

¿SINFONÍA DE MUERTE?

JORGE VELAZCO

La *Novena Sinfonía* de Mahler (1860-1911) representa el punto máximo de un ciclo creativo cuya complejidad y extrema variedad fueron en constante incremento, hasta producir obras de una médula musical prácticamente inextricable, que desafían el análisis compacto al grado más elevado. Por ello, es preciso permanecer siempre en la superficie cuando se habla de la música de Mahler, dejar las profundidades expresivas a la intuición del que oye los maravillosos sonidos ofrecidos y encerrar los análisis detenidos en el claustro personal del gabinete de trabajo. La obra fue compuesta entre 1908, en los usuales periodos veraniegos que Mahler dedicaba casi por entero a la creación musical. Su estreno tuvo lugar el 26 de junio de 1912, con la Filarmónica de Viena dirigida por Bruno Walter (1876-1962), quien dijo acerca de ella: “*La despedida*, título de la última canción de *Das Lied von der Erde*, podría servir como rúbrica de la *Novena Sinfonía*.”

El comentario de Walter tiene un indudable interés, pero no debe olvidarse que si bien así resultó en la historia de la música, es probable que Mahler no haya pensado en esa forma (a pesar de *Das Lied von der Erde*) sino hasta que componía su inconclusa *Décima Sinfonía*, en cuyo manuscrito anotó: “adiós, mi creación musical”. Mahler tuvo un súbito contacto con la muerte durante el (para él) trágico verano de 1907, cuando se le diagnosticó un desorden valvular del corazón. Hubo de renunciar en ese año a la dirección artística de la Ópera de Viena y usar un pedómetro para literalmente contar sus pasos y no exceder la cuota que significaba una protección de su estado físico, el cual demandaba una gran restricción de movimientos, según la terapéutica que se intentaba con él. En ese verano, su hija mayor, María (1902), murió víctima de las complicaciones de una escarlatina y su suegra falleció de un ataque cardíaco cuando el cortejo de la niña se ponía en marcha.

Mahler había dicho alguna vez: “El humorismo es el único antídoto contra el veneno de la vida” y es siempre posible hallar rasgos de humor, irónico y despiadado, en sus obras. Pero ello contrasta siempre con la presencia de la muerte, que a pesar de haberse anunciado siempre en su vida y de haberse reflejado constantemente en su obra, nunca asumió un carácter tan personal, cercano, real y amenazante como en 1907, cuando lo tocó directamente, con la consecuente proyección en la estética de

Das Lied y la *Novena Sinfonía*. Sin embargo, Alban Berg (1885-1935) prefirió definir la esencia de la *sinfonía* diciendo:

... acabo de tocar una vez más la partitura de la *Novena Sinfonía* de Mahler. El primer movimiento es la cosa mas celestial que Mahler escribió jamás. Es la expresión de un amor inefable por este mundo, el deseo de vivir en paz, de gozar la naturaleza hasta sus más profundas simas, antes de que venga la muerte, porque ésta llega inexorablemente.

Todo el movimiento está impregnado de premoniciones de muerte. Una y otra vez aflora; todos los elementos de sueños terrenales culminan en ella... más poderosamente, desde luego, en el colosal pasaje donde esta premonición se vuelve certeza, donde en medio de "con la máxima intensidad" de una alegría de vivir casi dolorosa, la muerte misma se anuncia "con la máxima violencia".

Theodor W. Adorno (1903-1969), definió al ritmo del principio del primer movimiento como "ritmo de catástrofe" y supone que representa al "destino". Junto a esa metáfora, habría que considerar un aspecto incluso más natural en las percepciones interiores de Mahler, aquellas que su aguzada sensibilidad y su fino sentido del oído le permitirían sin duda captar: los sonidos de su propio corazón. El caso cardiovascular de Mahler no tiene una documentación clínica adecuada y es inevitable la utilización del recurso de las conjeturas para tratar de hilar algo más fino que los enfoques usuales acerca de las fuentes circunstanciales de la música. A mí me parece que el "arrítmico" motivo del principio de la *sinfonía*, que después irrumpe con timbre cataclísmico de poder omnímodo en la felicidad suprema, un *deus et machina* musical que arrasa con todo lo que se ha construido antes y que conduce a "un pesado cortejo", según Mahler mismo anotó en la partitura, es un motivo captado por Mahler en los ruidos interiores de su cuerpo, proveniente del corazón que ya no funciona tan fluida y silenciosamente como antes y que hace notar, con su presencia irregular, el desarreglo que ha de llevar a la maquinaria biológica a su punto irreparable de paro total, a la vez odiado y temido por Mahler.

Dado el problema bacteriano que acabó con Mahler, quizá podríamos pensar legítimamente en el soplo diastólico de la insuficiencia aórtica, junto con el soplo sistólico apical por insuficiencia mitral relativa y tal vez el famoso ruido presistólico de Austin-Flint, que podría haber condicionado esa interpretación sonora de la tremulación de las válvulas tricúspides mitrales al pasar la corriente de sangre regurgitada, la cual se

convirtió en una de las más poderosas alegorías musicales de la historia. Tal vez fue una simple extrasístole ventricular que bastaría con crecer para provocar una gran angustia en el espíritu sensible de un artista.

El caso es que ese tema cardíaco representa un punto personal muy especial en Mahler, ya que sus referencias a la muerte se vuelven expresivamente reales en esta obra. Carlos Chávez (1899-1978) me dijo en alguna de las muy contadas ocasiones en que hablé con él, luego de proponerle que escribiera un texto de dirección de orquesta: “La muerte suele ser una abstracción, pero a mi edad se siente en las venas, se lleva en la sangre, y uno sabe que ya no hay tiempo más que para concentrarse en aquello que debe hacer y no puede atender lo que simplemente es útil o conveniente.” Así como Ken Russell transformó los sueños en pesadillas en su película *Mahler* (1974), así las referencias que en la *Quinta Sinfonía* son alegorías, en la *Novena* se vuelven temores. La presencia de un acorde que irrumpe uno de los pasajes eufóricos y condiciona una “crisis” sonora descendente, con notas ajenas a la tonalidad en que ha estado escribiendo, para llevar de nuevo al tema arritmico, es tan sólo un avance de la descripción que hizo Berg de la omnipotente presencia de la muerte, representada por el tema cardíaco en los trombones, a toda fuerza, que desbarata el máximo punto de la alegría vital y la fuerza del amor. La bulliciosa fanfarria que anuncia el jolgorio en el cuarto movimiento de la *Primera Sinfonía* se vuelve ominoso heraldo de sepelio en el primer movimiento de la *Novena*. Los episodios de flauta y las referencias consoladoras a la arritmia en el arpa, comunes a *Das Lied* y a esta obra, son señales aún más claras de una especie de tranquila resignación que ha sustituido temores y angustias. No hay que olvidar cómo al tema cardíaco responden dos elementos de consuelo y lenidad, el primero al principio del movimiento en los violines segundos, y el segundo, de gran ternura, antes de la presencia, “con la máxima violencia”, del ominoso personaje que aparece súbitamente en la cumbre apoteósica de la felicidad. Ese elemento se repite en el final del movimiento, expresado por el primer violín, mientras que el oboe nos recuerda el otro motivo consolador, el cual deriva directamente del *ewig, ewig* del etéreo final de *Das Lied*.

Creo que el señalamiento de la ironía burlesca del segundo movimiento y del movimiento general de las texturas contrapuntísticas, la influencia del pensamiento polifónico de Bach (1685-1750), el uso magistral —tan típico de Mahler— de la variación y la integración de diversos motivos variados en una exposición simultánea, así como los procesos de recapitulación y síntesis, es un tanto redundante y ocioso en este contexto, que no pretende sino el procurar una guía elemental de los pensamientos inter-

pretativos despertados por la imaginación del compositor. Es útil apuntar algo acerca del tercer movimiento, dedicado “a mis hermanos en Apolo” (entre los cuales Bach estaba de seguro pero tal vez no Brahms, ya que Mahler lo describió musicalmente como “un encanijado enanito con un pecho bastante angosto”). Es un trozo tan difícil que apenas hace unos pocos años se alcanzó la técnica orquestal requerida para su ejecución correcta. Si quiere usted escuchar cómo se hace para tocar algo de modo deficiente, no tiene sino que oír la grabación de la obra hecha por Bruno Walter y la Orquesta Sinfónica Columbia para testificar un lamentable naufragio. No es nada en contra del gran Walter, ni de los respetables atrilistas del conjunto, es que en la época en que se grabó no era posible tocar adecuadamente este trozo: no había la técnica necesaria, que se desarrolló después de 1970.

Al cuarto movimiento suele comparársele con la muerte. Pero no parece la disolución total, sino solamente el fin de una etapa. El sentimiento de trascendencia, de resurrección, está en todo el trozo y alumbra en el fondo de la débil vacilación de los últimos sonidos; parece alcanzarse la paz definitiva, que luce ropajes de gran serenidad, sin buscar compensaciones a la arrogancia herida y a la vanidad frustrada de la vida que se va. El final del humano es, en realidad, muy piadoso, ya que nos enfrenta con el descanso sin interrupción o con la vida en otra dimensión, con “el paso a otro plano de pensamiento”, como alguna vez me dijo la compañera de mi vida. Lo importante radica en comprender que mientras que los movimientos centrales son parodias, los movimientos externos son metáforas, y que la idea de Walter de que “las últimas voces son un pacífico adiós: con la conclusión, las nubes se disuelven en el etéreo azul del cielo” no es exagerada. Fue Shakespeare quien definió la muerte como aquel largo sueño, sin soñar ni despertar. Esa clase de metáforas hace pensar que si aquel temido estado se parece a la impresión de la música maravillosa de *Das Lied* y la *Novena Sinfonía*, debemos dar la bienvenida a la muerte como bienhechor descanso de la vida. Ninguna metáfora es fiel espejo de la realidad, pero el subconsciente puede asimilar a ella todo el orden intelectual. Por ello, es posible que la más sensata posición, aún más equilibrada que la de San Francisco, sea la que Mozart expresó en una carta a su padre: “En vista de que la muerte, comprendida propiamente, es el propósito final de nuestra vida, desde hace varios de los pasados años he tratado de familiarizarme con éste más verdadero y mejor amigo de la humanidad, de modo que no tenga para mí nada de horrorizante, sino mucho de lo que es tranquilizante y consolador”. El pragmático espíritu clásico de Mozart no está demasiado cerca de la intensidad romántica de Mahler, pero la intención, en su esencia, es la misma.