algo parecido ocurre con Wagner, pero en el caso de Mahler es más arriesgado, porque no es lo mismo hacer la preparada peregrinación a Bayreuth que coger al público normal de los conciertos. Bien sabido es lo que Mahler quería y que nuestro tiempo realiza ya con parte del repertorio: concierto con una sola obra y sin descanso, y lo de la supresión del descanso es un

paso decisivo para pasar de la música como espectáculo a la música como acontecimiento del espíritu, y en esa línea el arranque de la octava sinfonía es una verdadera cumbre. El humanismo en la música rechaza la pasividad, el espectáculo: intentar eso con el gran público es una hazaña —¿han pensado ustedes que en la obra de Mahler se rechaza la forma «concierto» precisamente por lo que tiene de estructura de espectacularidad?— que explica también la muy pronta ruptura del corazón de Mahler.

Con la ópera esto era imposible, salvo en Bayreuth, y bien sabemos, por experiencia personal, cómo ese festival ha sido también desfile de modelos y feria de vanidades. Aun así, toda la actividad de Mahler como director de ópera, y especialmente como director de la ópera de Viena, quiere ese imposible, y cuando se quiere con tesón un imposible que se ve como necesario algo y mucho se encarna. Un sólo capítulo basta: haber dado verdad dramática, humanísima al teatro de Mozart. Dos Vienas pelearon en torno al director de su ópera: esa polémica es la gran corona del adiós camino de América, de la que vuelve sólo para componer y decisivamente para morir.

Para terminar, o más bien para subterminar, si se me permite el vocablo, nos preguntamos: ¿y la Viena de los otros compositores? Inmediatamente surge el nombre de Strauss. Que el Strauss de *El caballero de la rosa* resume la Viena de la que se tiene fácil nostalgia, no hay duda, pero no es menos indudable que Strauss es incapaz de meter la rebeldía en su estructura, y de aquí el que Mahler, admirando su técnica, adivine primero y sepa después que lo del «trance» no rige para su camarada. Del poeta Richard Dhemel, el que inspiró la *Noche transfigurada*, tenemos el siguiente tremendo y lúcido testimonio: «Strauss, fascina y brilla, cuenta anécdotas y se queda en la superficialidad terrena. Mahler arde, ilumina, tiende hacia lo alto y nos arrastra con él, mucho más allá de nuestro destino personal». ¿Y Bruckner?, hemos de recordar aquello de la «nada». Todos los mahlerianos coincidimos en que cuando de esa «nada» surgen mansas oleadas de dulzura, el eco del Bruckner ferviente es innegable. ¿Hay alguna razón musical y religiosa a la vez? ¡Ya lo creo que sí! ¡Y actualísima! Esas épocas con los dos polos de la religiosidad «mundana» y de la rebeldía contra ella, pueden dar como excepción lo que los mundanos y los rebeldes admiran: el testimonio de una religiosidad hondísima, segura de su fe, no conservadora, ni mucho menos reaccionaria, sino colgada de la realidad presente de Dios, y por eso poderosa y humilde a la vez: ahí está Bruckner, y esa es la razón del inmenso respeto y de la querida influencia, y ¿cómo no?: el recuerdo para Mahler de cómo en otra época de seguridad y de religión mundana, en la Viena de Metternich, Beethoven y Schubert, cada uno a su manera, tuvieron en el meollo de su inspiración la rebeldía y la petición de compromiso.

Debo terminar, y tanto cariño tengo al tema que me dan ganas de

repetir lo que en ocasión famosa dijera don Eugenio d'Ors: «No diré "he dicho", porque me quedan muchas cosas por decir». El final es responder rápidamente a la pregunta ¿cómo conoce y cómo quiere España a cada una de esas Vianas? En las alturas: hecho un paréntesis entre las relaciones nupciales Borbón-Baviera, la archiduquesa María Cristina, reina de España por el matrimonio con Alfonso XII, trae a Madrid lo más auténtico, lo más bello y lo más bondadoso de la etiqueta de la corte austríaca. Lo más sonriente de esa Viena tiene sucursal en Madrid a través de los valeses de Strauss y de la opereta. No deja de ser parte de esa sonrisa lo que significa el llamado «pan de Viena», el chocolate con nata y las pastelerías tituladas «Viena-Capellanes». Richard Strauss será visto más como alemán que como austríaco. Nuestro Mahler y la escuela vienesa tardarán como tardan en toda Europa. Si bien Arbós estrenó antes que en París, antes que en Londres, la suite sacada del *Wozzeck* de Alban Berg. En realidad ha ocurrido lo que le hubiera asombrado y gustado a Mahler: que, de hecho, hemos conocido antes a sus herederos. Hace más de veinticinco años, en una etapa del Conservatorio en esta casa, etapa que algunos quieren olvidar, vivimos la presencia de un grupo de pianistas vieneses, adolescentes durante la terrible guerra, yo creo que volcados sobre el piano para olvidar las bombas; trajeron en los años cincuenta el mensaje de la técnica asombrada, pero no menos de la alucinación. Por esta casa pasaron, entre otros, Jorge Denus y Alfred Brendel; aquí se estrenó la sonata de Alban Berg y aquí se dio el primer curso sobre la técnica dodecafónica. Y aquí, aquí Teresa Berganza estrenó las canciones del caminante, las que había escogido como obra de concurso y las que llevó por Europa. Injusto sería no recordar a Barcelona, la Barcelona que tanto quiso Bruno Walter y la Barcelona de Gherard y de Homs. Luego la oleada mahleriana y, como centro, esta obra que admiraron por igual Mahler y Strauss, esta *Noche transfigurada* donde la luna está abajo y el amor terrible arriba, amor que va de la carne al sueño, esta obra que agarra el cromatismo tristanesco y la gravedad del último Brahms para acercar no el patetismo como lujo, sino la angustia anhelante de respuesta. Quien la dirige, José Ramón Encinar *, la oyó por vez primera, siendo un crío, en mi clase del Conservatorio. Gracias por todo y a todos.