

FANTASÍAS CON EL CELLO

Mahler por siempre sublime

–¡Buenas, buenas!

–¡Pero cómo le va, estaba seguro de su visita, más que nada después de los últimos conciertos!

–Nobleza obliga mi estimado. Ha sido un logro muy aplaudible lo de la sinfónica y uno se complace con estas funciones.

–En verdad se trata un desafío para cualquier orquesta, pero esos retos terminan dando grandes satisfacciones.

–Totalmente.

–Entre bambalinas se habla de continuar con obras de Mahler, fundamentalmente sus sinfonías.

–Estaremos de parabienes entonces.

–Y nosotros abundaremos en ensayos y más ensayos

–Mahler es un atreverse a bucear en aguas profundas. Para él la sinfonía significaba construir un mundo con todos los medios disponibles.

–Revisando su trabajo se ve la influencia de Beethoven, Brahms, Wagner y Bruckner.

–Por cierto y al igual que Wagner y Brahms, apeló a muchos recursos orquestales en esa búsqueda musical.

–No cualquiera se habría animado con la mandolina y el armonio.

–¡Qué le parece! Mahler tendió un puente entre el siglo XIX y el siglo XX. En su música confluye un romanticismo agónico, y la exploración de nuevos territorios musicales que otros compositores como Richard Strauss y Alexander Scriabin profundizarían.

–¿Provenía de una familia de músicos?

–No, su padre apodado el carretero ilustrado era una persona muy adentrada en la cultura de su tiempo y procuró que sus hijos tuvieran una adecuada preparación. Más aún por la condición de la familia.

–No entiendo.

–Los Mahler eran judíos alemanes instalados desde principios del siglo XIX en Bohemia.

–¿Por dónde sería?

–En la actual República Checa. Los súbditos eslavos del Imperio Austro-Húngaro se componían de tres grupos, bohemios, húngaros y moravos.

–Ahora sí.

–Bernhard Mahler había contraído nupcias con María Hermann. Tres meses después del nacimiento de Gustav, la familia se traslada a Kalisle a la villa de Iglaw-Jihlava.

–Me han contado que las penas se hicieron presentes ya desde niño.

–¡Oh sí! Al parecer el matrimonio tuvo 14 hijos y no doce como se suele decir. Gustav fue el segundo. Ocho murieron a temprana edad, uno se suicidó con apenas 22 años, y otro falleció a los 26. Quedaron 4 hermanos quienes tuvieron una existencia más o menos aceptable en términos cronológicos.

–Eso explica que escribiera el ciclo de canciones para los niños muertos.

–La cuestión de la muerte y la vida de ultratumba era un tema recurrente y angustiante a lo largo de toda su existencia. Está cabalmente plasmado en su música.

–Digamos que el arranque ya fue dificultoso.

–Por cierto y como si eso no fuera suficiente la segregación. Los judíos de habla alemana que habitaban en los territorios eslavos del Imperio eran pocos, con lo cual constituían una minoría dentro de una minoría. El mismo se definía como un triple apátrida: Bohemio en Austria, austríaco en Alemania, judío en todo el mundo.

–Qué cosa tan terrible la discriminación.

–Y al pueblo judío le tocó en abundancia.

–Acá mismo se han ventilado historias tristísimas sobre el modo en que fueron apartados y maltratados.

–Cuanto más vueltas le demos al asunto más inentendible e inaceptable se torna. Borges señalaba muy bien que uno no podría imaginarse la civilización occidental sin judíos y sin griegos.

–¿Y entonces?

–Desde lo personal no me parece que esa suerte de espíritu contestatario respecto del cristianismo sea la explicación *in toto*.

–¿Qué otro factor le sumaría?

–Pensando en voz alta, la sola presencia de un pueblo capaz de permanecer firme en sus convicciones no obstante la adversidad, y además creativo en tantísimas ramas del acontecer humano debe haber sido muy difícil de deglutir para el *establishment* de turno. Mejor relegarlos.

–Algunos fueron mucho más lejos.

–Una lacra abominable como pocas en la historia de la humanidad.

–Convengamos que Mahler sería una moneda más en esa extensa colección de salvajadas antisemitas.

–Por cierto. Le acerco un dato muy ilustrativo, en 1896 Gustav reúne todas las capacidades para dirigir la ópera de Viena, pero la decisión a favor de su designación no se da.

–¿Por qué?

–Cósima Wagner plantea el tema de su origen hebreo.

–¿No fue ella la hija de Franz Liszt, otrora esposa del director de orquesta Hans von Bülow, que Wagner le birlara?

–La misma que viste y calza. Se niega a dar una opinión a favor de Gustav por razones étnico-raciales.

–¿Eh?

–El impedimento llegó a tal punto que en febrero de 1897 Mahler fue bautizado y en abril es nombrado director de la ópera.

–Locura total.

–Más bien una canallada. Felizmente el Bohemio abundaba en talento a punto tal que consigue imponer una nueva tónica para las funciones. Ya no será posible que la gente ingrese tras iniciada la función o efectúe manifestaciones de entusiasmo en medio de las obras.

–Se dice que sus ensayos eran una especie de clases magistrales.

–Sin duda. Bajo su dirección la ópera Imperial de Viena alcanzó una época esplendorosa con un prestigio internacional que muchos otros centros envidiarían.

–¿Cuándo empezó a foguearse?

–Muy joven, dirige su primera ópera en Ljubljana *Il Trovatore* apenas ronda los 21 años.

–Casi un adolescente.

–Le cuento una anécdota, en 1883 lo convocan para la dirección de la ópera de Kassel. Debía represen-

tarse *Martha* de von Flotow, cuya partitura nunca había visto.

–¿Y?

–Pidió que le alcanzaran la misma para leerla durante la tarde y refrescar la memoria.

–Sapos y culebras.

–La condujo brillantemente.

–¡Esas son funciones!

–Rápidamente fue requerido en otras ciudades. Su trabajo como director incluyó los teatros de Praga en 1885, Leipzig entre 1886 y 1888, el período en Budapest y en 1891 se traslada a Hamburgo.

–Un periplo de aquéllos.

–En esta última ciudad dirige Sigfrido sin haber ensayado.

–Terrible el muchacho.

–Digamos que inseguro no era. Entre el público estaba von Bülow, quien días después escribe una carta a su hija refiriéndole su admiración por este joven, a quien denomina el “Pigmalion de la ópera de Hamburgo”.

–Se cuenta que conocía las partituras de Wagner a la perfección.

–Prácticamente de memoria.

–¿Tanto reconocimiento como director llegó a opacar su veta de compositor?

–En buena medida, Gustav solía decir que el tiempo para su música aún no había llegado.

–Aun así no debe haber sido fácil deglutir el des crédito.

–Seguramente. Tras el estreno de su cuarta sinfonía en Nueva York, el Musical Courier de esa ciudad publica una crítica donde señala que no existe algo en la construcción, el contenido o la ejecución de la obra que impresione a una música, sino su carácter grotesco.

–¡Una lápida!

–El mismo von Bülow quien fuera tan laudatorio en cuanto a su labor orquestal, tuvo comentarios adversos para su música. Una de esas historias tiene que ver precisamente con la segunda sinfonía que se ejecutó hace bien poco por estos lares.

–Eso me interesa.

–En realidad la segunda sinfonía traza sus orígenes en un poema sinfónico compuesto en 1888 bajo el nombre de *Totenfeier*.

–Ritos fúnebres

–¡Muy bien mi estimado!

–Italiano y alemán son lenguas obligadas por acá.

–Como director de la ópera de Hamburgo, en 1891

se encuentra con von Bülow y por la admiración que Gustav sentía hacia él, le solicitó que escuchase la versión para piano de su *Totenfeier*.

—¿Quedó encantado?

—Qué va. Hans von Bülow se tapó los oídos y remató que Tristán e Isolda era una sinfonía de Haydn comparado con aquella composición.

—Un poquito impiadoso el señor.

—Y cerrado ante las nuevas ideas. Reprobado como se habrá sentido, Mahler volvió a trabajar en la obra seis años después, lo que finalmente derivó en su segunda sinfonía.

—¿Y por qué la habrá llamado Resurrección?

—También tiene que ver von Bülow.

—¿Otra vez?

—Es que el 12 de febrero de 1894 fallece von Bülow en el Cairo y las exequias se llevaron a cabo hacia fines de marzo en Hamburgo. Mahler estaba presente y durante la misma se interpretó una página coral de Carl Graun, sobre versos de Friedrich Klopstock, *Auferstehen*.

—Resucitar.

—Por cierto. Gustav quedó tan impresionado que decidió concluir su nueva sinfonía con aquellos versos.

—Entendible.

—Ver morir a la mayoría de sus hermanos ciertamente le habrá resultado muy difícil de sobrellevar. Probablemente en esa idea de la resurrección encontró alivio para sus penas.

—Y a musicalizar la resurrección entonces.

—Para eso le sobraban aptitudes. Incluso llega a efectuar una pequeña modificación al texto de Klopstock, ya que omite los cuatro últimos versos y añade algo suyo como la expresión de moriré para vivir.

—Atrevido con la poesía y brillante en la orquestación.

—El joven se las traía. Sostenía que se trataba de un recurso muy efectivo para lograr la mayor claridad posible en la expresión musical.

—Y encima le añadió el componente vocal.

—Por partida doble, la contralto para el cuarto movimiento, sumado a la soprano y un coro mixto para el último.

—Un innovador total... ¿Cuándo se produjo el estreno de la obra?

—El 13 de diciembre de 1895 en Berlín.

—¿Y qué tal?

—Con excepción de la octava, todas sus primeras sinfónicas no fueron bien recibidas. Aunque con la segun-

da la suerte no fue tan adversa, consiguió dirigirla en Ámsterdam en 1904, y cuatro años después en Nueva York.

—Parece ser una sinfonía programática.

—Así es. El primer movimiento representa un funeral donde apunta a describir los sentimientos experimentados tras la pérdida de alguien allegado y las preguntas que inevitablemente surgen a partir de ello, como la vida después de la muerte.

—Arranca con una fuerza que luego se va apaciguando.

—Sí y en la coda persisten elementos rítmicos de una marcha sombría y funesta. Mahler señaló que en la *Pompa Fúnebre* del primer movimiento llevaba a la tumba al héroe de la primera.

—¡Brillante!

—En el segundo evoca la vida de un héroe en un escenario soleado y tranquilo.

—Tiempos otrora felices, quizás.

—Algo por el estilo.

—Me agrada el andante concebido como un *lieder* vienés, tiene gran serenidad.

—Pero el pasaje de *pizzicati* no le va a la zaga.

—Coincido. Está bueno eso de anunciar el tercer movimiento con dos toques de timbal.

—Allí la vida terrenal ya no cobra sentido a raíz de una pérdida de la fe. Gustav habla del despertar de un sueño nostálgico y el regreso a la batahola del mundo real; cual figuras misteriosas de una noche negra.

—La partitura presenta un movimiento perpetuo con fanfarrias, contrastes tímbricos y pasajes melódicos. Utiliza temas que parecen militares y elementos hasta veces burlescos.

—Según Freud, el mismo Gustav habría explicado el porqué.

—¡Largue el rollo, *per carità!*

—Ocurre que en su casa de Jihlava, durante los primeros años de su vida, se percibían muy bien los cantos de los soldados y los toques del ejército imperial.

—Ahora sí.

—Pero no termina ahí. Siendo adolescente se produjo una discusión muy encendida entre sus padres y Gustav salió corriendo de su casa. A poco de andar se cruzó con un organito que hacía sonar un aire vienés.

—¡Los momentos cruciales!

—Según lo referido a Freud, a partir de esta experiencia surgió la necesidad de combinar la tragedia con la diversión.

—Por eso en sus obras son tan frecuentes las mar-

chas, motivos populares o folklóricos, combinados con momentos de gran densidad.

–Evidentemente.

–¿Y qué apuntó sobre el cuarto?

–Mahler no hizo mención directa a este movimiento, aunque se refirió elípticamente al señalar que tras concebir una gran idea musical sentía la necesidad de recurrir a la palabra. Y de allí el *Urlicht* a cargo de la contralto.

–Luz primigenia.

–Por cierto. El texto expone la creencia en la vida eterna y el retorno a Dios, quien en medio de las tribulaciones ilumina al hombre en su camino a la vida celestial.

–Si mal no recuerdo este lied está tomado del ciclo de canciones *Das Knaben Wunderhorn*.

–Ocurre que durante la composición de la sinfonía, en el verano de 1893 también trabajó en este ciclo.

–No sé usted, pero en el último movimiento siento que la sinfonía se consuma.

–Por supuesto. La música para esta Resurrección, como una alabanza a la vida ultramundana obra del amor de Dios por sus criaturas, está a la altura de la circunstancias.

–Por lo que me han contado, la amplia introducción orquestal representa el caos.

–Tengo la misma información. Para serle sincero, la segunda parte del movimiento es lo más sustancioso en lo que a mí respecta.

–Cuando el héroe descrea un tanto de la resurrección.

–Sí, pero después el coro proclama la absoluta veracidad de la misma.

–Y finalmente todas las voces con la irrupción del órgano y las campanas.

–¿No es un efecto celestial?

–Logrado magistralmente.

–Resurrección es un recorrido perfecto que parte de una canción de muerte para llegar a otra de esperanza.

–Mahler debe haber situado la marcha fúnebre al principio de la obra para dar la idea de muerte como comienzo y no como final.

–Muy bueno lo suyo, y exonerar a la muerte de esa carga luctuosa y funesta.

–En relación a lo que usted señalaba, para alguien que debió vérselas con la parca desde muy temprano, este debe haber sido el modo de paliar tantos sinsabores.

–A la par de eso, el maestro construyó un lenguaje musical capaz de reflejar fielmente el dolor, los desasosie-

gos, y la enmarañada trama psicológica que subyacía en aquella *belle époque*.

–¿Murió joven?

–No había llegado a cumplir 51 años.

–Uh, tenía muchísimo para dar. ¿Se debió a esas epidemias que se presentaban por aquellos años?

–No, era una dolencia que lentamente lo fue carcomiendo. Los datos más aproximados a su enfermedad de base datan de la época en que falleció su hija María Anna (Putzi) en 1907.

–Vayamos lentamente por favor. ¿Podría explicarme qué significa la expresión de base?

–Perdón por el desliz, viene a ser la nana con la que uno ya viene.

–Entendido.

–A su pequeña le habían diagnosticado escarlatina y conjuntamente con eso contrae difteria.

–He oído que eso era muy malo.

–Un azote fenomenal. Afectaba mayormente a los niños provocando una severa obstrucción a nivel de la laringe, lo cual derivaba en muerte por sofocación.

–¿Qué espanto!

–Ni hablar. Mahler y su esposa Alma Schindler estaban consternados. Por alguna razón que no sabemos del todo bien el Dr. Blumenthal, quien había asistido a la niña, examina a Mahler y le refiere sin tapujos que no existían demasiados motivos para enorgullecerse de su corazón.

–Además de la torpeza para dar malas noticias, se refirió a algo en concreto.

–Aparentemente el diagnóstico habría sido una doble lesión valvular reumática.

–¿Que traducido...?

–Es una complicación que se produce en las válvulas del corazón a raíz de una infección con un microorganismo llamado estreptococo.

–¿Qué maldades ocasionan esos seres diminutos?

–Desde la escarlatina que padeció su hija María hasta las tan comunes anginas invernales.

–Esa nana nos ha traído grandes dolores de cabeza en las temporadas de concierto.

–Me lo imagino. Ciertamente es que en algunas personas el cuadro se complica y puede producirse la fiebre reumática.

–Y esa habría sido la grieta que lo venía afectando.

–Posiblemente. Para colmo de males, cuando las válvulas están dañadas es más fácil que lleguen a infectarse.

–Al perro flaco no le faltan pulgas.
 –Tan cierto como lamentable.
 –Y Mahler no estuvo exento.
 –El problema que lo llevaría al deceso arrancó en Nueva York.
 –¿Pero él estaba radicado en Austria?
 –Es que concluido su decenio como director de la Ópera de Viena entre 1897 y 1907, aceptó un ofrecimiento de trabajar en el *Metropolitan* de Nueva York. Con lo cual viajaba frecuentemente a la gran ciudad.
 –Ahora sí.
 –En noviembre de 1910 comenzó con una agenda muy cargada de conciertos y giras con la Filarmónica neoyorquina. Alrededor de Navidad apareció un dolor de garganta persistente.
 –¿Y no suspendió sus compromisos?
 –Tal cual. A mediados de febrero de 1911 dirige un concierto en el Carnegie Hall con 40 °C de temperatura.
 –Uno ha conocido gente de esa ralea.
 –Aquella sería su última presentación. Tras varias semanas los galenos arribaron al diagnóstico de una endocarditis bacteriana.
 –Tratando de hilar en su exposición esa sería una enfermedad a la que son proclives las personas con las válvulas cardíacas alteradas.
 –Hay mayor riesgo, y la enfermedad es muy preocupante aun en nuestros días, en que contamos con los antibióticos.
 –Un panorama muy sombrío, me imagino.
 –Prácticamente nadie sobrevivía a esa infección.
 –Y al maestro le cupieron las generales de la ley.
 –Le extrajeron sangre a fin de aislar el germen que le ocasionaba su padecimiento y así consiguieron detectar una abundante presencia de estreptococos.
 –Fin de la cuestión.
 –No. Gustav seguía esperanzado y tenía in mente continuar con la temporada de conciertos. Incluso se involucró muy mucho en una pieza musical compuesta por su esposa presentada a principios de marzo de 1911.
 –¿Se repuso de algún modo?
 –Digamos que puso todo de sí, pero la enfermedad siguió su derrotero. El 8 de abril, la familia zarpa con destino a Europa.
 –¿Lo internaron en un transatlántico?
 –Algo por el estilo. Llegaron a París diez días después, y fue hospitalizado en el nosocomio de Neuilly-sur-Seine.
 –¿No existían los antibióticos?
 –Faltaban varias décadas para eso, pero se intenta-

ron varios tratamientos. En aquellos años estaba en boga utilizar sueros que reaccionaran con los gérmenes para facilitar su eliminación.

–¿Cómo lo obtenían?

–A partir de la sangre de personas que eran inmunes a esos microbios y a veces de los animales, por ejemplo el caballo.

–Tiene que ver con lo de *inmunitas* que me explicara tiempo atrás.

–Buena memoria. Lamentablemente no hubo respuesta favorable y el 11 de mayo, lo trasladan en tren hacia Viena, para internarse en el sanatorio Löw.

–Ya sin esperanzas.

–Lamentablemente. Falleció la semana siguiente, específicamente el día 18. Se cuenta que poco antes de morir repitió varias veces el nombre de Mozart.

–Buen comienzo para ingresar en la inmortalidad.

–Cuatro días después de su deceso, fue sepultado en el cementerio de Grinzing; según su voluntad al lado de la tumba de su amada Putzi.

–¿Mucha pompa?

–Bien poco. Entre los presentes se hallaban Arnold Schönberg, Bruno Walter, Alfred Roller, Gustav Klimt y una variada gama de representantes del mundo musical europeo.

–Por suerte estaban los que entendían.

–¿Le acerco un dato adicional?

–Sí por supuesto.

–Unos días previos a su muerte pidió que en la sepultura solo figurara su nombre.

–¿Por qué?

–La respuesta fue muy simple “*los que vengan a verme sabrán que allí estoy yo, los demás no necesitan saberlo*”.

–Y pensar que en nuestros días una función con obras de Mahler concita la concurrencia de tanta gente.

–Leonard Bernstein efectuó una síntesis muy acertada.

–¿Qué dijo don Leonard?

–“Tras tantas desgracias humanas finalmente caímos en la cuenta que su música era un anticipo de lo que vendría”.

–Muy buena reflexión. Discúlpeme pero tengo una pregunta que me viene revoloteando desde hace un rato.

–Soy todo oídos

–¿Es cierto que sus ensayos eran extenuantes?

–El hombre era un perfeccionista y tenía en claro que los conciertos salen bien cuando se trabaja en profundidad con ellos.

–Y sí. Yehudi Menuhin decía que para tocar bien el violín se requiere de trabajo, trabajo y más trabajo.

–Es la llave que abre todas las puertas.

–Seguramente con Gustav había que poner las barbas en remojo.

–Sus sinfonías eran una empresa donde llevaba a primera plana los estados de ánimos tan controversiales del alma humana, mezcla de alegría y desesperación.

–Sus fieles compañeras.

–Para colmo de males le tocó desenvolverse en una sociedad que por debajo de una estructura aparentemente normal, subyacía una realidad gobernada por esa hipocresía de la doble moral...

–¡Qué bueno esto de honrarlo con la ejecución de sus sinfonías!

–¡Mis plácemes con bombos y platillos!

–De eso no me caben dudas, hasta diría que apareció con un talante de *allegro con fuoco*.

–Pero luego transitamos por varios andantes.

–En honor a don Gustav digamos que la conversación de esta tarde fue muy civilizada, a pesar de la temática.

–Hice todo lo posible para no caer en sentimentalismos.

–Muy bien por usted, pero sigue deudor.

–¿Qué cuenta me olvidé de saldar?

–Habíamos quedado que abordaríamos historias divertidas, risueñas.

–Uh sí, tiene razón. ¿Podría ser en la próxima oportunidad?

–Convengamos que sí, pero no vaya a ser que apa-

rezca totalmente cautivado por el Ruhevoll de la cuarta sinfonía.

–Palabra de honor que no.

–*Res non verba!*

–Juro sobre las Sagradas Partituras que en la próxima rebosaremos de risas.

–*Così sia!*

–En ciencia se acostumbra a decir “que en condiciones estrictamente controladas los experimentos pueden dar cualquier cosa”.

–Creo que eso se puede trasladar perfectamente a nuestro terreno.

–El azar siempre sobrevuela, *caro amico*.

–Ya lo creo.

–Suerte con los ensayos y que sean muy fructíferos.

–Los aplausos dirán cuán bien afinamos la puntería.

–Hasta cualquier momento.

–¡Más pronto que tarde, eh!

–*Sicuramente*.

OSCAR BOTTASSO

De lo que su Décima estaba destinada a decirnos, sabemos muy poco como en el caso de Beethoven y Bruckner. Es como si la Novena fuera el límite. Quien quiera ir más allá debe partir. Pareciera que la Décima podría expresarnos algo que aún no sabemos, para lo cual todavía no somos maduros. Aquellos que escribieron una Novena estaban demasiado conectados con el otro mundo. Quizás los misterios de este mundo se resolverían si alguien que sabe de ellos escribiera la Décima. Y eso probablemente no llegue a ocurrir.¹

1. Parte de un discurso pronunciado por Arnold Schönberg el 25 de marzo de 1912 en Praga, en conmemoración de Gustav Mahler.