

Juan Diego Caicedo González

La música como utopía del humanismo integral

A Miguel, príncipe y director de nueve coros

*iQue triunfe el amor!
iY que el mundo entero
sirva al imperio
de la belleza!*

Raniero de' Calzabigi,
coro final de *Orfeo y Eurídice*
de Christoph W. Gluck



RESUMEN

A lo largo de la historia, la música ha sido, para una serie de mentes esclarecidas, mucho más que un simple componer y escuchar: todo un proyecto de vida que, visto desde la perspectiva de la utopía, se acerca bastante al ideal de un mundo de consumada espiritualidad, solidaridad y nobleza. Como quien dice, toda una utopía de convivencia feliz.

ABSTRACT

Music as the Humanist Utopia

Throughout history, music has been, for enlightened minds, much more than simple composition and listening: instead it is a lifestyle that, seen through the lens of utopia, approximates the ideals of a highly spiritual world, solidarity and nobility. As they say, a utopia of happy coexistence.

PALABRAS CLAVES:

Música, espiritualidad, eternidad, mística, gozo.

EL AUTOR:

Magister en Arte, Dirección de Cine y Tv., de la Escuela Nacional Superior de Cine, Teatro y Tv. León Schiller de Lodz, Polonia. Director de cine, guionista, ex presidente de la Federación Colombiana de Cine Clubes, y crítico de cine en varios diarios y publicaciones especializadas, como *El Espectador*, *Nueva Frontera*, *Cinemateca*, *Ojo al Cine* y *Kinetoscopio*. Ha sido profesor en las universidades de los Andes, Javeriana, Rosario, Pedagógica, Universidad del Valle y Universidad Nacional, a la cual se encuentra vinculado actualmente como profesor de la Escuela de Cine y Televisión, de la que fue igualmente director curricular.
E-mail: juandcg@hotmail.com

Cuando queremos remitirnos a los orígenes del concepto de *utopía*, nos remontamos, por supuesto, al texto del mismo nombre escrito por Tomás Moro (1478-1535), humanista inglés del Renacimiento. Lo que muy pocos recuerdan hoy o saben es que él es un *santo*, reconocido como tal por la Iglesia Católica, la cual, además, le ha conferido el título de *patrono de los políticos*. Moro fue canciller de Inglaterra durante el reinado de Enrique VIII, quien lo condenó, primero a la prisión en la Torre de Londres y luego a la ejecución pública; murió decapitado por oponerse al divorcio del rey y al hecho de que éste se auto-proclamara cabeza de la Iglesia en Inglaterra, primacía que para los católicos tiene sólo el Papa.

El texto en cuestión, escrito a partir del relato imaginario de un tal Rafael Hythloday, personaje ficticio, navegante portugués a quien Moro dice haber conocido en Flandes, describe la vida en la isla de *Utopía*, donde Rafael pretende haber permanecido el tiempo suficiente como para haberse formado una idea de la misma. Se ha sostenido siempre que Moro, lector infatigable de la Biblia, se inspiró para ello en el nombre del arcángel Rafael, quien en el libro de *Tobías* debe guiar a éste desde Nínive, donde habita una masa de judíos deportados, hasta Ragués, ciudad meda, donde habita Gabael, quien ha contraído una deuda con Tobit, el padre de Tobías, deuda que es preciso cobrar; en la práctica, el joven Tobías y Rafael

llegan juntos solamente hasta Ecbátana, lugar en que el primero se une en matrimonio a Sara, hija de Ragüel, torturada por un demonio, que le había hecho perder a siete maridos, mientras Rafael cobra solo la deuda en Ragués de Media. De ahí también, quizás, las constantes referencias a la cultura persa, en cuyo seno parece haber evolucionado *Utopía*.

Hythloday guía, pues, a sus interlocutores, entre quienes se cuentan Moro y un cardenal, en una supuesta visita relatada a *Utopía* –la tierra de lo que no existe– en el curso de una amena tertulia renacentista, que constituye la sustancia del texto. El propio autor mantuvo real y frecuentemente tertulias semejantes con Erasmo de Rotterdam, visitantes italianos y otros humanistas. La circunstancia de que haya como modelo una presunta fuente bíblica, aunada a la admiración incondicional que Moro sentía por la cultura griega, paradigma de sabiduría para los hombres ilustrados de *Utopía*, no hace sino refrendar la importancia que para todos ellos, los humanistas del Renacimiento, tenían tanto los patrones idealistas helénicos, con Platón a la cabeza, quien en el opúsculo –eso y no otra cosa es la exposición de Moro– es mencionado más de una vez, como los principios católicos de convivencia social, impregnados de la espiritualidad característica del mensaje evangélico. La *Utopía* del canciller decapitado, sobre quien se hizo una hermosa película, *El hombre de dos reinos* (*A man for all seasons*, 1966) de Fred Zinemann, pertenece entonces, con todos los honores, al acervo de lo que desde hace mucho tiempo se ha dado en llamar civilización grecocrisiana.

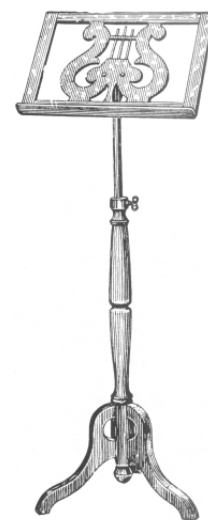
Se desvirtuaría impunemente el sentido del texto si se pasara por alto esta conjunción de valores culturales: *Y no dudo que el respeto a la comodidad privada de cada hombre o la autoridad de nuestro salvador Cristo (que con su gran sabiduría no pudo dejar de saber lo que era mejor, y por su inestimable bondad no podía aconsejar más que lo que sabía que era mejor) habrían conducido a todo el mundo desde hace mucho a las leyes de esa república si no fuera porque una sola fiera, la princesa y madre de todos los males, la Presunción, no lo evitara e impidiera*¹. Y es que, justamente, el proyecto utópico moriano tiene mucho en común con la visión ideal del Estado que se encuentra en *La República* y con la disquisición socrática acerca de la inmortalidad del alma en *Fedón*, ambos diálogos de Platón, descansando sobre los cimientos de una elevada espiritualidad: [...] *nunca discuten [los habitantes de Utopía] sobre la felicidad o la bienaventuranza sin unir a las razones de la filosofía ciertos principios sacados de la religión sin los cuales creen a la razón débil e imperfecta por sí misma para la investigación de la verdadera felicidad: Que el alma es*

*inmortal y destinada a la felicidad por la misericordiosa bondad de Dios. Que después de esta vida se reservan premios a nuestras virtudes y buenas acciones y castigos a nuestras malas acciones [...] Entonces, si es una cuestión de humanidad que el hombre lleve salud y consuelo al hombre y especialmente (lo que es una virtud muy típicamente propia del ser humano) que mitigue y suavice la pena de los demás y, al quitarles la tristeza y pesadumbre de la vida, les devuelva la alegría, es decir, el placer ¿por qué no puede entonces decirse que la naturaleza apremia a todo hombre a hacer igualmente consigo mismo?*².

Esa alegría y ese placer, en un sentido individual y colectivo, se lo proporcionan recíprocamente los utopienses, los habitantes de la isla de *Utopía*, según el relato de Rafael, gracias a la concordia que establece como condición de bienestar la propiedad común, acompañada por un empleo provechoso del tiempo libre, en el que los hombres comparten lo mejor de sí mismos, su generosidad y talentos, dedicando las horas justas, ni más, ni menos, al trabajo, el esparcimiento, el estudio y la religiosidad. No hay en la isla del ensueño humanístico lugar para la discordia que genera usualmente la idolatría del dinero, tampoco para los abusos de poder que de ella se derivan. No hay excesos en el trabajo físico, ni en la actividad intelectual. Imperan en ella la salud del alma y del cuerpo. Es la realización del reino de Dios en la tierra, pero sin ningún amago, sin el menor atisbo de violencia, en completa libertad, como, precisamente, Dios lo quiere y lo ha pregonado a través de su Hijo. No hay nada de materialismo en estos postulados utópicos, ya vulgar, ya pretendidamente científico. Esto y no otra cosa es lo que Tomás Moro construye como paladín de la *Utopía*.

LA MÚSICA AL SERVICIO DE LA UTOPIA

*Después de cenar [los utopienses] dedican una hora al juego: en verano en sus jardines, en invierno en sus salas comunes donde almuerzan y cenan. Allí se ejercitan en música o bien en honesta y sana conversación*³ [...] *No hay cena sin música ni sus banquetes carecen de delicadezas y golosinas*⁴ [...] *Cuando han estado postrados un momento en el suelo, el sacerdote les da la señal de levantarse. Entonces dirigen a Dios sus oraciones cantadas que acompañan con instrumentos de música, en su mayoría de forma distinta de la que nosotros usamos en esta parte del mundo. Y si bien muchos de los nuestros son más suaves que los suyos, muchos de los suyos son mejores que los nuestros. Pero en una cosa sin duda nos aventajan en grado sumo; y es que toda su música, tanto la que tocan con instrumentos como la que cantan con la voz humana, recuerda y expresa hasta tal punto las emociones naturales, el sonido y el tono se acomoda y concuerda tanto con el tema, que tanto si es una oración como un motete de alegría, de resignación, de inquietud, de*



¹ Tomás Moro, *Utopía*, Bogotá, editorial La Montaña Mágica, 1987, pág. 137.

² Op. cit., págs. 87-88.

³ Op. cit., págs. 68-69.

⁴ Op. cit., pág. 78.



*tristeza o de ira, la forma, la forma de la melodía indica de tal manera el significado del tema que emociona, conmueve, penetra e inflama admirablemente los espíritus de los oyentes*⁵.

¿Nos engañamos o estas últimas frases son casi idénticas a las que, primero la *Camerata Fiorentina*, y después Claudio Monteverdi, proclamaron como objetivo de la entonces naciente ópera, en función del lema *la armonía al servicio de la oración* (en el sentido de frase, no de plegaria), y no a la inversa, como acaecía en el terreno de la polifonía, que dominó la música occidental por varios siglos? La monodia, el prístino sustrato melódico, debía cumplir con esa exigencia resultante del texto cantado en sí mismo, de su sentido y connotaciones. Volveremos sobre el tema. Por ahora conformémonos con la reminiscencia –todo conocimiento, según el filósofo que enseguida nombraremos, lo es, reminiscencia de lo que el alma ha aprendido en la eternidad, antes de venir al mundo–, de lo que uno de los más grandes maestros de Sir Thomas More, en correcto inglés, Platón, dejó sentado acerca de la música como arte privilegiado de la utopía, en general.

Reproduzcamos, a continuación, un fragmento del diálogo que Sócrates y Glaucón sostienen en *La República* sobre la educación de los jóvenes, valientes y sensibles, que conformarían el Estado perfecto, educación basada, ante todo, en la música y la gimnasia como correlatos del saber filosófico de los dirigentes políticos ideales.

– Cuando un hombre, dedicándose por entero a la música, sobre todo a las armonías dulces, suaves y lastimeras, la deja insinuarse y deslizarse suavemente en el alma por el canal del oído, y pasa toda su vida cantando y dejándose llevar por la belleza del canto, ¿no es cierto que el primer efecto de la música es dulcificar su valor, lo mismo que se ablanda el hierro, y aflojar esa tirantez que le inutilizaba antes y le hacía de difícil trato? Pero si continúa dedicándose a ella sin contenerse, ese mismo valor desaparece y se hunde poco a poco, y enerva su alma, no es ya más que un guerrero sin corazón.

– Tienes razón.

– Este efecto no tardará en producirse, si ha recibido de la naturaleza un alma floja. Si es naturalmente valiente, bien pronto su valor, al debilitarse, se hace arrebatado; el más pequeño motivo le irrita o le calma, y en lugar de ser valiente es testarudo, antojadizo y colérico.

– Es cierto.

– Que el mismo hombre se dedique a la gimnasia, que se ejercite, que coma mucho y que desprecie enteramente la música y la filosofía. ¿No adquirirá su cuerpo, al pronto, fuerzas? ¿No se hará atrevido, más valiente y más intrépido que antes?

– Sin duda.

– Pero si no sabe más, si no tiene comunicación con las musas; y si su alma, aun cuando tenga algún deseo de aprender, no cultiva ninguna ciencia, ningún estudio, ninguna conversación, ni, en fin, parte alguna de la música, ¿no se hará insensiblemente débil, sorda y ciega, a causa del poco cuidado que ella pone en despertar, alimentar y desenvolver sus facultades?

– Así tiene que suceder.

– Pues ahí le tienes ya, enemigo de las letras y de las musas. No seguirá el camino de la convicción para llegar a los fines que se proponga; sino que, a manera de una bestia feroz, empleará en todas ocasiones la fuerza y la violencia. Vive en la ignorancia y en la rusticidad, y ajeno a la gracia y a la armonía.

– Dices bien.

– Los dioses han hecho a los hombres el presente de la música y de la gimnasia, no con objeto de cultivar el alma y el cuerpo (porque si este último saca alguna ventaja es sólo indirectamente); sino para cultivar el alma sola, y perfeccionar en ella la sabiduría y el valor, concertándolos, ya dándoles expansión, ya conteniéndolos dentro de justos límites.

– Me parece bien.

– El que ha llegado a encontrar el debido acuerdo entre estas dos artes, y las aplica como conviene a su alma, merece mucho más el nombre de músico y posee mejor la ciencia de las armonías que aquel que se limita a templar las cuerdas de su instrumento⁶.

La disertación platónica precedente enaltece y ensalza la música, entendida, claro, a la manera griega, como un estado de armonía con el cosmos, y no como un mero ejercicio de composición, interpretación de un instrumento o accionar de la voz humana. Si bien no aisladamente, no desprendida de la filosofía, el ejercicio físico y el valor de la varonilidad, induce al equilibrio psíquico, a la regulación ordenada de las distintas cualidades y facultades humanas; ennoblece lo que por sí solo sería grosero, suaviza lo que sin ella se reduciría a mero arrebatado pasional; en desmedro de la violencia y la agresividad, forja caracteres ama-

⁵ *Op. cit.*, pág. 133.

⁶ Platón, *La República o el Estado*, Madrid, editorial Espasa-Calpe, duodécima edición, 1975, págs. 118-119.

bles, pacíficos. Así se expresa igualmente en el *Timeo*: [...] *si la voz tiene la facultad de apoderarse de los sonidos musicales, cuya importancia es incontestable, es a causa de la armonía, y ésta, cuyos movimientos son semejantes a los de nuestra alma, al que cultiva con inteligencia el comercio con las musas no le parece tener más destino que el de procurarnos frívolos placeres, los solos que se le piden hoy día; al dárnosla, las musas han querido ayudarnos a reglar y a poner de acuerdo entre sí a las caprichosas revoluciones de nuestra alma. Y nos han dado igualmente el ritmo como un medio de reformar las maneras desprovistas de medida y de gracia que se observan en la mayor parte de los hombres*⁷.

Para Platón, se conoce lo que es armonioso, en general, por la música, entendida como ciencia⁸. La identificación de los dos conceptos, música y armonía, en todo sentido (la categorización de la armonía como uno de los componentes de la música en tanto arte se haría muchos siglos después), llega hasta el punto de que en el diálogo *Laques o del valor*, el personaje que es objeto del título afirma rotundamente: *Cuando oigo a un hombre que habla de la virtud y de la ciencia, y que es un verdadero hombre digno de sus propias convicciones, me encanta, es para mí un placer inexplicable ver que sus palabras y sus acciones están perfectamente de acuerdo y se me figura que es el único músico que sostiene una armonía perfecta, no con una lira ni con otros instrumentos, sino con el tono de su propia vida; porque todas sus acciones concuerdan con todas sus palabras* [...] ⁹.

Según esto, un hombre que es verdaderamente músico vive en la concordancia de sus principios con sus actos y, de acuerdo con los planteamientos pitagóricos que Platón recoge, armoniza con todo el universo, sin necesidad de dedicarse a la música como oficio; sin embargo, siempre que el filósofo hace referencia a lo que para nosotros es hoy en día extramusical, llámese virtud o convivencia armoniosa con un orden universal, natural o cósmico, toma como modelo de sus consideraciones a la música en sí misma, cuyo fin es el de armonizar (sin la ya anotada complejidad posterior del verbo para teóricos, compositores e intérpretes) los sonidos (y, claro, el mundo con ellos), siguiendo los dictámenes de las muy apolíneas musas, creadoras de la proporción y el orden integrales. Tanto para Platón, pues, como para Moro, la música hace un bien inmenso en la sociedad y debe estar en uno de los primeros lugares de la política utópica, aun cuando el primero tiña de ambivalencia el entusiasmo con que la juzga, como hace con el arte en general, al dirigir la mirada simultáneamente a sus lados oscuros, aquellos en los que dicha *ciencia de la armonía* se despoja de vínculos con la verdad y el bien, con la belleza de este último,

a la cual no se llega sin el saber metafísico sobre las Ideas.

Sea como fuere, estos dos abanderados de proyectos utópicos hallan en la música una fuente de ventura y solidaridad auténticas para los hombres, pues de lo señalado se deduce fácilmente que el músico no está *contra nadie*, sino a favor del bien común, muy particularmente cuando integra su oficio a un pensamiento y a una acción, no sólo artísticamente *especializada*, encaminados a la búsqueda de este bien y de la verdad, como es el caso de compositores de quienes nos ocuparemos más adelante. Cabe preguntarse desde ahora si la gran música, la de las más altas cimas de creatividad y belleza, no contiene en sí misma todo ese caudal de beneficios para la humanidad, y si un mundo utópico no debería ser por excelencia un mundo musical, en el cual el alma (para Platón y Moro esta es una realidad ontológica) viva en armonía consigo misma, con las demás almas y el alma del universo, Dios.

ORIGEN PITAGÓRICO DE LA UTOPIA MUSICAL

Si las primeras especulaciones estéticas en Occidente, entendidas mucho después por la Modernidad como una filosofía del arte y la belleza, se deben a Pitágoras, las mismas empezaron por la música, cuya esencia numérica y terapéutica observó con una feliz intuición, que no prescindía en sus desarrollos ni de las vías sensibles ni de las racionales, este hombre misterioso, místico, astrónomo, matemático, músico y filósofo en una sola persona. A pesar de lo inciertas y polémicas que resultan las diferentes versiones biográficas que sobre él y su pensamiento siguen circulando, pensamiento popularizado ante todo por Platón, a quien siguió, en los primeros siglos de la era cristiana, la muy ingente ofensiva de los emperadores romanos para contrarrestar la propagación en gran escala del mensaje de la Iglesia con un retorno a las raíces paganas, el cual trajo consigo un redescubrimiento casi idolátrico (algunos sostenían que había sido un dios) de la figura de Pitágoras, a quien biógrafos como Jámblico y Porfirio atribuyeron poderes sobrehumanos; a pesar de que incluso se ha hablado de varios sabios antiguos que compartieron ese nombre, a quienes la posteridad, según se dice, ha confundido con uno solo, es un hecho que sus teorías de la música cósmica y la medicina musical se sitúan claramente en la órbita de sus ideas y las de sus discípulos.

Los pitagóricos, parece que divididos en uno o más grupos, de propensión más científica unos, otros inclinados decididamente a cultos esotéricos de iniciación en secretos que se conquistaban con una vida ascética en común, llena de prescripciones y abstenciones, que su maestro aprendió

⁷ Platón, *Timeo*, en *Diálogos*, México D.F., Editorial Porrúa, vigésimoquinta edición, 1998, pág. 685.

⁸ Platón, *Cármides o de la templanza*, en *op. cit.*, pág. 90.

⁹ Platón, *Laques o del valor*, *op. cit.*, pág. 50.

de la religión órfica y de sus viajes por el Oriente, asignaron al número (dios, planeta o esfera celeste) el papel rector del universo. Pitágoras estipulaba que también la música participaba de éste, al tener asiento las consonancias musicales, cuyo descubrimiento, según sus epígonos latinos, es obra suya, en la matemática, expresión racional de lo que el sentido del oído percibe en los goces indecibles de la audición, a los que únicamente él y los iniciados por su conducto tenían acceso en su germen primordial: la música de los cuerpos celestes, en los cuales Pitágoras escuchaba sonidos inaudibles para el común de los mortales.

En los rituales pitagóricos de iniciación, la música jugaba un papel prominente. Escuchándola, el nuevo miembro de la secta sanaba sus dolencias físicas y psíquicas; purificaba su alma, cuya eternidad, a través de las doctrinas de la transmigración y la reencarnación, Pitágoras no ponía en duda, preparándose de la mejor forma posible para la muerte al deleitarse con esa música que, en un más allá planetario, emanaba finalmente de dichos cuerpos, en los cuales el alma inmortal iría algún día a morar, reencarnada en una existencia superior. Valiéndose de las notas que tocaba con su lira, el maestro del teorema sembraba salud, que concebía como armonía de los miembros del cuerpo entre sí, y paz interior. Del placer sensorial de los sonidos armonizados se pasaba a un estado de trance y sueño, en el que el afortunado o elegido recibía, por

anticipado, la revelación de la armonía imperecedera e inherente a los dioses-números-astros del firmamento. Sin educación musical, la que Pitágoras inició en Grecia, no había lugar para esa comunicación con la divinidad de la *tetraktys*, manifestada en las series aritméticas 1, 2, 3, 4, piedra angular de la música pitagórica.

La música no era precisamente diversión, puesto que era el centro del culto de los dioses, cuyos himnos se cantaban siempre con cítara o flauta. La música en la educación también era considerada como enseñanza moral puesto que actuaba como freno de las partes físicas y agresivas del alma. Pitágoras, además de estas creencias, veía la música como la unión entre el hombre y el cosmos. El cosmos para él era una vasta relación armónica hecha de pequeñas relaciones sucesivas que, cuando se juntaban, formaban la armonía cósmica audible sólo para Pitágoras¹⁰.

Jámblico, en su muy apologético texto, *Vida de Pitágoras*, relata que el filósofo (acuñó, de hecho, esta expresión) hizo milagros de curación exterior y sanación interior, siendo el pionero de lo que hoy conocemos como musicoterapia, pero que él denominaba *medicina musical*: Consideraba que la música contribuía en gran manera a curar, si se usaba en la forma adecuada. Dicho medio de curación no suponía un lugar subordinado en la práctica de la medicina [...] existían ciertas melodías propias para curar las pasiones del alma, así como otras para la depresión y la angustia mental¹¹.

El pensamiento de Pitágoras, quien se convirtió en toda una autoridad moral y cientí-



¹⁰ Peter Gorman, *Pitágoras*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pág. 167.

¹¹ Fragmento de la *Vida de Pitágoras* de Jámblico, citado en *op. cit.*, págs. 170-171.

fica en Grecia, y también en la ciudad de Crotona –colonia griega italiana– tuvo notorias repercusiones políticas. Perseguido en esta última ciudad y también en Delos, pasó por períodos de proscripción en los que sólo pudo cultivar la vida interior con sus discípulos. Sin proponerse metas políticas como tales, se convirtió en una figura pública que incluso dirigía muy influyentes discursos al pueblo en la plaza pública. Al igual que otros gestores de utopías, preconizaba sin ambages, independientemente de lo esotérico y cerrado de la sociedad de iniciados que gestó, en la que cada cual hacía voto perpetuo de silencio en relación con los enigmas supuestamente descubiertos en la convivencia secreta (quien los dejaba conocer de otros, fuera de la secta, era declarado muerto en vida), la necesidad de una renovación de la sociedad, dentro de los ideales de la medida numérica, que necesariamente comportaba casi una predicación, esta sí abierta, de las ventajas de un tejido social eminentemente *musical*, es decir, armonioso, en acuerdo perfecto con la proporcionalidad matemática invisible del orden cósmico. Se dice que una alocución suya en Cremona contribuyó poderosamente al florecimiento de la ciudad en todos los sentidos.

Pitágoras es, entonces, en los anales de la utopía musical, el primer bastión importante; para él, el hombre no alcanza un saber legítimo sin música y una sociedad de individuos ilustrados recibe sus iluminaciones trascendentes solamente de las notas consonantes procedentes del coro celestial de los planetas. Su llamado a la edificación de una coexistencia venturosa en el mundo, tras los pasos de Orfeo, el personaje mítico que con su lira domeñaba fieras y monstruos, el primer personaje en la historia de la ópera, llega a tal grado de fervor musical, que para él la música, preparación para una existencia supraterrrenal, sin fronteras, es sinónimo de eternidad, es la voz propia de ésta, que los hombres escuchan sin saberlo, teniendo como norte velado por su muy corriente ignorancia la dicha de un canto perpetuo, al compás de las estrellas. Como únicamente unos pocos, sus seguidores, podían romper el velo, su promesa de alegrías e imperturbabilidades infinitas acaba por ser un tanto elitista, como lo fueron, igualmente, las de Platón y Moro, quien creía que la mayoría de los hombres padecía de ceguera espiritual. Llegarán tiempos en que un Beethoven, un Verdi, un Wagner y un Liszt querrán hacer de la música un arte para todos, sin exclusiones, una utopía que fracasará en sus proyecciones sobre la realidad, como todas, simplemente por la pereza de sus potenciales destinatarios masivos, la mala educación y la falta de oportunidades de tantos que, envueltos en

las canciones de las Musas, podrían danzar (también la danza tenía para el filósofo de Delos propiedades curativas), girar armoniosamente, musicalmente, alrededor del silencioso Uno pitagórico, el astro de los astros, del que depende la existencia de la música, pero al cual nadie, ni el mismo Pitágoras, ha escuchado nunca articular una sola palabra.

EL RELATO MUSICAL, GOZO INCOMPARABLE DE LOS PUEBLOS EN HOMERO

Antes de Pitágoras, la música tuvo en Homero a su profeta más milenario. Conviene añadir aquí a lo dicho antes sobre el primero, que sus curaciones las hacía sirviéndose además de la poesía, hermana de la música desde esos tiempos remotos de la antigua Grecia. Y particularmente de la poesía de Homero, quien, en el Canto VIII de la *Odissea*, rinde su vehemente tributo al arte de los relatores musicales, los aedos, antepasados del trovador y de los posteriores compositores e intérpretes de ópera. Ulises busca en este Canto refugio temporal en casa del *discreto* y muy *prudente de entrañas* Alcínoo, quien convoca a su pueblo, el feacio, para que escuche la narración musical de las hazañas de su huésped de honor en Troya y los dolores de los sufridos y derrotados dánaos: [...] a Demódoco hacedme venir, el aedo divino, a quien dio la deidad entre todos el don de hechizarnos con el canto que el alma le impulsa a entonar¹².

La lira, como en la *Utopía* de Moro, acompaña el banquete de los feacios durante el cual el *períclito aedo* hace que éstos y su prestigioso invitado *gocen en su alma*¹³. En una pausa del relato, los comensales hacen lo propio; es cuando el astuto y osado héroe se dirige a un heraldo para que haga llegar el alimento *al cantor siempre fiel, a Demódoco, honrado del pueblo*, a quien han hecho sentar en medio del banquete, en uno de los mayores elogios que se hayan hecho nunca de un músico, cantor y poeta a la vez, al modo de los futuros Wagner, Berlioz, Chaikovski y Musorgski, autores de los libretos de sus propias óperas: *Lleva, heraldo, le dijo, esta carne a Demódoco y coma a placer: quiero honrarle aunque esté yo afligido; de parte de cualquier ser humano que pise la tierra, la honra y el respeto mayor los aedos merecen, que a ellos sus cantares la Musa enseñó por amor de su raza*¹⁴.

Queda consignada así, en este fragmento del texto magno de la épica, la veneración que un pueblo siente por su relator musical de cabecera. Asimismo, en los albores del siglo XIX, Haydn, el día del estreno de su oratorio *La Creación*, sentado en una silla imperial (no podía caminar bien por complicaciones de salud), es levantado en hombros, por encima del público vienés, congregado en gran número, que lo aplau-

¹² Homero, *Odissea*, Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, en publicación popular de Editorial Planeta, 1997, pág. 122.

¹³ *Op. cit.*, pág. 132.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 136.



de a rabiarse, y así sale de la sala de conciertos, mientras Beethoven se arrodilla ante su antiguo maestro, a quien había visto por años con mirada displicente. También durante el siglo XIX, el pueblo italiano hará otro tanto por Verdi, mediante demostraciones masivas de simpatía, y los campesinos húngaros, por los alrededores de Budapest, se arrodillarán al ver a Liszt, el virtuoso, quien, en majestuosos carroza y cortejo, hacía su entrada triunfal a la ciudad, en gira de conciertos por toda Europa. Unos años después, el cadáver de Ricardo Wagner, su amigo del alma, será recibido por multitudes condolidas y sollozantes en todas y cada una de las estaciones de su glorioso recorrido desde Venecia hasta Bayreuth. Los pueblos han sabido reconocer, aunque más de una vez muy tarde, el valor de sus aedos.

Desde la perspectiva de la utopía, sigamos imaginando prodigios: los pueblos de la Tierra, tumultuosa y gozosamente, se reúnen para escuchar las enseñanzas de aquéllos; ponen en práctica estas enseñanzas, siguen el camino de la sanación pitagórica que de ellos emana. Aprenden de los héroes a quienes los aedos cantan. Conocen la historia de sus raíces contada por sus dulces voces, sacan conclusiones para no repetir lo peor de ella, imitando a los grandes. Se regeneran, como quería Wagner, buscando en la música límpidas aguas purificadoras para sus espíritus hastiados, desengañados ya de tantas miserias de la tierra. La humanidad destila concordia, unión, provocadas por notas, compases y acordes. Es la realización de la *Oda a la alegría*, la utopía musical. Es el aedo que, como Beethoven le dijo al niño Liszt, luego de escucharlo al piano, enfervoriza a sus sucesores, entregándoles la antorcha del relevo de la carrera en la que pasa de mano en mano, de una generación a otra, la celestial llama musical: ¡Adelante! Eres feliz y harás felices a los demás hombres. ¡No hay nada mejor ni más hermoso...!

LOS SALMOS Y EL PRIMER PENSAMIENTO CRISTIANO

La palabra salterio, colección de los ciento cincuenta salmos del Antiguo Testamento, designa al instrumento de cuerda que acompañaba el canto de los mismos en la tradición judía. Un salmo es un himno de alabanza, una súplica o una acción de gracias, escritos y cantados en términos de poesía lírica. La salmodia o acto de ejecutar musicalmente los salmos en el templo, no solamente consistía originariamente en esta

ejecución, sino que, de hecho, muchos de ellos son música dentro de la música, es decir, hablan de la naturaleza sagrada de ésta, de su finalidad principal como expresión del culto y el amor a Dios. Ello es particularmente cierto cuando se trata de los himnos de alabanza o de las estrofas que, dentro de una totalidad, pueden así catalogarse, puesto que los géneros pueden mezclarse en un salmo. La primera estrofa del salmo 149, por ejemplo, himno triunfal, invita a hacer música, a cantar, con la relación del instrumental requerido: ¡Aleluya! / ¡Cantad a Yahvéh un cantar nuevo: su alabanza en la asamblea de sus amigos! / ¡Regocíjese Israel en su hacedor, los hijos de Sión exulten en su rey; / alaben su nombre con la danza, / con tamboril y cítara salmodien para Él!

Otro tanto se lee en la estrofa final del salmo 150, doxología final del salterio en sí como conjunto de textos sagrados, de rebotante musicalidad y que, por lo mismo, ha sido objeto de la atención de muchos compositores, entre los que sobresale el gran Heinrich Schütz, cuyos *Salmos de David* se cuentan entre lo más inspirado y extraordinario de la música sacra: Alabadle con clangor de cuerno, / alabadle con arpa y con cítara, / alabadle con tamboril y danza, / alabadle con laúd y flauta, / alabadle con retumbantes címbalos, / alabadle con címbalos de aclamación. / ¡Todo cuanto respira alabe a Yahvéh! / ¡Aleluya!

La salmodia fue cultivada con especial esmero durante los primeros siglos del cristianismo en la Iglesia oriental. San Efrén, diácono del siglo IV, oriundo de Nísibe, antigua Siria, quien se trasladó luego a Edesa, en Mesopotamia, debido a las persecuciones religiosas emprendidas por los invasores persas, fue uno de los iniciadores de una poesía lírica sustentada en el rico pasado de la salmodia; compuso una copiosa cantidad de himnos y poemas religiosos, que eran cantados o recitados en las iglesias. En uno de ellos, que integra la edición *Himnos de la Navidad*, Efrén acomete un asunto de sus predilecciones y que otros representantes de la patrística, obra de los llamados Padres de la Iglesia, van a analizar dogmática y exegéticamente, tanto en Oriente como en Occidente: *El vientre de la Madre y los infiernos anunciaron con gozo tu Resurrección: el vientre te concibió estando cerrado, el sepulcro te ha dejado salir estando sellado. En contra de las leyes naturales el vientre te ha concebido y el sepulcro te ha restituido*¹⁵.

Más tarde, en el mismo siglo IV, la salmodia vivirá un período de esplendor en la Iglesia occidental, gracias a la carismática perso-

¹⁵ Citado en: Guillermo Pons, *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística*, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 1994, pág. 57.

nalidad de san Ambrosio, obispo de Milán, quien, habiendo gozado desde su infancia, por su origen nobiliario, de la mejor formación intelectual, en el espíritu de los clásicos latinos, llegó a esa alta posición luego de haber sido gobernador de las provincias del norte de Italia, cuando el pueblo lo aclamó y literalmente exigió que fuera nombrado como su pastor de almas. Ambrosio, a más de apoyarse como promotor musical de la Iglesia en la columna vertebral de la salmodia, se propuso, siguiendo a Efrén, introducir nuevos cantos religiosos: *Jefe espiritual de la población de una gran ciudad que era semipagana, cuyas costumbres y prejuicios tenía que respetar, escogió, entre los cantos religiosos del politeísmo, las melodías más populares y más accesibles al oído y a la voz inexperimentada de la muchedumbre: las apropió al culto del nuevo Dios, adaptando a ellas palabras litúrgicas. Esta operación, que fue después renovada con frecuencia, y que, probablemente, san Ambrosio no fue el primero en realizar, dio origen a una simplificación del sistema musical de los griegos*¹⁶.

Ambrosio, autor de tratados teológicos escritos en el mejor estilo latino, era también un orador de influencia avasalladora, poeta y compositor. Una vez tuvo que quedarse encerrado con muchos feligreses durante toda una semana en un templo, pues poderes políticos lo amenazaban con entregar éste a unos herejes; aprovechó la oportunidad para enseñarles a aquéllos muchas canciones religiosas compuestas por él mismo. Su reforma del canto litúrgico o *canto ambrosiano* se tradujo en la más amplia divulgación, sistemáticamente editada y organizada, de una serie de himnos *de gran belleza, de dulzura penetrante, llenos de acentos y modulaciones que les comunicaban los ritmos aún intactos de la poesía latina y la influencia siempre poderosa de la música griega u oriental*¹⁷.

Entre los oyentes de estos cantos se encontraba por aquellos años san Agustín, quien, en pleno proceso de conversión, tránsito del maniqueísmo a la fe católica, encontró en Ambrosio una figura de argumentos y musicalidad irrefutables. En las *Confesiones* anota lo decisivos que fueron para él los cánticos de la feligresía milanesa, precedidos o seguidos de la predicación del genial obispo; a ellos se integró con lágrimas y sollozos, lamentando su vida pasada y dando lugar a una nueva.

Agustín, a la par de Ambrosio, estaba familiarizado con los exponentes más altos de la poesía y la retórica latinas. Antes y después de su conversión, tuvo en la belleza y el arte objetos de estudio mucho más destacados de lo que fueron para cualquier otro padre de la Iglesia. En varias de sus obras se ocupó de ellos. Para nuestros propósitos, cuenta muchísimo su diálogo *La Música* en el que, a la manera platónica, expone

sus ideas acerca del ritmo, la rima y la métrica, deteniéndose tangencialmente en algunos aspectos de la danza y el canto; música para los latinos era todo ello, por tal motivo Agustín se centra en la poesía en tanto alma del lenguaje musical, como querrán hacerlo más tarde eximios impulsores del género operático y de sus reformas, opuestas al mero lucimiento vocal: Monteverdi, Gluck, Wagner, Alban Berg, Richard Strauss y Leos Janáček, para quienes la música, expresivamente hablando, debía estar al servicio del texto poético y el carácter de la palabra, en general.

Para Agustín, música es *la ciencia de modular bien*, derivándose el verbo modular de *modus* (medida), *puesto que en toda obra bien hecha se debe guardar la medida, y también muchas composiciones en el canto y la danza, aunque nos deleitan son muy vulgares [...]*¹⁸. *La música es el arte del movimiento ordenado. Y se puede decir que tiene movimiento ordenado todo aquello que se mueve armoniosamente, guardadas las proporciones de tiempos e intervalos [...]*¹⁹. El sentido de la música es innato al hombre; el ritmo, con sus diferentes formas, depende del número (así es incorporado Pitágoras al pensamiento cristiano), en virtud del cual Dios ha hecho todas las cosas proporcionada y rectamente. El alma recibe de Dios las leyes eternas de la armonía y a Él se llega en virtud de una gradación de armonías, desde las inferiores, marcadas por la acción, la cual aparta de la contemplación, en cuyo ámbito se concentra el verdadero conocimiento de la bondad divina. El orgullo, al que el artista y el poeta son muy propensos, aparta de Dios, mientras que es la caridad la que permite dirigirse hacia Él, encontrando las armonías eternas²⁰. *Ahora bien: la armonía comienza por la unidad y es bella gracias a la igualdad y a la simetría y se une por el orden. Por esta razón, todo el que afirma que no hay naturaleza alguna que, para ser lo que es, no desee la unidad y que se esfuerce en ser igual a sí misma, en la medida de su posibilidad, y que guarde su orden propio, sea en lugares o tiempos, o mantenga su propia conservación en un cuerpo que le sirve de equilibrio; debe afirmar también que todo lo que existe, y en la medida que existe, ha sido hecho y fundamentado por un Principio Único, por medio de la belleza, que es igual y semejante a las riquezas de su bondad, por la cual el Uno y el (otro) Uno que procede del Uno están unidos por una, por así decirlo, muy cara caridad*²¹.

Se puede precisar, entonces, que la música, en la escala de la armonía, como peldaño en la escalera de Jacob que lleva hacia Dios, es un medio bello *de caridad*, el más cardinal entre las artes, para acercarse a Dios, la suprema caridad; es, en últimas, una expresión cumbre del amor a Dios, que está en capacidad de decir, con fe, cuando está ordenada hacia lo alto, lo que las mismas palabras no dicen, por su limitación racional. Pero Agus-

¹⁶ Mariano Antonio Barrenechea, *Historia estética de la música*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1944, pág. 88.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 89.

¹⁸ San Agustín, *La música*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Bac, págs. 72-73.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 78.

²⁰ Véase *op. cit.*, págs. 332-356.

²¹ *Op. cit.*, pág. 357.

tín es enfático en señalar que la música y todas las artes, en sus más altas creaciones, no consisten en una belleza puramente física, sino en algo que las supera, la belleza espiritual; el canto humano está por encima del canto del ruiseñor, porque al lado de la melodía contiene en él la palabra, cuya significación es ante todo espiritual. En las *Confesiones* el obispo de Hipona se lamenta de haber caído previamente, en sus andanzas sin Dios, por adhesión a las melodías vacías de sentido y, en general, a la belleza física en sí misma. Para él, sin pensar en la letra de un cántico no hay elevación espiritual propiamente dicha y si llega a acontecer aquello de que la música vaya más allá de las palabras, es debido a la visión interior, en la que el Espíritu Santo ora en nosotros, como escribe san Pablo, con gemidos inenarrables, los del alma que, en su agotamiento verbal, se dirige a Dios a través de exclamaciones mínimas, un ¡Ay! que puede resumir cabalmente su estado. Por lo demás, a Agustín se debe la manida afirmación de que *quien canta ora dos veces*.

En uno de sus sermones, a propósito del ya citado salmo 149, Agustín es muy explícito en establecer esta relación entre el canto y su contenido religioso: *Cantad al Señor un cántico nuevo, resuene su alabanza en la asamblea de los fieles. Se nos exhorta a cantar al Señor un cántico nuevo. El hombre nuevo sabe*

*lo que significa este cántico nuevo. Un cántico es expresión de alegría y, considerándolo con más atención, es una expresión de amor. Por esto, el que es capaz de amar la vida nueva es capaz de cantar el cántico nuevo. Debemos, pues, conocer en qué consiste esta vida nueva, para que podamos cantar el cántico nuevo. Todo, en efecto, está relacionado con el único reino, el hombre nuevo, el cántico nuevo, el Testamento nuevo. Por ello el hombre nuevo debe cantar el cántico nuevo porque pertenece al Testamento nuevo*²².

El recorrido que hace la música en el culto monoteísta judeocristiano desde la salmodia primitiva hasta san Agustín, apunta hacia elementos utópicos nada desdeñables en la construcción idealizada de una sociedad cuyos miembros estarían armoniosamente agrupados. La música simboliza la unidad, concepto central para este último, de los hombres entre sí, que cantan o escuchan identificados con los mismos sentimientos y tonalidades espirituales, y de los hombres con su Creador –llámese poder absoluto, fuerza sobrenatural o arquitecto del universo–, según la naturaleza de los potenciales discursos utópicos que aún hoy podrían proferirse como plataforma onírica, relato de ciencia ficción o profecía aleccionadora. La música conduce al hombre, a los hombres unidos en el canto, confirmando así el cristianismo el valor de lo dicho por Pitágoras y Platón, hacia zonas

²² San Agustín, fragmento del Sermón 34, citado en *Liturgia de las horas*, vol. II, Bogotá, Conferencia Episcopal de Colombia, Editorial Nomos, segunda edición, 1998, pág. 707.



superlativas, hacia lo mejor de sí mismos y el conocimiento de la verdad, la armonía divina. La música está situada en la dimensión del amor más grande, es inherente al diálogo o intercomunicación del amor más grande. Es amor y éste estará siempre en el corazón de las utopías humanísticas, cristianas o no; hasta el hombre de convicciones más rudimentarias sabe que sin amor no se puede vivir, algo en lo que se ha insistido hasta la saciedad, de formas tan pueriles como excelsas; ¿y qué es *Utopía*, la isla descrita por Rafael, el amigo de Moro, si no una isla en la cual los hombres se han esforzado por ser mejores y lo han logrado, porque saben amarse entre sí mejor que los demás mortales?

La que podríamos llamar utopía agustiniana es más subyugante aún desde el punto de vista psicológico e individual. Si la música, los salmos cantados y los cantos ambrosianos, fueron vitales en su proceso de conversión al cristianismo, trasladando esto a un plano más abarcador se podría perfectamente argüir: el hombre nuevo (¿éste o el cambio del hombre no es el objetivo de todo programa utópico que se respete?) es, por naturaleza, un hombre musical, un hombre bañado en las lágrimas de la reconciliación con un orden universal, que despierta en él ya la ejecución, ya la audición, o ambas al tiempo, del canto, al unísono o en polifonía, de la humanidad unida por la belleza de los sonidos. El mundo podría y debería ser renovado por la música, la música es sinónimo del hombre nuevo.

BOECIO Y LA MÚSICA COMO UTOPIA ÉTICA

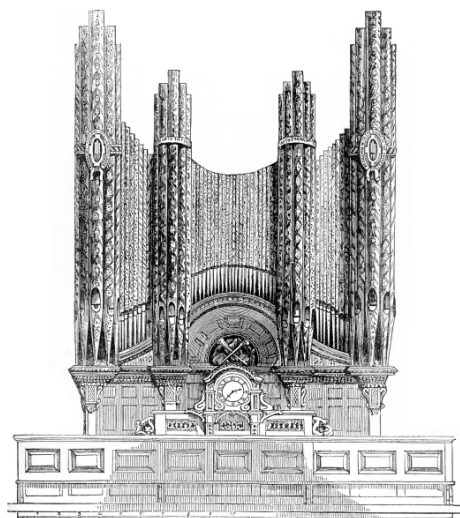
Las *Instituciones Musicales* de Boecio se constituyen en uno de los tratados más ambiciosos y dicentes sobre la música que se conozcan. Compendio de todo el saber antiguo grecolatino es, desde el punto de vista enciclopédico, de un valor inigualable; pero, aunque muchos le han negado por ese motivo originalidad, descolla también al sentar una posición que renacerá en los tiempos modernos con el descomunal ímpetu de la obra y los pronunciamientos de un Beethoven, a los que adherirán compositores como Franz Liszt, Paul Hindemith e Igor Stravinsky.

Nacido cincuenta años después de la muerte de Agustín, en 480 d. C., este hombre de poderoso intelecto intentó, como Platón, a quien profesaba una devoción muy próxima a la del propio obispo de Hipona, incursionar en política, tratando de prestar sus servicios al emperador Teodorico, de quien era su mano derecha –como Moro lo era de Enrique VIII y Platón de los tiranos de Siracusa, cuyos enemigos por poco lo matan–, en una época en que las invasiones bárbaras habían ya diezclado el esplendor

de Roma y Bizancio, la capital oriental del Imperio, se había erigido como toda una potencia que contrarrestaba el auge que en Occidente tenían los íberos, longobardos, germanos, francos, ostrogodos y otros pueblos del Norte. Al ser sospechoso de traición, parece que por inmiscuirse en asuntos religiosos, como conciliador entre arrianos y católicos, también entre Oriente y Occidente, las consecuencias no se hicieron esperar, como de costumbre en estos casos; pagó su generosidad con su propia cabeza, al ser condenado a muerte, suerte que han corrido, ya se sabe, los más conspicuos caudillos de la utopía (querer reconciliar religiones como que hasta ahora ha sido eso y nada más en la historia, tantos son los odios ancestrales de muchos que lo impiden). No le valió nada su conciencia de que *no me ha llevado a la conquista de los honores y del poder otra cosa sino la pasión de procurar el bien común de los buenos y honrados*²³.

En las *Instituciones Musicales*, Boecio clasifica a la música como una de las cuatro ramas de la matemática; las otras son la aritmética, la geometría y la astronomía. A su vez, la música se divide, para efectos de su estudio, según él, en mundana, cuyo objeto es la armonía de los astros; humana, donde las leyes que rigen los espacios siderales se reflejan en las que presiden la armonía entre las potencias del cuerpo y el alma del hombre; e instrumental. Los instrumentos de Boecio, acerca de los cuales establece una taxonomía digna de Aristóteles, sobre la base de los que se conocían en su época, abarcan todos aquellos que el hombre emplea para producir música, naturales o artificiales, es decir, los fabricados manualmente y la voz humana. Esta concepción se oponía a los prejuicios de los círculos eclesiásticos, que veían en los instrumentos diferentes a la voz un rezago del paganismo, y anticipa las señoras conquistas de la llamada *música pura*, que se insinúan con prodigiosa tenacidad desde el siglo XVII y, desde la obra de Bach –paradójicamente, el más grande deudor y creador del contrapunto vocal, pero también instrumental, de cuantos hayan existido o existirán jamás, hasta hoy–, ascienden hacia las máximas alturas del rango artístico. Tales conquistas rompieron lenta pero seguramente con la hegemonía de la música vocal que, inicialmente con el canto ambrosiano y posteriormente con el gregoriano, más tarde con la polifonía de los maestros flamencos, seguida por la grandiosa madurez que en ella consiguieron Palestrina, Lassus y Victoria; variada considerablemente por el surgimiento en Florencia de la ópera –expandida, madurada y diversificada en Nápoles y Venecia–, ejerció un predominio indiscutido por más de diez siglos de civilización cristiana. Todo ello a pesar de que las for-

²³ Boecio, *La consolación de la filosofía*, Madrid, Editorial Sarpe, 1984, pág. 40.



mas y géneros de la música vocal no han dejado de penetrar, con toda su fuerza, las líneas constructivas y estructurales de la instrumental.

Boecio, pues, se muestra como un precursor de la modernidad musical, al juzgar legítimo deleitarse con los sonidos de los solos o combinaciones instrumentales, en sí mismos. Por otra parte, se puede indicar que, en la línea de Pitágoras, Platón y Agustín, es todavía más categórico que ellos en cuanto al espectro ético y moral que contiene la música: *Entre las cuatro disciplinas matemáticas, tres persiguen el conocimiento de la verdad, pero la música abraza tanto como la especulación intelectual la formación moral. Nada hay más característico de la naturaleza humana como sentirse confortado por los dulces modos e irritado por sus opuestos. Esto no se limita a determinadas profesiones o edades, sino que las abarca a todas. Y por igual los niños, jóvenes y viejos son naturalmente llevados por los modos musicales a una especie de espontáneo sentimiento que hace que ninguna dulce canción carezca de deleite para nadie. Por esto, debe repararse en la sabiduría con que Platón nos dice que el espíritu del universo se une en musical concordia. Porque aquello que en nosotros es bueno y sujeto a orden nos permite recoger en los sonidos lo bueno y bien combinado, hallar placer en ello y reconocer que nosotros mismos estamos unidos por esta identidad. La identidad es agradable; la inidentidad, odiosa y contraria*²⁴.

En *La Consolación de la Filosofía*, el texto que la posteridad ha valorado como el más leído de Boecio, éste, *ad portas* de la muerte, encerrado en la prisión de Pavía, esperando al verdugo de un momento a otro, busca, angustiado por su desgracia, el consuelo de la filosofía, *que se le aparece en forma de dama de porte majestuoso*, casi como al Dante de *La Vida Nueva*. A ella le reclama, airado, por haberla amado y haberse deleitado en la música, pitagóricamente hablando, sin recibir la recompensa merecida: *¿Acaso era mi vida como ahora? ¿Tenía yo*

*siquiera este rostro caído, cuando contigo sondeaba los misterios de la naturaleza y con tu varita me describías el movimiento de los astros, cuando regulaba mi conducta y costumbres de acuerdo con el orden maravilloso de las esferas celestes? ¿Es ésta la recompensa que he merecido por ser obsecuente contigo?*²⁵.

En su discurso consolador, la filosofía se dirige a su afligido discípulo, haciéndole notar que con ella nada tiene que temer, porque son inseparables de la fortuna su variabilidad e inconstancia (una *puta*, la llamará Shakespeare con elegancia isabelina), en tanto que para el hombre sabio el bien, que conoce, es inmutable y el mal no pasa de ser una ilusoria inexistencia momentánea, pues para ella solamente tiene vida el bien, ligado a la eternidad de Dios. Sus argumentos quiere acompañarlos de música: *Venga, pues, enhorabuena la retórica persuasiva, que entonces marcha en derecho cuando sigue mis principios; y con ella, la música, joven esclava, criada en mi hogar, para acompañarla con sus canciones, ora graves, ora ligeras*²⁶. Boecio, un órfico de espíritu, recibe otra recriminación de su dama, la filosofía, justamente por no entender el sentido profundo del mito de Orfeo y Eurídice, en el momento en que el primero, en el Hades, vuelve la mirada atrás, contra la advertencia de Plutón para que no mire el rostro de su amada, resucitada por la música, el más elocuente relato que se haya fijado en la memoria colectiva sobre el poderío de la música, capaz de vencer a la muerte (al fin y al cabo, los ángeles, criaturas celestiales cuyo oficio es cantar alabando y alabar cantando son los primeros testigos de la Resurrección). Es como si le dijera: *Sufres porque no has querido quedarte en las alturas a las que – lo sabes muy bien – te ha conducido la música: Esta fábula parece forjada para vosotros los que tratáis de elevar vuestro espíritu hacia la luz de los cielos; porque el que se deja vencer y vuelve sus ojos a los antros del Tártaro, pierde los bienes superiores precisamente por el hecho de mirar a los infiernos*²⁷.

²⁴ Citado en: Vicente Salas Viú, *Momentos decisivos en la música*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, pág. 18.

²⁵ Boecio, *op. cit.*, pág. 39.

²⁶ *Ibid.*, pág. 59.

²⁷ *Ibid.*, pág. 143.

EL ALMA SINFÓNICA DE HILDEGARDA DE BINGEN

Los años que vivimos son los de un apreciable renacimiento del interés por la música antigua, el canto gregoriano y la obra de Hildegarda de Bingen, religiosa benedictina y mística alemana del siglo XII. Fue ella, sin lugar a dudas, la personalidad más influyente de su época, a todo nivel, junto con san Bernardo de Claraval. Autora de dos textos sobre medicina, los únicos que se escribieron entonces, hizo recomendaciones para la salud que se están rescatando como enteramente actuales; mujer de carácter, crítica acerba de las costumbres de su tiempo, fustigó los abusos de los poderosos y las faltas del clero en unas predicaciones públicas llenas de elocuencia y severidad; sus visiones, hitos en la música medieval, que transcribió en libros de magnífica belleza literaria, desarrollan una fulgurante cosmogonía en la que el hombre, como centro del universo, se hace acreedor a las máximas dignidades por su condición de elegido por el Verbo encarnado.

En uno de sus trances extáticos de singulares predicciones y revelaciones, por ejemplo, Hildegarda escucha una voz sobrenatural que le dice: *Dios, el creador del universo, hizo al hombre a su imagen y semejanza. En él dispuso toda criatura, superior e inferior. Le amó tanto que le reservó el lugar del que había sido expulsado el ángel caído. Le atribuyó toda la gloria, todo el honor que ese ángel había perdido cuando perdió su salvación.*

He aquí lo que te muestra el rostro que contemplas: la magnífica figura que ves al Mediodía de los espacios aéreos y en el secreto de Dios, con apariencia humana, simboliza, en efecto, el amor del Padre de los cielos. La figura es el amor. En el seno de la energía de la divinidad perenne, en el misterio de sus dones, es una maravilla de inmensa belleza. Si tiene apariencia humana es porque el Hijo de Dios se revistió de carne para arrancar al hombre de la perdición en el servicio del amor. Por eso este rostro es tan bello y de tan gran claridad²⁸.

El antropomorfismo hildegardiano, que le concede, por lo demás, a la mujer un muy crucial rol escatológico, tiene en la música su expresión artística preeminente. Como compositora, la abadesa, pues era superiora de un monasterio, fue muy prolífica; dejó himnos de una expresividad e inmaterialidad tan apacibles como refinadas, cuyos modelos gregorianos ceden ante lo inconfundible de su impronta personal. Es a la vez la primera artista, dentro de la civilización cristiana, en consignar por escrito un pensamiento musical: *Recordemos cómo el hombre deseó recuperar la voz del Espíritu vivo que Adán perdió por desobediencia.*

Cuando todavía era inocente, antes de su falta, tenía una voz parecida a la que tienen los ángeles por su naturaleza espiritual [...] Este parecido con la voz angelical que tenía en el paraíso, Adán lo perdió, y tanto se durmió en este arte de que estaba dotado antes del pecado que, al despertarse, como de un sueño, quedó ignorante e inseguro [...]

En consecuencia, para que el hombre pudiera disfrutar de esta dulzura y de la alabanza divina de la que el mismo Adán disfrutaba antes de su caída, y de la que no podía ya acordarse en su exilio, para incitarle a buscarlos, los profetas, instruidos por ese mismo Espíritu que habían recibido, inventaron no sólo los salmos y los cánticos, que se cantaban para aumentar la devoción de los que los escuchaban, sino también los distintos instrumentos musicales [...] Por eso los sabios y otros estudiosos, imitando a los santos profetas, encontraron también algunos tipos de instrumentos, gracias a su arte, para poder cantar según el gusto del alma. Y lo que cantaban lo adaptaron, gracias a las uniones y flexiones que realizaban con sus dedos, recordando a Adán, formado por el dedo de Dios, es decir, por el Espíritu Santo, en la voz de quien todo sonido de armonía y todo arte de la música era suavidad antes de pecar. Si [Adán] se hubiera quedado en el estado en que había sido formado, la debilidad del hombre mortal no hubiera podido soportar de ninguna manera la fuerza y la sonoridad de su voz²⁹.

De este modo, la música es, platónicamente hablando, una suerte de reminiscencia del estado paradisiaco primigenio en que el hombre disfrutaba de la proximidad de Dios y, al interpretarla y escucharla, recupera por un instante lo perdido, para evocar dicho estado, al que por naturaleza está llamado a volver, finalmente, en su último día sobre la Tierra. Por eso la música tiene como función primaria la alabanza, porque el alma, que es una *sinfonía*, clama por la unión con el Creador de la que ha sido privada, pero puede recuperar por misericordia: *Y porque el hombre, a veces, cuando escucha los cantos, suspira y a menudo gime al recordar la armonía celeste en su alma, el profeta, que ve la naturaleza del alma y sabe que ésta es de naturaleza sinfónica, nos exhorta en el salmo a que cantemos a Dios con la cítara, y salmodiemos con el decacordio³⁰.*

En su *Libro de las Obras Divinas*, Hildegarda habla tajantemente de que en el infierno no hay música y de la condenación eterna de quienes traten de impedir la espiritual acción del canto de alabanza, a no ser que se corrijan con una verdadera penitencia. La eternidad es musicalidad sin fin, cántico perenne del hombre redimido en compañía de los ángeles. Hay distintos tipos de música, la ya mencionada de alabanza, que es la de los alegres perseverantes en las sendas de la verdad; música de lamentación, proveniente de quienes se han alejado de las gozosas alabanzas; y música para la exhorta-

²⁸ Citado en: Régine Pernoud, *Hildegarda de Bingen*, Barcelona, Ediciones Paidós, primera edición, 1998, pág. 76.

²⁹ *Op. cit.*, págs. 129 y 130.

³⁰ *Ibid.*, pág. 131.



ción de las virtudes *de los que se esfuerzan por la salvación de los pueblos y se resisten a las astucias diabólicas*. En *Ordo Virtutum*, especie de ópera medieval en la que las virtudes personificadas defienden a un alma tentada por las asechanzas del demonio – cuyas grabaciones en discos compactos y DVD han tenido recientemente una significativa acogida– la religiosa del Rin califica las virtudes como *música del globo terrestre*. La sinfonía es unanimidad, concordia, manifestación del espíritu, *anuncia la divinidad, y anuncia que el Verbo anuncia la humanidad del Hijo de Dios [...]* La racionalidad del hombre adquiere una gran fuerza al cantar en voz alta, pues la sinfonía estimula a las almas soñolientas y hace que se mantengan alerta [...] la sinfonía entenece los corazones duros, y les aporta un sabor de dulzura, y llama sobre ellos al Espíritu Santo. [...] los címbalos, cuando se tocan con verdadera alegría, producen un excelente sonido, y [...] los hombres que yacen prostrados por sus faltas, cuando son llamados por la inspiración divina hacia la altura suprema, se alzan dichosos de esos bajos fondos³¹.

La utopía hildegardiana presenta así al músico como descendiente del profeta, es más, como profeta y, ¿a qué aspira un profeta si no a una humanidad mejor? La música despierta al hombre de su letargo y modorra congénitos, reanima, hace renacer la esperanza, limpiando las asperezas de su periplo espiritual. La música le promete al hombre la redención y el retorno al interrumpido banquete de bodas con Dios, es a la vez arma mística y fuerza redentora. Sin música el hombre es completamente infeliz, no es nada, está perdido. La música está hecha para unir, no para disociar. El hombre tiene futuro (¡y eterno!) si se pliega a la música, si se deja seducir por su llamado a la grandeza sin grietas del canto incesante que celebra el retorno a la fuente de la gracia, el Cordero Pascual. Análogas ideas despertarán de nuevo en el Romanticismo, entre otras en la pluma generosa de Robert Schumann, como compositor y crítico, sin excluir el momento en que, ya casi demente, cree escuchar la voz de un ángel, quien le sugiere un tema musical, el de una momentánea (¿loca?) recuperación del equili-

brio emocional, muy cerca de la muerte, llamado hildegardiano a integrarse al paraíso cantante y sonante que merecía por sus inmensos servicios prestados, con un corazón fervorosamente militante, en la *Liga de David*, a la causa de las profecías musicales y la música profética.

DANTE Y SHAKESPEARE HOMENAJEAN A LA MÚSICA

*A popa estaba el barquero celestial, que parecía llevar la beatitud escrita en el rostro. Más de cien espíritus que dentro iban sentados, cantaban In exitu Israel de Aegypto (el salmo 113), todos a una voz, continuando con el resto de aquel salmo. Él les hizo la señal de la santa cruz, a la cual se lanzaron todos a la playa, y él se marchó tan veloz como había venido. La multitud que dejó allí parecía asombrada del sitio, mirando y remirando alrededor como el que ve cosas nuevas*³².

Estamos en el segundo Canto del Purgatorio en *La Divina Comedia*. Dante y Virgilio acaban de abandonar las fétidas turbulencias del infierno y avanzan ahora hacia la profusión rítmica y melódica de la gloria. Lo primero que hacen las almas al separarse de sus cuerpos e iniciar su proceso de purgación es cantar. Con música en los labios han muerto y ahora renacen. Más adelante, el poeta florentino, guiado por el pagano de Mantua, se encuentra con la sombra de Casella, músico y cantor de su ciudad natal: *Yo le dije: "Si alguna nueva ley no te quita la memoria o el uso de los cantos amorosos que solían aquietar todos mis deseos, te ruego que consueles un poco mi alma, que, viniendo aquí con mi cuerpo, se ha angustiado tanto"*. Amor que me habla desde el pensamiento [poema del propio Dante] comenzó a cantar tan dulcemente, que aquella dulzura resuena todavía dentro de mí³³.

Y en el quinto Canto se lee: *Entre tanto, a través de la ladera venían algunas almas hacia nosotros cantando el Miserere (salmo 50) en versículos alternados. Cuando se dieron cuenta de que yo no ofrecía lugar en mi cuerpo por donde me traspasaran los rayos de luz, cambiaron su canto por un "¡Oh!" largo y ronco [...]*³⁴.

³¹ Véase en *op. cit.*, Hildegarda de Bingen, *Visión XIII*, págs. 143–156.

³² Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, en *Obras completas*, Madrid, Editorial B.A.C., segunda edición, 1965, pág. 198.

³³ *Op. cit.*, pág. 200.

³⁴ *Ibid.*, pág. 212.

Reaparece aquí el motivo de la música como consuelo, mas se agregan otros: la música como medio óptimo para dialogar, en ámbitos no terrenales, con un amigo muy querido, y la música que cesa, se interrumpe abruptamente, al contacto con realidades justamente demasiado terrenales, materiales. Aunque de acuerdo con san Pablo y san Bernardo de Claraval, aun dichosas, a las almas del cielo les falta la satisfacción de volver a su cuerpo, la cual anhelan con todas sus fuerzas, es interesante observar este choque: al canto lo asfixia el mundo desprovisto de espíritu. De la música como medio comunicante de amistad darán luego buena cuenta Haydn y Mozart, y un Franz Schubert, mientras que la espiritualidad innata de la *materia* musical (de paradojas y antítesis está hecha la existencia) ha sido siempre un punto de mira del compositor y del filósofo. Palestrina y Victoria nada apreciaban más que su orgullosa pertenencia a la Iglesia; Bach... ni hablar, a propósito de espiritualidad; Mendelssohn se ponía furioso discutiendo con Berlioz, porque éste bromeaba sobre la existencia de Dios; Bruckner y Mahler llevaban al delirio su culto al espíritu, sinfónicamente hablando; los muy mundanos Telemann, Händel, Gounod y Wagner se extasiaban en la contemplación de las esferas espirituales del hombre; Verdi, intelectual liberal, por ende anticlerical, del *Risorgimento*, hizo de la plegaria religiosa una de sus más afortunadas especialidades (su *Réquiem* habla por sí solo); César Franck, desde su órgano, oculto a la vista de los profanos, y con sus obras corales, era todo uno con el Uno y Trino... En fin, en breve volveremos sobre esta cuestión.

Lo utópico es aquí conservar amistades, cuando están de por medio los casi inevitables intereses materiales y no se ama comúnmente la música como lo merece. ¿Si no se ama, pregunta oportuna, es posible la amistad? Utópico es también que el hombre acepte, sobre todo en los tiempos que corren, su origen y derroteros espirituales. Como ayuda (¡y de qué forma!) para diseñar la utopía, la música puede develar mucho en campos tan delicados; puede hacer ganar amigos, puede, de hecho, crear amistades (Eric Rohmer declara que ser melómano es atraer, necesariamente, la muy agradable conversación sobre música con los amigos); puede espiritualizar y convertir materialistas empecinados en devotos de la *Liga de David*, recordando que una utopía de ese tenor, materialista, está de antemano condenada al fracaso, como lo ha demostrado suficientemente la historia. Sin poesía y música, sin cantos, la utopía es sombría, es infernal, nos dirían el de Mantua y el de Florencia abrazados.

Por su parte, Shakespeare –no podía faltar– completa bellamente este panorama

poético y utópico-musical. El personaje de Lorenzo en el acto V de *El mercader de Venecia* hace una loa de la música que ya quisiera Pitágoras haber escrito: *La dulce tranquilidad y la noche convienen a los acentos de la suave armonía [...] ¡Mira cómo la bóveda del firmamento está tachonada de innumerables patenas de oro resplandecientes! No hay ni el más pequeño de esos globos que contemplas que con sus movimientos no produzca alguna angelical melodía que concierte con las voces de los querubines de ojos eternamente jóvenes. Las almas inmortales tienen en ella una música así; pero hasta que cae esta envoltura de barro que las aprisiona groseramente entre sus muros, no podemos escucharla [...]*

[...] *no hay cosa tan estúpida, tan dura, tan llena de cólera, que la música, en un instante, no le haga cambiar su naturaleza. El hombre que no tiene música en sí ni se emociona con la armonía de los dulces sonidos es apto para las traiciones, las estratagemas y las malignidades; los movimientos de su alma son sordos como la noche, y sus sentimientos, tenebrosos como el Erebo. No os fiéis jamás de un hombre así. Escuchad la música*³⁵.

Noche de Epifanía, en el mismísimo acto I, primera escena, comienza así, con un parlamento del duque: *Si la música es el alimento del amor, tocad siempre, saciadme de ella, para que mi apetito, sufriendo un empacho, pueda enfermar, y así morir. ¡Repetid ese trozo! Tiene una lánguida cadencia. ¡Oh! Vibra en mis oídos como el suave susurro que sopla sobre un bancal de violetas, arrebatando y, a la vez, dando perfume*³⁶.

Retomando las relaciones entre la música y la amistad, trasladémonos a los festivos minutos en que unos enemigos dejan de serlo temporalmente, gracias al vino y la música. Finaliza el acto II de *Antonio y Cleopatra*. El parlamento es del personaje de Enobarbo: *Cogeos todos de la mano. Atronad vuestros oídos con una música ruidosa. Mientras suena, os colocaré; luego el niño cantará, y cada uno entonará una cancioncilla tan fuerte como se lo permitan sus pulmones. (Suenan la música. Enobarbo les junta las manos)*³⁷.

Una vez más, resuenan las trompetas de la utopía musical, ¡y por boca de qué adalid! La música es el lenguaje no sólo de la amistad, sino del amor. La música puede cambiarlo todo, hasta lo más desesperanzado y turbio. Acaba con el odio y la venganza. Los que no saben apreciarla, son incapaces de trabajar por la utopía. Viejos motivos griegos que rejuvenece el poeta cristiano.

LAS UTOPIAS DE ALGUNOS MÚSICOS

PALESTRINA o la disolución de la personalidad en la Iglesia

En su lecho de muerte, cuando ya el Renacimiento en las artes plásticas y la música (un tanto tardíamente había salido a relucir en

³⁵ William Shakespeare, *El mercader de Venecia*, en *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar, décima edición, 1960, pág. 1.071.

³⁶ *Op. cit.*, pág. 1.229.

³⁷ *Ibid.*, pág. 1.788.

ella, como ha acontecido regularmente, si se piensa en otras corrientes artísticas y literarias de distintas épocas) tocaba a su fin, el maestro de capilla del Vaticano, quien puede ser catalogado como el músico oficial de la Iglesia Católica por largo tiempo, dado que la jerarquía de la misma se pronunció en ese sentido, no sin generar equívocos acerca de lo que es o no es música religiosa, decía a su hijo, el último sobreviviente de su familia: *Te dejo gran número de obras inéditas... Gracias al gran Duque de Toscana te dejo también lo necesario para hacerlas imprimir... Te recomiendo que las imprimas cuanto antes, para gloria del Todopoderoso y la celebración de su culto*³⁸. Depurando la polifonía de sus antecesores flamencos, Palestrina la había despojado, efectivamente, de su cariz profano, imprimiéndole forma a una música coral religiosa con *unción y serenidad*, cantando, orando, *en lugar de argumentar*³⁹. Esas palabras resumen su postura espiritual, tan cercana a la de Bach: disolverse en la asamblea de los fieles, de los creyentes, servir a Dios con su obra. Ya el Renacimiento había instaurado el culto al artista y su ego, su firma, su personalidad, dejando muy atrás el anonimato del ícono bizantino, la arquitectura románica y gótica; pero el compositor de la *Misa del Papa Marcelo* seguía aferrado a esa renuncia ascética a las vanidades del mundo. ¿No es eso proponerle toda una utopía al artista moderno, renunciando al nombre, a la sagrada autoría, para entregarse en brazos de lo sacro propiamente dicho, esfumándose en la comunidad del culto divino?

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, la música como provocación al y del sacerdocio recogido

Si eso hizo Palestrina, el adusto y perseverante sacerdote español cuya obra es una de las más solicitadas actualmente por los aficionados a la música antigua, lo superó ampliamente. Cuando los dos maestros se conocieron, el primero colmó de cumplidos a quien parece ser el equivalente de un san Juan de la Cruz en el campo artístico. Cantor en la capilla del Colegio Germánico de Roma, fundado por san Ignacio de Loyola, luego director musical de la misma o *maestro de cappella*, conoció la mística del Siglo de Oro en sus dos vertientes fundamentales, la jesuita y la carmelita reformada; habiendo nacido en Ávila, su mente estaba ya familiarizada con el proyecto renovador de santa Teresa. Victoria entró al servicio de la emperatriz viuda María de Austria, quien decidió apartarse del relumbramiento mundano, para instalarse en el convento de las Carmelitas Descalzas Reales de Madrid. Le pareció al compositor que esta propuesta venía como anillo al dedo para su decisión de retirarse también, completamente, del quehacer material, arrobándose en la oración,

la meditación y la contemplación. En la dedicatoria de un Libro de Misas, le había escrito al rey Felipe II, que *un impulso natural le había llevado al cultivo de la Música y sólo de la religiosa*⁴⁰; ahora se trataba de hacer un sacrificio inestimable, dejando atrás el oficio que tanto amaba. Pero una de las cualidades de las musas es su don de perseverancia: *Al principio, a escondidas, como un secreto vergonzoso, se decidió a fijar sobre el papel aquellas armonías. Conoció de inmediato la liberación que constituía esta práctica y como tal la aceptó. Más tarde, le era ya evidente el fracaso de propósitos tan fáciles de concebir como imposibles de llevar a su término. Aceptó resignado su condición irrenunciable de músico*⁴¹. Volvió entonces a la composición, a la que únicamente pudo poner fin terminando su *Officium defunctorum* (1605), con el cual honraba la memoria de la emperatriz de quien había sido leal súbdito como sacerdote, una de las más grandes obras maestras del género (*Réquiem*). Lección para la utopía: a lo último que puede renunciar el hombre es, después de Dios, a la música, donde está lo mejor que se le puede dar al prójimo; la música es *absolutamente indispensable para la utopía*, tanto como la necesidad de lo absoluto en el trajinar humano, aun para el del monje en su celda, apartado del bullicio y el lujo. Quien dice utopía dice música. ¿Se podría decir lo contrario? ¿Están todos los hombres dispuestos a crecer en su dignidad, inclinándose ante la jubilosa majestad de la música (por supuesto, no de cualquier música)?

LA SSO, la reivindicación de lo profano

Una vez más, la dialéctica hegeliana puede hacer aquí de las suyas. La misma santa Teresa había observado que aun los arrebatos místicos requieren de un complemento profano no diferente del juego, la diversión o el mero esparcimiento. La contrapartida de Victoria y Palestrina la encontramos en uno de sus contemporáneos, el muy cosmopolita y polifacético Orlando de Lasso, para quien religiosidad y laicidad no se contradicen, antes bien empalman con un terso lazo de unión. En sus cerca de 2.000 composiciones, la música religiosa (las prodigiosas *Lágrimas de san Pedro* y *Lamentaciones del profeta Jeremías*, entre otras) alterna con el sentir del cortesano y el mundano, incluso con un sugestivo erotismo. Lasso es uno de los músicos más completos de la historia: regio constructor –el máximo exponente, quizá, de la tradición polifónica flamenca–, expresivo como pocos de su generación, alquimista en la búsqueda de matices para la voz humana y hombre de espiritualidad a toda prueba. A la utopía musical, como Bach y Händel, Mozart y Beethoven, Verdi, Puccini, Alban Berg... aporta su seguridad de que

³⁸ Mariano Antonio Barrenechea, *op. cit.*, véase nota 16, pág. 114.

³⁹ *Ibid.*, pág. 117.

⁴⁰ Vicente Salas Viú, *op. cit.*, véase cita 24, pág. 36.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 39.

lo interior no excluye lo exterior, el espíritu, la materia. Por esa razón, su voz, que presagia con pronósticos futuristas una transformación, cuando todo en la música de la cristiandad parecía concentrarse en los linderos litúrgicos, podría haberse hecho escuchar de la siguiente manera: Jugemos, retocemos, seamos leves, que el hombre es eso, sin olvidar sus altos fines; degustemos el banquete de la creación, sin faltar a su Creador, en idénticos términos a los de Tomás Moro; utopía no puede significar imposición directa de la religiosidad a cada aspecto del diario vivir. Reivindiquemos, en últimas, la libertad, a la que la música, como toda utopía que se respete, debe su ser.

CLAUDIO MONTEVERDI o la conversación es un acto musical

Hablando se entiende la gente, se repite hasta la saciedad; con música es como esa conversación, ese diálogo, se da efectivamente, en profundidad, añadió tácitamente Claudio Monteverdi con sus óperas y madrigales. *En el prefacio a su quinto libro de estos últimos, Monteverdi escribió que la música está hecha para encantar los oídos y pintar los movimientos del alma, no para obedecer a reglas abstractas impuestas por los teóricos. Firme en este principio y en la autoridad de Platón, que invoca para sostener que el espíritu de las palabras debe ser el principal objeto del compositor, mientras que los antiguos querían que l'armonia fosse signora dell'orazione [...]*⁴², Monteverdi se permite ser innovador en la armonía, con tal de conseguir una música más dramática, más dialogada, más vigorosa. Para él la palabra es música y la música palabra. Por eso, siendo insustituible en el proceso de maduración del género operático y, por ende, un señor eslabón en la historia de la utopía musical, propondríamos para estos efectos, siguiendo su guía: en una sociedad perfecta, que los hombres, en vez de hablar a secas, lo hagan cantando, que se interrelacionen melódica y armónicamente. De hecho cada lengua posee su propia musicalidad y en la entonación de las frases habladas está el germen de los tonos; ¿por qué no ir más lejos y cantar, cantar todo el tiempo, decirlo todo en música y con música? Si los intelectuales y músicos florentinos que poco antes de Monteverdi inventaron la ópera, trataron de revivir la atmósfera de la lírica griega clásica, los utopienses o utopistas podrían volverla forma de comunicación permanente, como en el musical norteamericano. No sería tan difícil. Como cada hombre sería un músico y, además, conocería bien a otros padres de la conversación musical como Wagner, Janáček, Berg, Richard Strauss... Hay un pasaje de *El Maestro y Margarita*, novela de Mijaíl Bulgákov, encanta-

dor en ese sentido: en un país dominado por una utopía falsificada, la gente, de un momento a otro, empieza a proceder así, cantando día y noche para entenderse, trastocando el orden totalitario impuesto. Sí, el canto puede liberarnos de tanta impostura y tanta mentira. Y, para volver por un momento a las resonancias pitagórico-hildegardianas de la utopía musical, veamos cómo tienen eco en Monteverdi; el prólogo de *L'Orfeo*, la primera ópera importante de la historia, se distingue por la intervención de la propia Música personificada, con su lira en mano: *Yo soy la música / puedo calmar los corazones turbados / con mis dulces sonidos; / con la noble ira o con amor / puedo derretir al más duro de los corazones. / Yo puedo encantar a los hombres / con mi áurea lira / y así puedo preparar sus almas / para recibir la dulce música / que ellos escucharán en el cielo.*

HÄNDEL y la donación del mayor bien

Si para Boecio, la consolación de la filosofía estaba por encima de la música, su esclava; si para Ambrosio, Agustín, los creadores del canto gregoriano, Palestrina y Victoria, la música era un magnífico don que el hombre había recibido gratuitamente de lo alto, mas estando subordinada al culto, hay un músico para quien el espíritu original de la salmodia hebrea y los planteamientos de Hildegarda se revisten de los mayores brillos y bríos, saliendo del recinto de la Iglesia o las iglesias, para contagiar a la creación entera con el cimero goce de la alabanza. Un músico para quien una composición es una pintura auditiva que refleja sin cortapisas la sentencia de Leibniz: *Este mundo es el mejor de los mundos*. Un músico para quien nada ni nadie puede poner barreras a la teatralidad de unos solistas y unos coros (especialmente de unos coros), cuyas inflexiones únicamente tienen un destino: alabar. Un músico, finalmente, para quien la música está en todo, es todo, es plenitud radiante. Ya en la Grecia antigua se había vislumbrado algo así, pero nadie, hasta él, lo había anunciado con tanta convicción y consecuencia. Ese músico es Händel, quien en *El Festín de Alejandro o El Poder de la Música*, obra compuesta en homenaje a santa Cecilia, la patrona de los de su oficio, trasladó al pentagrama el texto del poeta John Dryden, que incluye los siguientes apartes: [...] *aparece la divina Cecilia, / inventora de la disposición vocal / la dulce hechicera hace uso de sus dones sagrados / para extender las fronteras otrora estrechas de la armonía; / agregando una amplitud nueva a los acentos solemnes / los adorna con el espíritu mismo de la Naturaleza / y con artificios nunca escuchados todavía. / Afinad vuestras voces, elevadlas hasta la bóveda del cielo / que esta reenvía en eco / el nombre bendito de Ceci-*



⁴² Barrenechea, op. cit., pág. 135.

lia. / Es a ella y al Cielo que debemos la Música, / el más grande de los bienes de esta tierra: / que su renombre resuene reciamente.

Asimismo, en *Ester*, celebra una de las mayores victorias del pueblo judío, debida a la inteligencia y piedad de una mujer: *El Señor ha hecho perecer a nuestro enemigo / Hijos de Jacob, cantad un cántico gozoso / Sea bendito por siempre su santo nombre, / Que el cielo y la tierra proclamen su alabanza.* Y otro tanto hace en *Israel en Egipto*: *Cantad al Señor porque él ha triunfado gloriosamente / El Señor reinará por siempre jamás/ Cantaré al Eterno...* ¡Cómo retumba la sonoridad de esos fastuosos coros, de qué modo penetra en las entrañas del alma, extirpando los tumores cancerosos de su apatía e indiferencia! Sobraría referirse a *El Mesías*, su oratorio más conocido. Empresario fracasado de ópera y creador insigne en este género, compositor de una obra instrumental significativa, Händel halló en el llamado *oratorio*, género que había surgido en Italia en el siglo XVII, la oportunidad de cantarle a voz en cuello al Altísimo con quien, cuentan sus biógrafos, quiso encontrarse un Viernes Santo, para morir, en realidad, el Domingo de Pascua o Resurrección. Para Händel, el canto de alabanza, como para David, el profeta, se volvió razón primordial del existir. No hay compositor más salmódico, después del rey de la antigua alianza, ni tal vez más feliz, aunque sufrió mucho, como todo grande. Su obra es *la consolación de la música* en uno de sus más altos grados. Que una sociedad le permita al hombre cantar, alabando, y todo lo demás vendrá por añadidura; para una madre dar la música es lo mismo que dar la vida, porque es el mayor bien; para el dirigente de un proyecto utópico, nada se gana con repartir leche, pan y huevos, gratuitamente, entre el pueblo, si no le dona la música. Inútil la comodidad, sin música; catstrófica la propiedad común, sin música; limitada la fe, sin música; no es mucha cosa el amor, sin música. ¿Para qué diablos la utopía sin Händel?

Humildad y probidad dentro de la utopía musical

El compositor francés Charles Marie Widor, quien, prácticamente, encargó a Albert Schweitzer que escribiera un estudio biográfico y sobre la obra de Juan Sebastián Bach, para llenar las lagunas con que un oyente no competente en materia de entorno cultural alemán puede fácilmente toparse al entrar en contacto con esa obra, escribió en el prólogo a uno de los libros de música más útiles que se puedan adquirir: [...] *Bach es, en general, el más universal de todos los artistas. De su obra emanan puros, santos sentimientos; éstos, en la totalidad de las personas, a pesar de las diferencias nacionales o de creencias, bajo las cuales nacimos o hemos sido edu-*

cados, son idénticos. Son sentimientos, incommunicables con palabras, de sublimidad e infinitud, que únicamente en el arte pueden obtener su verdadera expresión. Bach es para mí el más grande predicador. Sus Cantatas y Pasiones impresionan de tal manera el alma del hombre, que éste, al escucharlas, se convierte en un ser embebido en todo aquello que es verdadero y unificador, elevándose por encima de todo lo que es mezquino y divisorio.



Bach, continúa el compositor y organista Widor, *ganando para sí a los artistas y la gente creyentes, cumple una misión capital en nuestra época, la cual no puede sobreponerse a las barreras anteriormente levantadas, si los grandes espíritus del pasado no vienen en nuestra ayuda. Porque nos une todo lo que conjuntamente admiramos, conjuntamente veneramos y conjuntamente entendemos*⁴³. Bach, el reconciliador de contrarios; Bach, factor de unión entre los pueblos; Bach, autor del quinto evangelio, como el propio Schweitzer dijera. ¿Y en qué radica esa hambre acuciante, casi angustiosa y desesperada, que la humanidad siente por Bach, tal vez sin saberlo? En que Bach –que el lector nos perdone por la sencillez de los adjetivos– era un hombre bueno, probo y recto; en que era tan humilde, que jamás le dio la menor importancia a esa portentosa obra suya que, en buena parte por ese motivo, le ha costado tanto trabajo a los intérpretes y estudiosos recuperar, con Félix Mendelssohn a la cabeza.

Otro compositor, Johannes Brahms, declaró que uno de los tres acontecimientos más afortunados de su vida fue el haber sido testigo de la publicación de la obra completa del cantor de Leipzig, la cual pudo gracias a ello conocer y repasar a su gusto. Porque no hay obra, cualquier hombre que tenga alguna relación con la música lo sabe, que más bien le haya hecho a otros músicos que ésta. Como está impregnada por todos sus poros de un tenor bíblico es, justamente eso, una Biblia para ellos y para el oyente. Bach era ecuánime, serio, austero, riguroso –el más riguroso de todos los compositores–, servicial, pacífico, paciente. Era, a todas luces, un santo y, como argumenta Widor, su música irradia eso, santidad, lenguaje que estos tiempos para nada entienden, y sin embargo, ¡de cuántos admiradores goza su obra entre jóvenes y viejos, entre orientales y occidentales! No hay persona de cierta educación que no sienta un inmenso respeto por él, luego de escuchar algo de entre la multi-

⁴³ Albert Schweitzer, *Bach*, Varsovia, Editorial Musical Polaca, 1987, pág. 11. La traducción es mía.

plicidad de su tan abundante cosecha. Lo único que podría reprochársele, y eso no sin una dosis evidente de mala fe, es haber defendido con energía sus intereses, tanto pecuniarios como artísticos, ante las autoridades para las cuales trabajó, derechos inalienables del artista a los cuales va a consagrar también parte de sus ingentes energías Richard Strauss. Quien no ama a Bach no puede amar la utopía. Un hombre como él no puede ser sino una de las más sólidas bases de la utopía. Quien quiera cambiar el mundo, que cambie primero él mismo y verá cómo Bach le ayuda a lograrlo. En este nombre está el secreto de la utopía, la clave para sus arquitectos, ingenieros y maestros de obra, para sus hombres de ciencia, humanistas y artistas, para sus hombres del común, para todos. ¿Qué nombre tiene realmente la utopía musical y la utopía, en general? ¡Bach, Bach, Bach! Lo demás son variaciones en torno a su nombre y a su obra, como las que compusieron varios músicos románticos, tan reacios a mirar hacia el pasado barroco y clásico mientras se quitaban el sombrero.

La enfermedad benigna de la posesión musical

Las ideas musicales me persiguen: es una verdadera tortura. No puedo desembarazarme de ellas... Si es un Allegro el que me persigue, mi pulso se acelera y no puedo conciliar el sueño. Si es un Adagio, siento que mi pulso se vuelve lento... Soy verdaderamente un clavecín viviente... A menudo me vienen a la mente ideas en virtud de las cuales mi arte podría ser llevado mucho más lejos de donde está, pero mis fuerzas físicas no me permiten realizarlas..."⁴⁴.

Dejemos en suspenso, por ahora, como si se tratara del comienzo de una de sus sinfonías, la revelación del nombre del compositor de quien citamos estas palabras y pensemos en lo nuevo, dentro del marco de nuestro artículo, que pueden ofrecer a favor de la utopía musical. Las enfermedades, con o sin utopía, son inevitables, pero, ¿qué tal si se descubren algunas benignas, sin contradicción de los términos que, en vez de perjudicar, pueden favorecer a los habitantes de la isla de Moro, una vez ésta haya sido completamente *musicalizada*? Como psiquiatras y psicólogos no reconocen, usualmente, que se dé en realidad eso de la posesión, por parte de un espíritu, de un cuerpo humano, es preferible hablar aquí, como ellos acostumbra, de una patología, aunque deliciosa: la de la música poseyendo a sus amantes, sin posibilidad de exorcismo alguno.

Ion o de la Poesía, el diálogo platónico, toca el espinoso punto; el poeta entra en trance cuando los *daemons*, criaturas aéreas, intermediarias entre los mortales y los dio-

ses, le hacen depositario del caudal de saber inmortal que éstos le dejan entrever a sus creadores elegidos. Aun cuando Schumann habría opinado que, en casos como el del viejito poseído que escribía más arriba, el responsable del fenómeno era un ángel o, al menos, una Musa, no un *daemon*, lo cierto es que, a juzgar por sus palabras, sí se trataba de una posesión. Los habitantes de la *Utopía*, remozada de un extremo a otro por notas y compases, no tendrían por qué preocuparse; esos viejitos transformados en clavecines vivientes, en instrumentos con patas, son los que menos ignoran respecto a los desconcertantes conjuros musicales, son los más avezados y experimentados en hacer del sonido la materia del arte supremo, los artífices incomparables de formas y géneros musicales. ¿Por qué, entonces, habría que aconsejar para ellos la eutanasia, comportando su *enfermedad*, como todo lo indica, hermosas dolencias sin cuento, próximas, eso sí, a los estados terminales, por lo felizmente paroxístico de sus consecuencias? No, esos viejitos son muy útiles, enseñan mucho; entre más ancianos, más conocen de la orquesta, la sinfonía, el cuarteto, el oratorio, la misa, la ópera y cuanto género o forma musical campea sobre la faz de la Tierra. *Utopía* los necesita como a ninguno porque son los mejores educadores dentro del poético prospecto de una humanidad ciento por ciento musical; su enfermedad redundaría en incontables sanaciones, su posesión debería ser contagiosa y de muy fácil transmisión.

Viejitos como aquél se dolían, claro, al proferir tales frases, de no ser inmortales. Pero nuestro buen papá-clavecín se engañaba; si no hay inmortalidad sin música, a la manera de Hildegarda, sí la hay con música (*Utopía* puede prometerla sin vacilaciones a quienes la sigan), y su obra la ha ganado hace rato, obra que nació de una conducta tan encomiable, tan absorta en el arte musical, que causa una fascinación no exenta de envidia. Fue de niño miembro del coro de la catedral de San Esteban en Viena y estudiante luego de todas las áreas de la música; músico callejero; acompañante (casi criado) del compositor Nicola Porpora, con quien también tomó lecciones, y director musical de la casa aristocrática Esterházy, que le debe su fama. Coronando su muy esforzado y disciplinado trayecto vital con los laureles de su ínclita vejez en París, Londres, Viena y, prácticamente, toda Europa, el musical, enfermizamente poseído viejito, no contento con eso, ni con su fe inquebrantable y su ética, tan firme, supo ser amigo, a la vez maestro y modesto aprendiz de un soberano alcázar de la utopía musical, a quien dedicamos el siguiente acápice de nuestro escrito: *Ante Dios y con toda mi sinceridad de hombre y de músico, os digo que vuestro hijo es el*

⁴⁴ Citado en: Eugenio Trias, *Drama e identidad*, Barcelona, Editorial Ariel, primera edición, 1984, pág. 24.



más grande compositor que conozco⁴⁵, exclamó emocionado un día ante el padre del alcázar.

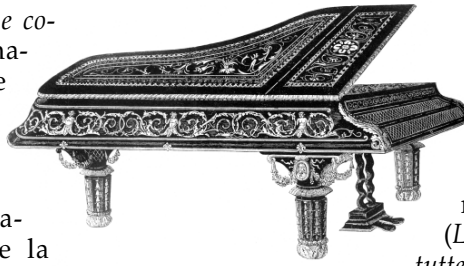
El quejumbroso viejito de la fértil y placentera posesión musical, amigable y confiable faro de la utopía, se llamaba Franz Joseph Haydn.

La utopía le encomienda a Mozart acabar con sus últimas fisuras

Mi cerebro se inflama cada vez más –escribió Mozart en una carta a propósito de su ópera *Don Juan*, la más reluciente y pulida perla de la artesanía musical, parafraseando a George Bernard Shaw–, y, si no me molestan, mi tema se amplía, se define, se construye y no tarda en aparecer ante mí como un todo, completamente terminado, de tal manera que puedo abarcarlo de una ojeada, como si fuese un cuadro o una estatua. No escucho sucesivamente las partes de la orquesta, sino todas juntas. No sabría expresar la dicha que siento. Me parece vivir un sueño. ¿Pero cómo es que no lo olvido, como se olvidan los sueños? Es, probablemente, el mayor don que debo agradecer al Creador⁴⁶.

He aquí al creador musical en la cúspide de sus dones y logros. ¿Puede haber un hombre más contento de sí mismo y de sus relaciones con el Parnaso? Y, como una obra de arte no es tal sin un receptor, un oyente, espectador o lector, Mozart garantiza, desde luego, los placeres indescriptibles de la felicidad utópica en un grado tal que por eso le hemos dado el título de alcázar en medio de ese reino fantástico, por desgracia minoritario, aunque para la utopía nada es imposible. El *Don Juan* cautiva como obra que contiene toda la verdad acerca de lo que Kierkegaard llamó los estadios eróticos inmediatos, por los que cualquier hombre o mujer puede atravesar en cualquier momento de su existencia; nadie lo ha recreado tan bien, a través del arte más indicado para ello, la música. Por eso, en los dominios de la utopía debería ser tenido en cuenta como uno de los más consumados maestros en la representación de las pasiones humanas, cuyas obras enseñan a comprender mejor muchas cosas, si no la vida y la muerte mismas, Eros y Thanatos: Precisamente porque lo general ha quedado expresado en y con la concreción peculiar de la inmediatez. Aquí no estamos escuchando un reportaje de *Don Juan* como si éste fuera un individuo particular. Ni tampoco le oímos hablar. Lo que escuchamos es una voz, la voz de la sensualidad, y esta voz se oye a través de las nostalgias que claman por lo eterno femenino⁴⁷.

Mozart era un observador innato del comportamiento de su prójimo, ningún detalle de la condición humana se le escapaba, ni positivo, ni negativo. Por eso llegó a ser tan-



to músico como dramaturgo. Un hombre así dicta cátedra en lo relativo a lo que una sociedad debe esmerarse por conseguir para ser mejor, porque la comedia (*Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte* lo son espléndidamente),

como bien lo precisaba Henri Bergson, está hecha para indicar los defectos que la humanidad debería corregir: Desde el principio, por medio de una penetración casi demoníaca, ve a los hombres tales como son [...] ⁴⁸.

El genio de Mozart comprende tantas y tan opuestas gamas, en contraposición a eso que se anotaba acerca de su visión tan punzante del erotismo y sus rasgos aparentemente demoníacos, que Alfred Einstein no ha sido el único en traer a colación, él mismo le comentaba a su padre, Leopoldo, insistiéndole en su deseo de casarse: En primer lugar, soy demasiado religioso, amo demasiado a mi prójimo y mis sentimientos son demasiado honestos para ir a seducir a una inocente jovencita⁴⁹.

Religiosidad y amor, planos reiterados por la historia de la música. Mozart los encarna, ambos, con un sello indeleble de tolerancia, ternura, respeto, solidaridad y dominio de sí mismo, que lo hacen desapasionado y fiable profeta de la utopía, al igual que Haydn. Sus armas son la flauta, el piano, el conjunto de la orquesta y los cantantes, la sin par eficacia, amorosa y esperanzada, de la partitura: *La flauta mágica te protegerá, / te sostendrá en el más grande infortunio. / Ella te permitirá obrar con todo el poder / de transformar las pasiones de los hombres. / El triste estará alegre, / el misógino será transportado de amor. / Oh, una flauta como ésta / es mucho mejor que el oro y la corona, / porque ella multiplica la felicidad / y la alegría de los hombres*, se lee en el libreto que Emanuel Schikaneder escribió para *La Flauta Mágica*.

En una película de ciencia ficción alusiva a una fatídica utopía tecnológico-anthropofágica, *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, 1973, de Richard Fleischer), los hombres mueren escuchando música y viendo agradables imágenes electrónicas proyectadas sobre una pantalla. En cuanto a la muerte, Mozart, con su música religiosa, su *Réquiem* y los siguientes términos, tiene igualmente muchísimo que decir: *La muerte, cuando la examinamos de cerca, nos parece ser el verdadero objetivo de la vida, y desde hace algunos años me he familiarizado con esta perfecta y fiel amiga, de tal manera que su imagen, lejos de aterrorizarme, me reconforta y me consuela*⁵⁰. La utopía musical, con Mozart, es la invitación a la más desenfadada y descomplicada de las muertes, ya que el salzburgués estaba seguro de la in-

⁴⁵ Marcel Brion, *Mozart*, Barcelona, Editorial Juventud, 1990, pág. 221.

⁴⁶ Op. cit., págs. 278-279.

⁴⁷ Sören Kierkegaard, *El erotismo musical*, en *Obras completas*, pág. 185.

⁴⁸ Alfred Einstein, *Mozart, el hombre y el músico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina S.A., 1948, pág. 28.

⁴⁹ Marcel Brion, op. cit., pág. 205.

⁵⁰ Ibid., págs. 277-78.

mortalidad. Son pocos los grandes compositores que han dudado de ella.

Para terminar esta parte del Mozart utopista o utopiense, recomendamos al lector que se ocupe de un muy ameno texto del cineasta francés Eric Rohmer titulado *De Mozart en Beethoven*⁵¹. Se encuentra allí un excelente material para elaborar según los parámetros de nuestra utopía musical con líneas como las siguientes. Mozart llega a la gracia por la ascesis (un desafío para el futurismo satisfecho, algo hay que dar de sí para recibir). Nos hace danzar, aunque interiormente, como ningún otro músico (nuevamente: Pitágoras no sólo curaba con la flauta y la lira, sino con la danza). Es el primer compositor entre los modernos porque, como un segundo Kant musical, su obra nos lleva de la mano hacia una conciencia trascendental idealista (lo que el filósofo recoge del empirismo inglés), en la que el sujeto creador piensa sobre sí mismo, y se ve a sí mismo pensando sobre la música, en su *a priori*, para llegar a la esencia misma de su arte y del ser, mediante el dramatismo, la pregunta, la duda, la angustia, la ironía y la ambigüedad, todo ello serena y olímpicamente (de Olimpo) por la majestad de la forma, *a posteriori* (de nuevo, la idea de que la música aquietta y equilibra el espíritu, aunque a través de senderos que pueden ser sombríos e inquietantes, lo que no sucedía en el Barroco).

Mozart, de acuerdo con Rohmer, descubre –con la necesidad clásica absoluta, irrefutable e inexorable de sus formas, necesidad que lo es también de su irrupción en la historia de la música– la libertad como el *en sí* o *cosa en sí del mundo*. El sumo honor de la música, y especialmente de la de Mozart, es el de expresar lo general, sin pasar por la abstracción del concepto. Es el más profundo de los músicos por su simplicidad, porque nos revela la ligazón entre las dos cosas; y, para finalizar, nos convida a soñar amablemente, en el sentido literal, pues no hay música que valga que no pueda ser alguna vez un estimulante de probada efectividad para el más imperturbable y plácido sueño.

En la utopía musical, pues, y esto es de nuestro acopio de locuras, no de Rohmer, los hombres llevarían una vida sencilla, mas firmemente anclada en la verdad; sabrían soñar mejor que nadie antes de ellos; sabrían que el arte musical es una óptima propedéutica para introducirse en la filosofía, también en la ciencia y la matemática, y, no sobra recalcarlo, conocerían mejor que nunca la naturaleza de la propia música, que Mozart esclarece artísticamente, no conceptualmente. Para redondear, esta naturaleza es, para el autor de *Las Bodas de Fígaro*, algo que ya otros, antes de él, recor-

démoslo, habían definido, no solamente en relación con la música, sino con el arte en general: *El verdadero genio sin corazón es un contrasentido. Ni la inteligencia, ni la imaginación, ni las dos reunidas hacen al genio. Sólo el amor puede hacerlo*⁵².

Vencer al destino, la mayor utopía.

El hado era, para los trágicos griegos, un poder invencible; para la utopía musical, en cambio, no lo es en absoluto. Fortaleza interior, ética, nobleza de alma y dominio total de la materia, engendrado en lucha sin cuartel –dolorosa, febril, metódica– contra la resistencia que ésta presenta siempre al creador, le bastaron a Beethoven en su epopeya íntima, apoteosis de la utopía musical, para, como él mismo decía, *agarrar al destino por el cuello*.

Vamos por partes. ¿Puede un músico sufrir más que cuando pierde el sentido del cual depende enteramente su trabajo, el oído, y, como por si fuera poco, padecer las vicisitudes de unas torturantes soledad e incompreensión –cuando estima más que nadie al eterno femenino y cuando es proclive como ninguno al compartir afable de la sociabilidad y la amistad–, la humillación sin tregua y la estrechez económica? Es claro que no. Ningún compositor ha sufrido tanto como Beethoven, pero tampoco ninguno ha sabido sobreponerse con tanta impetuosidad a la adversidad, para convertirla en fiera amaestrada, como el gran Orfeo y titán, a la vez, de los tiempos modernos. Su obra es el desafío más gigantesco al nihilismo, el desasosiego y la frustración que la humanidad haya experimentado. Es la negación incontestable de todo determinismo, de cualquier condicionamiento que pueda argumentarse respecto a lo que parece, simple y llanamente, imposible. Es, en sí, un himno triunfal a las potencias humanas y un nuevo salmo, si se tiene en cuenta que dentro (en sus dos *Misas*, la *Novena Sinfonía*, sus últimos *cuartetos de cuerdas*, sus canciones o *Lieder*, directamente; en las demás obras de una u otra manera) y fuera de ella, tanto en sus composiciones como en sus *Cuadernos de Conversación*, sus cartas y escritos (el Testamento de Heiligenstadt, preponderantemente) no cesó de dirigirse nunca, con asombrosa familiaridad, ya en acto de rebeldía prometeica, ya en reverencial acción de gracias, a la divinidad, al Supremo Creador: a Dios.

*En el sufrimiento debe el hombre poner a prueba sus fuerzas, debe soportarlo todo, sin reparar en su nada, y tender así a una mayor perfección*⁵³. Eso dijo; no obstante, jamás fue tan sobrecojedor, al margen de su obra musical (los *cuartetos*, las posteras *sonatas para piano* expresan esos sentimientos y mucho más, con ese alcance y ese ascenso espirituales que



⁵¹ Eric Rohmer, *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, París, Actes Sud, 1996.

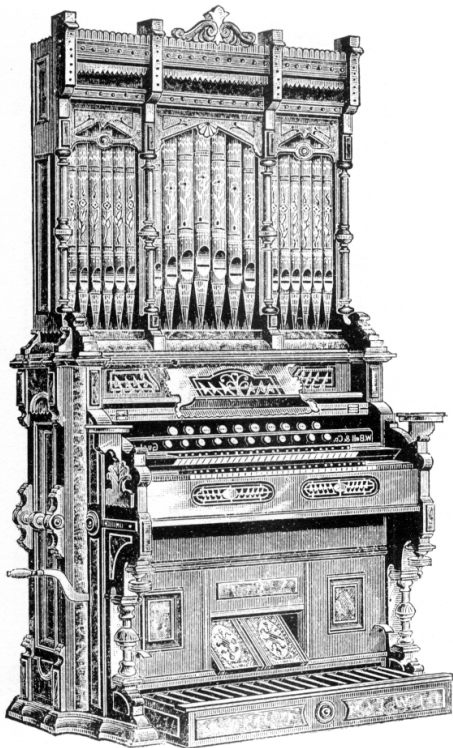
⁵² Citado en: André Gauthier, *Beethoven*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, tercera edición, 1977, pág. 20.

⁵³ Citado en: Stefania Lobaczewska, *Beethoven*, Varsovia, Editorial Musical Polaca, 1983, pág. 167. La traducción es mía.

brotan exclusivamente de la música, la maestra de las naciones), como en el mencionado *Testamento*, donde, abrumado por el diagnóstico de su enfermedad, reconoce su sed de muerte, abrumado por el dolor de la enfermedad, para reponerse inmediatamente como victorioso campeón de la belleza, dotado por las Musas de la facultad de no amilanarse frente a la resistencia del mundo entero y la totalidad de los mundos posibles, confabulados en alianza galáctica contra tan enjundioso ordenador de la forma artística: *¡Oh vosotros, los que me habéis juzgado huraño, atrabiliario y misántropo, cuánto os habéis equivocado! Ignorabais la causa que hoy tan claramente comprenderéis. Mi corazón y mis sentimientos se inclinaron, desde mi más tierna infancia, a los tiernos impulsos de la bondad. Siempre estuve dispuesto a hacer grandes cosas. Pero pensad que desde hace unos seis años me acometió una enfermedad que la incompetencia de los médicos agravó. Decepcionado año tras año de las esperanzas de mejoría [...], inclinado a los deleites de la vida social, he tenido que recurrir prematuramente a mi propio aislamiento, a vivir lejos del mundo como un solitario [...]. Para mí no puede haber goce en las relaciones humanas, ni conversaciones inteligentes, ni intercambios de pensamientos... Estoy obligado a vivir en el destierro más absoluto... Todo esto me llevó al borde de la desesperación y poco me faltó para quitarme la vida. Sólo el amor al Arte lo evitó. Me parecía imposible abandonar el mundo antes de realizar todo cuanto presiento que estoy destinado a hacer. Y por eso continúo viviendo esta horrible vida [...] ¡Oh, Dios! Desde lo alto ves el fondo de mi alma, y sabes que la habitan el amor a mis semejantes y el deseo de hacer el bien... Esto es todo. Con alegría voy al encuentro de la muerte [...]*⁵⁴.

¿Con qué obra responde el impetuoso bardo musical, el magnánimo aedo de Bonn, cuyos funerales no tuvieron parangón con los de ningún emperador, según un cronista de la época, compadecido de su propio dolor y del de sus semejantes, aun cuando nunca se dejó llevar por el sentimentalismo (*el artista quiere aplausos del público, no sollozos*) al hacer prevalecer la forma, la arquitectura señorial, sobre cualquier emoción fácil? Nada menos que con la *Sinfonía Heroica*, más tarde con la *Quinta*... El destino llamaba, acuciaba, descargaba rayos, truenos y centellas inmisericordemente, como sobre esas pobres mujeres abatidas por la derrota en la guerra de sus maridos, que Eurípides muestra en *Las Troyanas*; mas a cada golpe, a cada descarga eléctrica de la tortura, Beethoven respondía con una llamada heroica de proezas imbatibles: la misión de la música es *encender el fuego en las almas humanas*⁵⁵. En su viaje hacia Ítaca, más bien hacia la eternidad, superaba a Ulises en lo más difícil e incierto: el combate interior, la épica del que tiene en su mente y su corazón, débilmente constituidos de carne y hueso, enternecidos y suplicantes, a sus peores enemigos.

Ese combate lo libraba solo, íngrimo solo, imitando a Sócrates y a Jesús, exclamaba, buscando alivio en sus paseos por los bosques vieneses, en la *escuela de la naturaleza* donde encontraba las chispas, los rastros fosforescentes de esa lava volcánica, de esos estremecimientos telúricos, de los que, adentrándose y sumergiéndose en ellos, sin temores ni temblores, con la fe indeclinable de los elegidos, bebía soportes incommensurables para sus ideas musicales, can-



⁵⁴ Citado en: Gauthier, *op. cit.*, págs. 47-48.

⁵⁵ Citado en: Lobaczewska, *op. cit.*, pág. 57.

turreando, gritando y exaltándose como un loco. Debo, por lo tanto –le escribía a un amigo, explayándose sobre su triste suerte–, buscar apoyo únicamente en mi propio interior; evidentemente, para mí no hay otro... La amistad y cualquier otro sentimiento me ocasionan sólo heridas... No hay para ti felicidad, pobre Beethoven, todo lo debes sobrellevar en ti mismo, puedes encontrar la amistad sólo a la luz del ideal⁵⁶. ¡Y pensar que los hombres no han tenido mejor amigo que él entre los músicos, que ninguno de ellos ha traído quizá tanta alegría y felicidad a la tierra!

Desposeído de lo más necesario –salud, en lo que más podía afectarlo; mujer, amigos, estabilidad material; está dicho mas no sobra insistir en ello: construir la utopía es partir de lo imposible, siendo realista, como esos jóvenes de Mayo del 68–, mantenía un diálogo con Dios, a quien concebía con una mezcla de efusiones iluministas, orientalizantes y cristianas, de una magnitud de la que ojalá se ocuparan seriamente, algún día, los historiadores de las religiones, mas ante todo los creyentes, sea cual fuere su credo, porque todo músico es ecuménico, en la medida en que le habla a cualquiera, sin discriminación ni barreras: Yo no tengo amigos, vivo solo conmigo mismo; pero sé que Dios está más cerca de mí en mi arte que en el de los otros. No temo por mi música; no puede tener un destino adverso; el que la sienta con plenitud se librará de las miserias que los otros hombres arrastran consigo⁵⁷. Sobre la partitura del Adagio del Cuarteto de Cuerdas No. 15 (una de las obras más dignas de mi nombre), en medio de sus achaques de vejez, escribía en celeberrima frase esta dedicatoria: Cántico en acción de gracias a la divinidad, de un convaleciente. Curioso que sea Nietzsche quien ponga de presente esa amistad de Beethoven con Dios: Los últimos cuartetos de cuerdas de Beethoven rechazan toda representación sensible, y, de modo general, todo lo que tenga que ver algo con el dominio de la realidad empírica. En tales obras el símbolo no tiene ninguna significación en presencia del Dios soberano que verdaderamente se revela: y hasta le ofende con su materialidad⁵⁸.

Finalmente, Beethoven estaba más cerca de la fe católica que de ninguna otra, como queda patente en la Misa Solemne. Berlioz, un agnóstico que metía el dedo en la llama por Beethoven, hasta querer dar su preciosa vida por él, al igual que Schubert, Liszt, Wagner, Brahms, Max Reger, Stravinsky, y tantos otros, lo puntualiza así: En el acto de fe (el Credo de la Misa) oímos proclamar solemnemente y con la más pura convicción los dogmas fundamentales de la religión cristiana. El Incarnatus es misterioso, dulce y virginal; el Crucifixus, desgarrador y sombrío; el Resurrexit, triunfante y lleno de esplendor [...] ⁵⁹. Tal profesión de fe, muy al modo alemán, se apoyaba, al mismo tiempo, en una in-

fluencia estimable del pensamiento protestante luterano. Beethoven era un acérrimo partidario del trabajo, en cuanto destino humano incontrovertible, y de la imperatividad moral, de la cual dio buen testimonio en muchas circunstancias de su vida; sobre sus Cuadernos de Conversación, dramatizados en una interesantísima versión teatral, apuntó, con particular complacencia, la sentencia kantiana: El cielo estrellado sobre nuestras cabezas, la ley moral en nosotros y, lo que es más importante, cumplía estrictamente con sus compromisos y responsabilidades con quienes lo rodeaban, como en el caso de su sobrino Carlos, otro motivo de sufrimiento constante para él.

El compositor polaco Karol Szymanowski escribió acerca de esta temática: La supremacía del momento ético sobre el momento estético: si se trata de música, la más perfecta expresión de la responsabilidad frente a la totalidad de la vida, por encima de la responsabilidad frente, incluso, al más sublime ideal de belleza aislado, se halla en la obra de Beethoven⁶⁰. Lo más cristiano en él era, a despecho de su seguridad como artista y al lado de su desprecio de los círculos aristocráticos y burgueses, su llamado a la humildad: El verdadero artista no tiene orgullo. Sabe, ¡ay!, que el arte no tiene límites. Siente oscuramente hasta qué punto está alejado de la meta, y mientras tal vez otros lo admiran, él lamenta no haber llegado todavía allí donde un genio mejor brilla para él solo, en un sol lejano⁶¹. Sobre el piano, en los postreros días de su existencia, estaban las obras completas de Händel –las notas más dulces de su vejez–, Bach y Haydn, de quien había hablado en no muy buen tono en calidad de alumno rebelde.

La vida y la obra de Beethoven, unidas como el sol al firmamento, resplandecen por su humanismo integral. Tuvo en mente la justicia social como paradigma de una sociedad democrática, a la cual se sintió inclinado por vocación y origen, aun cuando también supo entrever las desviaciones totalitarias y despóticas a las que dieron lugar un Robespierre y un Napoleón o cualquier tirano que, so pretexto de la libertad, haya llegado o llegara a abusar de la autoridad. Ejemplos de ello se encuentran en el coro de los prisioneros al salir de sus celdas a la luz en Fidelio, en la música para el Egmont de Goethe, en tantas de sus composiciones que sería prolijo enumerar ahora. Fue el primer músico en interesarse a fondo por la política, la filosofía, la historia y la literatura. Buen conocedor de Homero, Platón, Plutarco, Kant, Goethe y Schiller, cuyo espíritu asimiló en la práctica cotidiana con la fidelidad de quien verdaderamente entiende qué es leer, qué es acoger lo que el libro proporciona a la vida de provechoso e irremplazable, soñaba con que toda la humanidad,

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 104.

⁵⁷ Citado en: Héctor Berlioz, *Beethoven*, Madrid, Colección Austral, Editorial Espasa-Calpe, cuarta edición, 1979, pág. 132.

⁵⁸ Citado en: Barrenechea, *op. cit.*, pág. 48.

⁵⁹ Berlioz, *op. cit.*, pág. 93.

⁶⁰ Epígrafe de la biografía de Beethoven por Lobaczewska, *op. cit.*, pág. 5. La traducción es mía.

⁶¹ Gauthier, *op. cit.*, pág. 74.

junto con él, compartiera esos tesoros sin precio de verdad, ética y belleza. Fue, es y seguirá siendo el Tomás Moro de la utopía musical, de la euforia colectiva e ilimitada, entendida como ideal al cual se podría llegar (?) a través de la música mejor que de ninguna otra forma: *¡Que los millones de seres, que el mundo entero se confunda en un solo abrazo! Hermanos: más allá de los mundos debe habitar un padre amante.*

*Millones, iprosteraos! ¡Reconoced la obra del Creador, buscad al autor de las maravillas por encima de los astros, porque es allá donde Él reside!*⁶²

Así murió Beethoven, con el puño rabiosamente levantado hacia las alturas de ese autor de maravillas, y dirigiéndose a sus congéneres, a millones con un fraternal abrazo, con esas palabras en sus labios resecos de soledad e infortunio, el infortunio de los músicos felices que han servido a la humanidad con sus utópicas ensoñaciones, cuya realización (iparece tan sencillo!) dependería, según Moro, única y exclusivamente de que ésta se desprendiera para siempre de la presunción. ¿Complicado, no es cierto, señores representantes del universo académico?

COLOFÓN UTÓPICO Y MUSICAL

Este artículo se planteó desde un comienzo como un recorrido a través del mundo de la utopía, construida en términos de diferentes concepciones sobre la música que se han formulado desde los tiempos de Pitágoras hasta hoy. Sin embargo, dada la pro-

pensión de su autor a extenderse demasiado hablando de los temas por los que siente predilección, se hace ineludible concluirlo apenas en una primera parte. En un futuro, en éstas u otras páginas, ofreceremos la continuación o segunda parte. Por el momento, esbozamos apenas los temas a considerar en ella.



En la vida y obra de Franz Schubert hubo espacio muy definido para el sueño utópico: *Tú, arte amado, en cuántas de mis penosas horas [...] has encendido mi corazón en un nuevo amor / y me has arrastrado hacia delante a un mundo mejor /*, cantó el compositor que más ha amado la poesía en su *lied* titulado *A la música*, sobre un poema de Franz von Schober. En otra ocasión, dio testimonio de sentimientos semejantes: *Atormentado por una santa angustia, aspiro a vivir en un mundo más bello y deseo poblar esta sombría tierra de un todopoderoso sueño de amor*⁶³. Tales palabras hacen parte de un poema de su propia autoría compuesto en 1823, cinco años antes de su muerte. Obsérvese, una



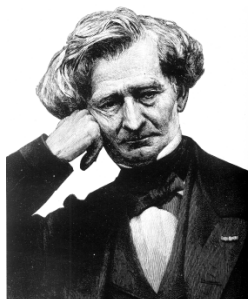
⁶² Recurrimos a la traducción de la *Oda a la alegría* que está en: Berlioz, *op. cit.*, pág. 66.

⁶³ Monique Birghoffer, *Schubert*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1981, pág. 131.

vez más, cómo la música, cuando es amada con colmada pasión, despierta ansias por una mejor y más armoniosa relación entre los hombres.



Hemos hecho ya referencia a Schumann y su *Liga de David*, en la que él y sus amigos se enrolaron para combatir a los filisteos, los farsantes e impostores que, con su hipocresía e incapacidad, son enemigos del arte genuino. El compositor del *Carnaval* fue un excelente crítico musical, un hombre de una tenacidad y una gallardía imbatibles, que dedicó sus energías a promover una cofradía universal de valientes guerreros, defensores de lo notable y fecundo. En sus miras, cultivar la música era signo de arrojo espartano, en lucha contra lo turbio, falaz y cobarde; sin lugar a dudas, una reminiscencia del Platón de *La República* y sus ponderaciones de la educación en la gimnasia y la música, fundadoras de virilidad no negada a los suaves ardores del corazón.



El Romanticismo dio otros adoradores a ultranza de la belleza como Berlioz y Liszt. El primero vivía sólo para el arte y del arte; qué fidelidad a unos principios estéticos, qué entrega tan maravillosa a la música y sus nexos con una poética de insuperables mayúsculas espirituales (Shakespeare, Virgilio, Beethoven, entre otros) se respira en su obra, tanto de crítico como de compositor. Para él, el arte empezaba con transformaciones físicas, alteraciones del pulso, que revolucionaban incluso la marcha del organismo: *Los labios temblaban, las palabras salían de una forma apenas inteligible*, decía en sus *Memorias*, hablando de la lectura que hizo de niño, junto con su padre, de la *Eneida*. Su utopía es la de seres que se hacen físicamente felices con la música, como la de Pitágoras curando los males a punta de lira y flauta.



En cuanto a su amigo Liszt, de una mentalidad muy próxima, situémoslo en uno de los lugares más encumbrados de la utopía musical; este hombre frágil y enfermizo desde su infancia, de mirada fogosamente decidida, unió naciones (Hungría, Alemania, Francia, Italia, toda Europa), integró niveles aparente y completamente separados de la creatividad musical (desde la confesión pianística recogida y reposada hasta los frescos sinfónicos y corales de la mayor envergadura), unió artes (la música con la poesía lírica y épica, la pintura) e instancias del quehacer humano (la música con el pensamiento filosófico, incluso teológico, el que desarrollaba solo o con su muy amada Carolina, y la religión), con una increíble entereza de carácter e intenciones. Virtuoso, creador y organizador musical (sus empresas, como director musical en la corte de Weimar, y meditativo estudioso en Roma, consagrado a la música religiosa, rescatando del olvido el canto gregoriano y contando con el beneplácito del Papa Pío IX, dieron mucho de qué hablar), ayudó a cuanto músico de talento conoció y por poco se ordena de sacerdote, desmintiendo a los que veían en la vocación de una Hildegarda, un Palestrina o un Bach (fue incluso más allá que los dos últimos), una curiosidad arqueológica de museo. Liszt no se conformó con hacer una propuesta de utopía, la llevó a cabo, estableciendo una unidad nunca resquebrajada de cosas contrarias entre sí, para tornarlas en afines, mejorando y ennobleciendo a los hombres, devolviéndoles la esperanza en una utopía que está configurada por la justicia, la belleza y el bien, a todos los cuales sirvió, platónica y prácticamente, poniendo a la verdad por encima de cualquier consideración.



Por su parte, Wagner no se quedó atrás. Sus teorías acerca de la obra de arte del futuro o

de arte total, la melodía infinita y la regeneración del hombre por el amor, simbolizada por la expresividad musical, la de la música en relación con la palabra, pertenecerían, en buena parte, al dominio de la utopía, si se piensa en que el entrelazamiento armónico de todas las artes y dicha regeneración siguen poseyendo más de ensimismamiento soñador –el del fanático a ultranza de su obra– que de realidad. Lo más atrayente del Wagner utopista es su llamado a la renuncia a la voluntad schopenhaueriana, a la relatividad del ciego combate de la necesidad y la pasión, para sumirse en el encantamiento de la noche (el segundo acto de *Tristán e Isolda*), el misterio religioso del Grial (*Lohengrin* y *Parsifal*) y la muerte (la escena final de *El Crepúsculo de los Dioses*), para reencontrar así el valor absoluto del amor, que se sobrepone a los vértigos del poder, el odio y la traición, utopía en la escala formidable del hombre que únicamente en las regiones aladas, ajenas a la dimensión temporal, consigue la paz tan deseada.

Y así seguiríamos, transitando por las sendas perspectivas utópicas de sublimes amistad y amor a la patria en Verdi, tan colosales que parecen sobrehumanas; mujeres sin cuya magia la vida en *Utopía* sería exasperantemente aburrida, como en Puccini; contactos con mundos infinitos e impredecibles, para cuyo conocimiento y acceso la nave musical es mucho más útil que las espaciales de la Nasa, en las sinfonías de Anton Bruckner y Gustav Mahler; relaciones armónicas del hombre con las palomas y el conjunto de la naturaleza, también de los blancos con los negros (utopía ecológico-racial-musical), en la obra de Anton Dvořák; algo frívola levedad que se da la mano con una afortunada fusión de Wagner y Grecia, la inicial búsqueda nietzscheana, en la obra de Richard Strauss (*Mi pensamiento es melodía. ¡Ella anuncia la profundidad de lo inexpresable! En un solo acorde experimentas el mundo entero!*), exclama entusiasmado el personaje del compositor Flamand en la hermosa ópera *Capriccio* de Strauss), quien jamás cesó de reivindicar los derechos de los músicos, maltratados a granel por los diversos sistemas sociales, y tuvo la osadía de trabajar con gentes de origen judío como Stefan Zweig y Hugo von Hofmannsthal, en plenas vísperas y aun con el surgimiento del nazismo, utopías caras a los compositores y pensadores musicales, para quienes las divisiones entre los hombres no pasan de ser una peligrosa ficción.

Proseguiríamos, sí, si tuviéramos la oportunidad, enunciando las perspectivas apocalípticas bajo la luz de las cuales la *música adecuadamente desarrollada hasta su por ahora apenas atisbada grandeza, sea descubierta como la última revelación de todos los evangelios en uno solo*, citando los escritos y obras de Char-

les Ives, quien asimismo apuntaba: *La música está más allá de cualquier analogía con el lenguaje de las palabras y está por venir el tiempo, si no en nuestras vidas, en que la música podrá desarrollar posibilidades inconcebibles, la de ser un lenguaje tan trascendente que sus alturas y profundidades sean comunes a todo el género humano*⁶⁴. Seríamos justos además subrayando la dimensión utópica de las profundas sonoridades subterráneas comunes a pueblos enemigos, reconciliados por la quintaesencia de la danza y los modos musicales en el inmenso Béla Bartók, quien hizo abundantes e importantes descubrimientos a lo largo de sus investigaciones sobre folclor en su patria, Hungría, y en las naciones vecinas a ella, destacando los aspectos compartidos e intercambios de influencias nacionales, contra la plaga de los agresivos y cerrados nacionalismos (*Debemos exigir de todo investigador, y por supuesto del investigador en folclor musical también, la mayor objetividad que sea humanamente posible. Mientras está trabajando debe “dar lo mejor de sí” para obviar su propio sentimiento nacional, mientras esté ocupado en la comparación del material. Deliberadamente uso las palabras “dar lo mejor de sí” y especialmente lo enfatizo, porque este requerimiento es, después de todo, solamente un ideal al que uno se debe aproximar tan cercanamente como sea posible, pero que difícilmente puede ser alcanzado*, escribió en su artículo de 1937 “La investigación de la canción popular y el nacionalismo”).

No faltaríamos tampoco a la verdad si trájeramos a cuento el marco utópico –la aceptación universal de esta música es más difícil que la de cualquiera otra y ojalá llegue el día en que no haya quien no la entienda ni disfrute– de esa ruptura *serial* de nuestra comodidad y facilismo innatos, la cual orienta la enorme potencialidad del oyente hacia el acto y la ciencia del sonido, hacia la entera libertad definitiva, ruptura causada por Arnold Schönberg, innovador, reconocido unánimemente como uno de los mayores del siglo XX, para quien la culpa y las faltas humanas no eran un simple decir, pero podían ser enfrentadas por la búsqueda musical, y para quien Cristo era el paradigma del ser perfecto. Nos regodearíamos paralelamente en esa edificación del reino de Dios en la Tierra como *emanación del hombre integral. Quiero decir del hombre armado de todos los recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las facultades de su intelecto*⁶⁵, proyecto musical de una sociedad llevada a la máxima concreción de sus posibilidades, con la cuota depositada en el acervo utópico por Igor Stravinsky. Igualmente, en ese tan benéfico ecumenismo, cósmico y cosmopolita, dentro del cual el canto de los pájaros imparte recomendaciones a la musicalidad humana, secundando la integración de las cul-

⁶⁴ Enrique Igoa, “Charles Ives. Los escritos musicales”, en revista *Scherzo*, año XIX, No. 185, abril de 2004, Madrid, págs. 117-119.

⁶⁵ Igor Stravinsky, *Poética musical*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946, pág. 48.

turas occidental y oriental (*Turangalila*), sinónimos de la profética y paradisíaca obra del gran Olivier Messiaen (interesante su concepción de la música, ilustrada por un ángel en su única ópera, *San Francisco de Asís*, quien se la presenta así al santo: *La música nos lleva a Dios por la falta de verdad. Tú hablas a Dios en música, Él te va a responder en música. Conoce la alegría de los bienaventurados por la suavidad del color y la melodía. Y que se abran para ti los secretos de la Gloria. Escucha esta música que suspende la vida sobre las escaleras del cielo, escucha la música de lo invisible*), tan católico como Palestrina, Vivaldi, Haydn, Liszt y Bruckner... Y nos detendríamos también en tantas otras cosas que habría que exponer respecto a otros tantos compositores y amantes de la música como emblemas de una utopía en que ésta resuelve contradicciones y traslada a universos idílicos, purgados y purificados, de arrobadores éxtasis, iluminados por gozos interminables

a los que cualquier persona podría tener acceso, porque en la música está la respuesta al sinnúmero de sobresaltos y amarguras que agobian la existencia, el puente hacia la inmortalidad y la perfección de los sueños hechos realidad.

Ya Arthur Schopenhauer, el filósofo que más puramente ha comprendido la naturaleza de la música, lo había proclamado: [...] *la música no debe estimular nunca los afectos de la voluntad, es decir, el dolor o bienestar efectivos, sino tan sólo lo que los sustituye; o lo que es lo mismo, que mediante combinaciones gratas para nuestro entendimiento nos presentará la música la imagen de la voluntad satisfecha* [...]. Resultado de esto es que *la música no nos hace padecer realmente, y continúa siendo un placer hasta cuando lanza sus más entristecidos acentos* [...] ⁶⁶. *¡Mas todo placer quiere eternidad! ¡Quiere profunda, profunda eternidad! [...] ¡Pues yo te amo, eternidad! [...] ¡Canta y no hables más!* ⁶⁷



Juan Sebastián Bach y su familia. Grabado s. XIX

⁶⁶ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, tomo II, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1950, pág. 498. Sobre la concepción de la música de Schopenhauer y sus relaciones con la música programática que se compone para el cine me extiendo en mi artículo: "Acercas de la indisolubilidad de los vínculos entre la música y el cine", revista *Ensayos*, No. 2, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, 1996, págs. 97-132.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Barcelona, RBA Editores, 1995, págs. 176-179.