

WILHELM  
DILTHEY

JOHANN SEBASTIAN BACH

FEDERICO  
FELLINI

ENSAYO DE ORQUESTA (DVD)

SØREN  
KIERKEGAARD

EL EROTISMO MUSICAL  
O *DON GIOVANNI*, DE W. A. MOZART

MISHKIN EDICIONES

DETRESENTRÉS  
COLECCIÓN MISHKIN DE NARRATIVAS

Títulos originales de las obras de este volumen:  
*De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalske-Erotiske* (1848). *Die grosse deutsche Musik des 18. Jahrhunderts* (1906-1907). *Prova d'orchestra* (1978)

Publicados por:  
Mishkin Ediciones. S. L.  
Calle Cervantes, 14, 28014 Madrid  
www.mishkin-ed.es  
mishkin@mishkin-ed.es

«Johann Sebastian Bach», Wilhelm Dilthey  
Copyright © 1945, Fondo de Cultura Económica  
Todos los derechos reservados. México, D.F.

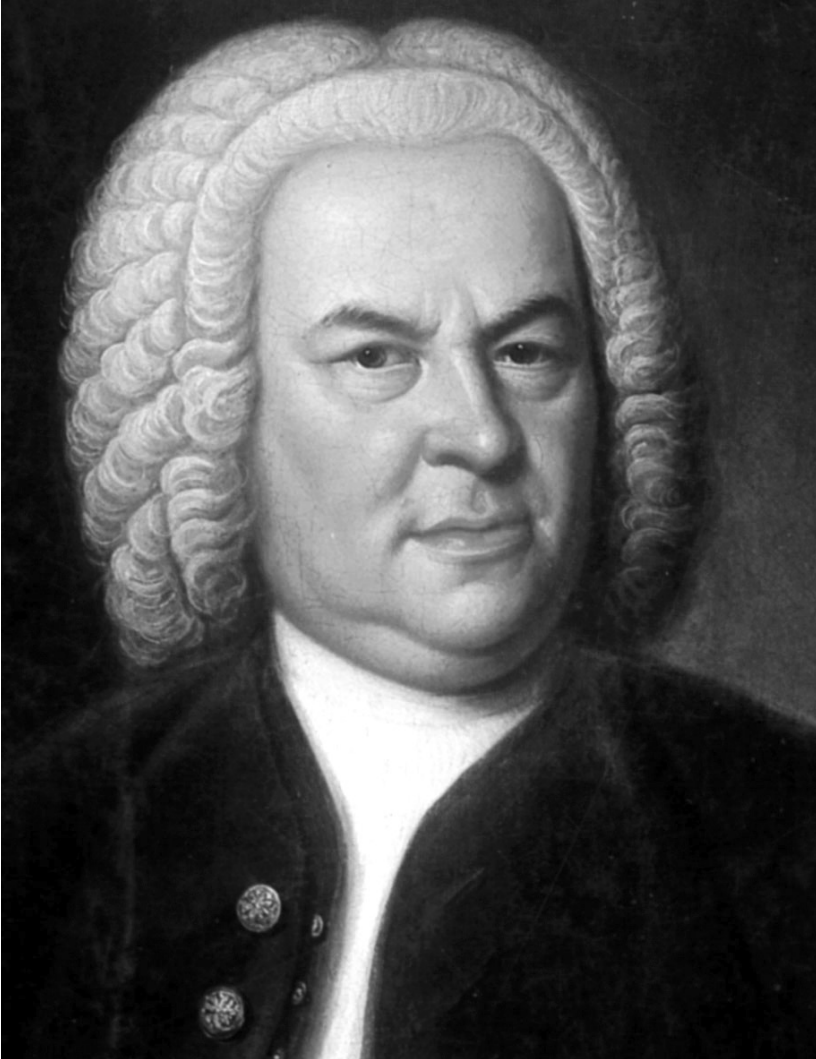
*El erotismo musical*, S. Kierkegaard  
Copyright © 2016, Herederos de Demetrio Gutiérrez Rivero  
Mishkin Ediciones ha realizado una búsqueda diligente de los titulares de los derechos de la traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero, sin fruto. Si usted es o conoce al titular de los derechos de esa obra de Demetrio Gutiérrez Rivero, por favor contacte con la editorial.

*Prova d'orchestra*, Federico Fellini  
Copyright © 2015, La Casa del Cine para Todos, S.L. (Barcelona)

ISBN: 978-84-942189-3-4  
Depósito Legal: M-2277-2016  
Diseño de cubierta: KEN, Mutilva Alta (Navarra)  
Diseño de la colección: Nacho Urbina (Madrid)  
Impresión: Calamar Edición & Diseño  
C/ Gran Vía, 69. 28013 Madrid  
Impreso en España - Printed in Spain

*Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y ss. del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.*

Johann Sebastian Bach



*Retrato de J. S. Bach* por Elias Gottlob Haussmannen, 1746.  
Museum der bildenden Künste, Leipzig (detalle).

Uno de los casos más notables de independencia de una zona cultural frente a la gran corriente de la época nos lo ofrece la figura de Bach, y su caso es más sorprendente cuanto que a su lado aparece Händel<sup>1</sup>, quien, aun hallándose dotado de la misma fuerza que él, se deja sin embargo arrastrar por su tiempo. Bach surge de la gran corriente musical que comienza con la Reforma, corriente que alcanza con él su punto culminante en pleno reinado de Federico el Grande, el rey del siglo de las luces<sup>2</sup>. Bach figura también por toda la estructura de su ser entre los hombres firmemente vinculados del siglo XVII; es la vinculación religiosa lo que le imprime carácter, un carácter basado en la incommovible religiosidad. La propia poesía religiosa parece no llegar a él más que a través de la canción eclesiástica y de otra lírica parecida. Consecuencia de esto fue que los hombres de su tiempo no se dejasen conmover por su genio como correspondía a lo que éste era.

## I

Sebastian Bach procedía de un linaje enérgico y voluntarioso, y los conflictos a que se veía constantemente arrastrado con sus superiores hacen sospechar que no era fácil enténderselas con este hombre, por mucha culpa que deba atribuírseles también a los demás. La música era la atmósfera en que vivía toda aquella generación y en ella se concentraba la fantasía musical de los hombres de la época. Era un equilibrio maravilloso de la invención de los motivos sentimentales más fuertes y de la capacidad para representarse, en toda su modalidad y en toda su fuerza sensorial, los sonidos más

1. Georg Friedrich Händel (Halle 1685-Londres 1759) es uno de los músicos alemanes analizados por Dilthey en *Die grosse deutsche Musik des 18. Jahrhunderts*, en el capítulo que sigue al de Bach.
2. Federico II el Grande (Berlín 1712-Postdam 1786), fue el tercer rey de Prusia 1740-1786, de la dinastía de los Hohenzollern. W. Dilthey le dedicó un amplio estudio: *Friedrich der Grosse und die deutsche Aufklärung*, en W. D., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921.

complicados. Bach vivía en una época en que el madrigal, la ópera y la música polifónica habían alcanzado su propia culminación y como, además, respondía de un modo propio y aportando algo nuevo con arreglo a su naturaleza creadora a todas las emociones musicales ejercidas sobre él, el destino le favoreció con la misión de asimilar cuanto le rodeaba en materia de arte musical, de formas musicales, y de llevarlo a su suprema perfección y unidad. Fue acumulándose en él, de este modo, el gran arte del siglo, y su influencia perdura hasta en los artistas de nuestros días.

1. Los grandes escritos de Lutero eran cosa del pasado y no se incorporaron a la conciencia de las comunidades luteranas. La canción religiosa, la celebración del culto, la música combinada con él son la expresión de la intimidad del protestantismo para la conciencia general de las comunidades; aquí residía la posibilidad de elevar, en cierto modo, a la eternidad la religiosidad protestante. Y esto fue lo que hizo, en la religión luterana, Johann Sebastian Bach. La observación de los propios estados religiosos de espíritu, en la medida en que estos se viven, sólo puede hacernos conscientes de una parte muy pequeña de su religiosidad, y la conciencia de una época sobre su propia religiosidad sería muy pobre, aunque la más vital personalidad religiosa llegase a observar lo que pasa dentro de ella y plasmarlo en conceptos. En cambio, una época se eleva a la conciencia de su religiosidad cuando la influencia completa de la vida del alma desemboca en la expresión lírica por medio de la palabra y de la música. Las obras de los poetas y los músicos religiosos le revelan a su conciencia intimidades de la vida religiosa que, de otro modo, quedarían escondidas en los pliegues más recónditos; así, cobra expresión una plenitud de interioridades que jamás puede alumbrar la reflexión, una continuidad que alberga los más delicados sentimientos del alma. La gran época de la religiosidad protestante poseía, pues, dentro de ciertos límites, en los cánticos religiosos, en el sermón y, sobre todo, en la música religiosa, la conciencia de su propia plenitud y de su infinita profundidad.

Y así como todo lo que se expresa en palabras lleva consigo el carácter perecedero de los conceptos, la música, que plasma en la expresión solamente la dinámica de los estados del alma, eleva de este modo el contenido de una religiosidad sobre las fronteras de lo temporal. Lo que en rigor impulsa estas manifestaciones y les infunde eficacia es el estado de descontento con todo lo perecedero, de nostalgia, de vigor y firmeza logrados; los conceptos históricos y dogmáticos no proporcionan más que la forma temporal para ello.

La música adquiere, pues, dentro de la religiosidad, una peculiar significación para ésta. Se halla vinculada a la necesidad de fijar, para el individuo y para la comunidad, los estados de espíritu mediante un modo cualquiera de expresión o de ejercicio. El catolicismo disponía de una cantidad infinita de medios para lograr esto. Su culto, sus sacramentos, sus prácticas religiosas constituían una serie constante, jamás interrumpida, de estos recursos, una técnica de la vida religiosa. Pero el protestantismo rechaza la mayoría de estos medios: los recursos más importantes de los que se vale para retener los estados religiosos del espíritu son la poesía y la música religiosa. Bach y Händel siguen evocando hoy en nosotros la emoción que dominaba los grandes tiempos protestantes; son los órganos por medio de los cuales comprendemos hoy aquel mundo religioso hasta en sus últimas reconditeces, un tipo especial de dinámica, de potencia del ánimo que jamás se consigue por medio de las palabras.

Si la música religiosa es, por tanto, el medio más importante para retener y renovar el poder primario de esa vida religiosa que tiende inconteniblemente a desaparecer, la religiosidad es, por su parte, la primera gran región de la vida del hombre en que se desarrolla el arte. Y el arte extrae de la religiosidad formas imaginativas peculiares de esta región: formas que poseen sin quererlo, sin esfuerzo por conseguirlo, sin ningún afán violento, sin ningún trabajo interior, la cualidad de lo sublime. Más tarde, en cambio, la poesía, la música y las partes plásticas sólo alcanzarán este nivel de sublimidad en la expresión universal de vivencias que trascienden del individuo, gracias a una suprema concentración de esfuerzo



por genios muy contados. ¡Qué batallar en Goethe, en la *Novena Sinfonía* de Beethoven y en su música religiosa para remontarse a las supremas vivencias universales del hombre, en las que este vive a solas consigo mismo y con lo invisible! Y, sin embargo, en el arte religioso ¡con qué sencillez y naturalidad se logra esto! Sólo aquí encontramos una continuidad de expresión en cuanto a las relaciones del hombre con las fuerzas invisibles. Esta continuidad llevó en la Antigüedad a la creación de las figuras ideales de los dioses y los héroes de la mitología. Entre el artesano que sigue laborando sencillamente, lleno de fe en las formas de las imágenes del culto antiguo, y el artista que las transfigura con la belleza suprema no se levanta ninguna frontera: la imaginación vive aquí rodeada por las imágenes del culto y sus transformaciones, interiormente vinculadas a su misión como a algo sagrado y así va desarrollándose de generación en generación. Exactamente la misma relación es la que existe dentro del arte de la interioridad cristiana; es una gran continuidad, que va desde el canto gregoriano hasta Bach y Händel. Bach tuvo la suerte de vivir en una época de supremo desarrollo de la música, tal como había ido desenvolviéndose ya en Roma, en Florencia, en Venecia, en los Países Bajos y como, partiendo de Orlando Lasso<sup>3</sup> y a través de Schütz<sup>4</sup>, se trasplantó a Alemania, rodeado de los más altos recursos del arte de la música y capaz para valerse de todos ellos, a la par que pisaba terreno firme en la ocupación diaria con el culto divino que su cargo le imponía. Por eso no dio ningún paso en falso.

El culto católico descansaba en la acción de la misa; esta acción desarrollábase de un modo visible, plástico, formando una

3. Orlando di Lasso (Mons, 1532-Múnich, 14 de junio de 1594) fue un compositor franco-flamenco del Renacimiento tardío. Junto con Palestrina y Victoria está considerado líder de la escuela romana, en su época de madurez musical, además de uno de los más influyentes músicos europeos en el siglo XVI.
4. Heinrich Schütz (1585-1672), organista y músico alemán, generalmente recordado como uno de los más importantes compositores alemanes anteriores a de J. S. Bach, y a menudo considerado uno de los principales del siglo XVII, junto a Claudio Monteverdi.

unidad, y la música destacaba sobre la penumbra misteriosa de la iglesia, la pompa de los ornamentos, la presencia de la fuerza misteriosa que emanaba del sacerdote. La religiosidad de la intimidad protestante no podía conservar nada de esto. Por eso el culto fue reformado con vistas a la vida interior, y la reforma se llevó hasta sus últimas consecuencias, según las cuales sólo la palabra rige como expresión de la interioridad en el cántico y en el sermón. Entre los reformados, la música instrumental religiosa no llegó a tener nunca, como tal, una significación independiente. El culto luterano conservó muchas de las formas externas del culto católico, pero sin hacer de la acción religiosa su punto central; por eso este culto tenía que aparecer necesariamente como abigarrado, incoherente, extenso, de manera indebida, en el empleo de los recursos musicales cuando iba más allá del coral. Sólo en las grandes festividades brindaban los motetes y las cantatas la posibilidad de desplegar, de un modo íntegro, la interioridad religiosa. Una necesidad interior estaba pidiendo que, remontando las formas incoherentes de este culto, se desarrollase el oratorio como un arte religioso independiente. Pero lo que imprime a la música de Bach su carácter más peculiar es el hecho de que brota de un modo vivo del culto mismo, de que da expresión por vez primera a los motivos más elevados de las fiestas religiosas en las cantatas, de que tiene su base constante en la música instrumental, en el órgano, y se nos presenta como el fruto más vivo que jamás brotara de ninguna religiosidad, más allá de la arquitectura griega y de la música católica de Palestrina<sup>5</sup> y Orlando Lasso.

2. La religiosidad se apoya en la tradición histórica, mientras que la cristiana, sobre todo, en una fe histórica y legendaria; pero las raíces de su vitalidad están, sin embargo, en los movimientos del ánimo generales del hombre que lo empujan hacia ella e infunden a cada gesto religioso su necesidad interior. La inmensa fantasía de Bach, cuyo fruto son las grandes cantatas y los oratorios, se halla

5. Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525-Roma, 1594), compositor italiano renacentista de música religiosa católica, reconocido por sus composiciones polifónicas.

nutrida, en última instancia, por su práctica y su capacidad para vivir y expresar los estados del alma como tales, encontrando para ellos los medios adecuados de expresión... Bach no es un músico religioso en el sentido estricto y limitado del a palabra. ¿Cómo habría podido serlo, en aquel punto culminante de la música secular, en medio de aquel esplendor de la música instrumental profana, que le rodeaba? Tampoco a él le era ajeno nada que fuese humano. Hay que representarse su amplia personalidad humana en su libre vitalidad: su gozosa alegría de vivir, su sentido del humor, su melancolía, sus juegos con instrumentos y formas de expresión musical, para comprender de qué profundidad general humana brota su música, cuáles son los sentimientos universales del ánimo del que se nutre. Existe una relación misteriosa entre esta vivida movilidad de su espíritu y de su imaginación musical, y la firme orientación que les presenta la vinculación del alma en su relación con lo invisible. Bach comparte esta firmeza con los hombres del siglo XVII, con los poetas Gryphius<sup>6</sup> y Fleming<sup>7</sup>, con un Milton<sup>8</sup> en Inglaterra, con los grandes caracteres religiosos de los Oranges; pero, al mismo tiempo, este hombre de rica imaginación es superior a todos ellos por su viva libertad para entregarse a las emociones humanas.

3. Destacaré algunas obras de este tipo, nacidas de su relación con la música profana instrumental (y, en un plano más secundario, con la música profana vocal) y que revelan, sin embargo, los rasgos generales humanos y libres que su autor sabía imprimir a estas formas dadas.

El *Concierto en re menor para dos violines y orquesta* [Konzert für zwei Violinen und Orchestra d-moll BWV 1043] se inicia en su pri-

6. Andreas Gryphius, forma latinizada del nombre de Andreas Greif (Silesia, 1616-1664), poeta y dramaturgo barroco alemán de la Primera escuela de Silesia.
7. Paul Fleming (1609-1640), poeta y médico alemán del Barroco perteneciente a la Primera escuela de Silesia.
8. John Milton (Londres, 1608-1674) poeta y ensayista inglés, conocido especialmente por su poema épico *Paradise Lost* (*El paraíso perdido*).

mera parte con unos trazos sombríos, duros, ajenos a toda quietud religiosa. Viene luego el andante, en el que logra la expresión musical de una melancolía infinita y carente de objeto, acercándose mucho a la *Sonata del claro de luna* [Mondscheinsonate Op. 27 Nr. 2] de Beethoven y a algunos andantes de este autor; parece como si cayesen las primeras sombras de la noche y se apoderase de nosotros una nostalgia infinita de algo superior a todo lo que nos ha sido dado, interior y exteriormente, vivir; el propio tema vibra con esta melancolía y, al reaparecer en nuevas y nuevas situaciones, parece como si aquella nostalgia se extendiese hasta lo infinito; es un estado del espíritu como el que flota en la *Melancolía*, de Durero, o en algunas canciones de Claudius<sup>9</sup>. Hasta llegar a la última frase que, a través de la inquietud de su tema fundamental, nos lleva de nuevo a la firmeza del alma.

Y aún ahonda más el *Concierto en re menor para piano y orquesta* [Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung d-moll, BWV 1052]. En él se expresan, con mayor fuerza todavía, las emociones universales humanas en que Bach se hunde, sin dejarse contener por ningún vínculo con su conciencia cristiana; y se ve cuán fuertemente acicateaban su imaginación estas emociones, y cómo los estados cristianos del espíritu no siempre acertaban a dominar por completo la poderosa fuerza sensorial de su gran personalidad. Emociones de este tipo se desbordan por doquier en esta obra y la dominan en su conjunto; en la primera parte se expresa la angustia del mundo, el estar sumido en profundidades ilimitadas, la lucha de una poderosa naturaleza con abismos de los que no podemos saber dónde se abrían en él. También el andante acusa estas emociones bajo un rumbo nuevo: la orquesta avanza en acordes solemnes, cuya regularidad parece como la aparición de un algo inexorable que se alza en la existencia del hombre, siempre con el mismo ritmo, pero al mismo tiempo

9. Matthias Claudius (Reinfeld [Holstein] 1740-Hamburgo 1815), poeta y periodista alemán, conocido por sus composiciones líricas de honda raigambre popular y gran intensidad emocional.

con emotivas modulaciones; esta música le recuerda a uno los pasos del «Convidado de piedra» del *Don Juan*<sup>10</sup>; el piano suena intranquilo y como corriendo de un lado para otro, al modo de alguien que buscase una salida para huir: es como el aleteo afanoso de un pájaro contra la pared. Y tampoco la última frase restablece la paz.

La *Suite en si menor para flautas e instrumentos de cuerda* [Suite für Flöte, Streicher und Basso continuo h-moll BWV 1067] nos muestra la capacidad de este gran hombre de imaginación para entregarse sin reservas a la alegría de la vida; es una de las obras en las que la imaginación se desborda en toda su pureza y en toda su belleza por el mundo de los sonidos; y el hecho de que ningún nexo interior de una trabazón coordinada de emociones enlace entre sí estas diferentes obras hace que surja de aquí una libertad de la imaginación en el disfrute del mundo musical, la cual sólo encontramos realizada con esta plenitud en la gran música del siglo XVII y comienzos del XVIII. Esta *Suite* a la que nos referimos no es más que un ejemplo de un aspecto muy importante de la obra musical de Bach. El ritmo de las distintas danzas, las imágenes que este ritmo proyecta sobre nuestra imaginación, la alegría que vibra en una fantasía plenamente liberadora y que parece flotar en el éter azul, sin adherirse a objeto alguno ni atarse a ninguna sucesión de emociones: ninguna época posterior pudo llegar a disfrutar nada semejante. La última parte, la *badinerie*, en la que dominan las flautas, es algo insuperable en este género.

En esta obra se impone el sentido del humor de Bach; pero hay otra obra suya en la que el sentido del humor predomina de un modo completamente distinto: el *Concierto en do mayor para dos pianos y orquesta* [Konzert für zwei Klaviere und Orchester C-Dur, BWV 1061]. Aquí, los temas empiezan surgiendo por separado, ninguno de ellos parece caracterizarse por nada especial, sólo

10. Referencia al personaje principal de la ópera homónima de W. A. Mozart, a la que se dedica el segundo ensayo de este volumen. En castellano en el original de Dilthey.

acusan una cierta nota dinámica; pero el sentido del humor se manifiesta en el modo en que la orquesta los ataca, en el modo en que subraya, tan pronto uno como otro tema, y en cómo los pianos rivalizan entre sí.

En el *Concierto de Brandeburgo en fa mayor para flautas, violines, oboe y trompeta con acompañamiento de orquesta* [Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F-Dur, BWV 1047], se arranca a las posibilidades musicales de estos instrumentos otra clase de expresión, como si no hubiese en el mundo nada más importante que gozar de la belleza del sonido. En este sentido, es muy elocuente el andante del concierto al que nos referimos: su motivo abarca pocos sonidos. Este motivo, que no tiene de por sí ningún carácter decisivo, se eleva a un todo en sucesivas y nuevas versiones, reiteraciones y modulaciones, de tal modo que se logra expresar la más alta dulzura de una tónica perdida en el sentimiento: la trompeta queda eliminada, tampoco la orquesta interviene, en tanto que los tres instrumentos solistas van turnándose en esta melodía plástica y callada. Este andante es una de las realizaciones en las que la música de Bach se sobrepone en el tiempo a todas las condiciones de su época.

El *Concierto en mi mayor para violín y orquesta* [Konzert E-Dur BWV 1042]. En la primera parte, la expresión del capricho más desenfadado; el andante vuelve a estar lleno de la misma ensoñación dulce y sustraído al tiempo de los dos andantes antes mencionados: la orquesta acompaña dulcemente al violín, el alma se ensancha, tendiendo hacia remotas e ilimitadas lejanías; por fin, la tercera parte se cierra con una serena, grande y amplia alegría.

Sólo un carácter imaginativo de la amplitud del de Bach podía encontrar para la región de lo religioso resonancias que se remontan hasta lo último. Es aquí donde reside lo que tan radicalmente distingue a este músico y a Händel, y también a Schütz, de los compositores consagrados exclusivamente a la música religiosa.

## II

La base de la gran música de oratorio son el motete y la cantata. En el oratorio vibra el poder capaz de expresar la gran objetividad de la leyenda cristiana: lo decisivo en el motete y la cantata es la representación de los *momentos* de la vida sentimental religiosa; la música religiosa expresa en ambas formas aquello que la religiosidad recata en lo íntimo de la conciencia, lo que constituye precisamente la vivencia religiosa en sus diversos *momentos*, y lo expresa haciendo que los nexos internos, la estructura, la arquitectónica que en la vida religiosa agrupa entre sí a los sentimientos de la inutilidad de la existencia, del dolor por el pasado de las cosas, de la nostalgia, de la elevación a Dios y, por otra parte, a las figuras centrales de la leyenda, forman como una ley interior ideal que condiciona toda la obra. Estas figuras no se le representan al compositor de fuera adentro, al modo como se ve, por ejemplo, y se representa mímicamente a Julio César, a Ariadna, a Ifigenia o a Don Juan, sino como partes de sí mismo, como elementos integrantes de su propia vivencia, y como tales se relacionan entre sí. La arquitectónica en la música no es otra cosa que la expresión de esta combinación métrica, antitética, pero a través de ella se articulan interiormente las figuras de Cristo, de María, de Pedro, el miedo, el alma angustiada, la voz de Dios, etc. Y de aquí brotan obras de arte de un tipo muy peculiar: la grandeza de la vivencia y la legalidad que la rige se comunican a cada escena.

1. Comencemos por el motete *No te abandonaré* [«Ich lasse Dich nicht», BWV Anh. 159], atribuido a Bach, aunque no es seguro que proceda de él. En él se advierte todavía claramente el nexo con el motete veneciano; dos coros alternan. En la segunda parte: «Porque eres mi Dios...», se obtiene una gran fuerza haciendo que avance lentamente el *cantus firmus* mientras discurren otras partes musicales más rápidas y cortadas. El callado e incontenible do y fa contrastando con la música móvil que lo rodea es también un recurso de gran efecto empleado constantemente por Johann Sebastian Bach.

... ..

El erotismo musical

o

*Don Giovanni*, de W. A. Mozart





*Retrato de W. A. Mozart*, anónimo, hacia 1800, a partir de bajorrelieve en madera de haya.  
Colección particular.

## Introducción baladí

Desde el momento en que mi alma, estupefacta y humillada a la vez, quedó prendida por ensalmo a la música de Mozart, no he dejado de meditar, con mucha frecuencia y satisfacción creciente, de qué manera la feliz concepción griega —que llama al mundo cosmos, porque se muestra como un todo bien ordenado, como un adorno primoroso y transparente del Espíritu Creador que actúa incesantemente en él— encuentra su repetición en un orden superior de las cosas, es decir, en el mundo de las grandes ideas. Precisamente, en ese mundo es donde reaparece, de un modo no menos digno de admiración, la presencia de una sabiduría providente que siempre termina uniendo lo que ha nacido para pertenecerse mutuamente. Por ejemplo, a Axel y Valborg<sup>1</sup>, a Homero y la guerra de Troya, a Rafael y el catolicismo, a Mozart y *Don Juan*<sup>2</sup>. Existe una miserable incredulidad que piensa estar en posesión de innumerables remedios curativos. Semejante incredulidad es la que opina que tales uniones son casuales, no viendo en ellas otra cosa que el juego completamente fortuito de las fuerzas de la vida. Sí, opina que es una pura casualidad tanto el que los amantes logren encontrarse como el hecho mismo de su amor recíproco. ¿No había acaso, dicen ellos, otras cien muchachas con quienes uno podía haber sido tan dichoso y a las que podía haber amado de una forma igualmente profunda?

1. Éste es el título (*Axel og Valborg*), además de los nombres de los dos personajes principales, de un bello drama de amor de A. Oehlenschläger, el mayor poeta de Dinamarca. Lo escribió en París a principios de 1808 y se publicó dos años después, o quizá uno solo. Cf. *Litteraturen i Danmark – Hvem Skrev – Hvad far 1914*, uno de los tomos de la pequeña enciclopedia popular que edita *Politiken*, aparecido en 1963. El detalle de los dos años después está en la pág. 324. En cambio, Hans Brix, *Danmarks Digtere*, Copenhague 1962, afirma en la pág. 171 que la obra se publicó en 1809.
2. Kierkegaard utiliza siempre el nombre castellano «Don Juan» para referirse al título y al personaje de la ópera de Mozart, en lugar del «Don Giovanni» original de aquella. [Nota del ed.].

También opinan que han existido en el mundo muchos poetas que habrían llegado a ser tan inmortales como Homero si éste no hubiera acaparado aquel glorioso tema, y muchos compositores que habrían alcanzado la misma inmortalidad de Mozart si se les hubiese ofrecido la ocasión propicia. Esta sabiduría, desde luego, encierra un consuelo y un alivio enormes para todos los mediocres, ya que les permite concebir que tanto ellos como los de su calaña no llegaron a ser tan ilustres como los consagrados de la fama, por la sencilla razón de que intercedió un simple cambio del destino o un mero error en el cálculo mundano. De este modo, lo único que se fomenta es un optimismo muy cómodo. Por eso, para los espíritus combativos y selectos, todo ese comadreo es una cosa abominable, pues ellos no pretenden salvarse recurriendo a la mediocridad, sino que prefieren anonadarse ante lo que es verdaderamente grandioso y dejar que su alma se regocije con un entusiasmo casi sagrado al contemplar unido lo que se pertenece. Éste es un fenómeno de la suerte, tomando esta palabra en un sentido distinto al de mero azar. Aquélla implica, como es obvio, la unión de dos factores. El azar, en cambio, consiste en algunas interjecciones inarticuladas del destino. La suerte en la historia es algo así como un divino juego de los principios históricos, o una gran fiesta dentro de las épocas históricas. El azar no implica más que un solo factor. Y así fue una cosa completamente fortuita el que Homero hallase en la historia de la guerra de Troya el más extraordinario de todos los temas épicos. La suerte, como dijimos, implica dos factores. Y así fue una auténtica suerte que el más extraordinario de todos los temas épicos cayese en manos de Homero. En este caso el acento cae tanto sobre Homero como sobre el tema. Y esto, cabalmente, es lo que explica la profunda armonía que reina y vibra en todas las creaciones llamadas clásicas. Lo mismo acontece también con Mozart. Es una gran suerte que a Mozart se le haya dado el tema que, probablemente, es el único tema musical en el sentido más riguroso y hondo de este adjetivo.

Mozart, con *Don Juan*, pasa a formar parte del pequeño círculo de los hombres inmortales, cuyos nombres y obras nunca serán olvidados, porque los recuerda la eternidad. Ya sé que, para los que han ingresado en ese círculo, es completamente indiferente el que se esté más alto o más bajo, pues, en cierto sentido, tratándose de una elevación infinita, todos están a igual altura. Disputar aquí el puesto superior sería tan infantil como hacerlo en la iglesia el día de las primeras comuniones. Sin embargo, soy todavía tan niño, o si prefieren, estoy como una muchachita tan enamorado de Mozart que, cueste lo que cueste, no cejaré en mi empeño hasta que haya logrado situarlo en el primer puesto de ese coro de inmortales. Por eso, iré al sacristán, al párroco, al arcipreste, al obispo e incluso al concilio y, conjurándolos a todos, les pediré que tengan a bien acceder a mis súplicas. Y lo mismo haré con toda la comunidad de fieles. Y si no me quieren oír ni dan satisfacción a mis pueriles deseos, entonces apostataré, me separaré de su modo de pensar y formaré una secta especial, la cual no sólo colocará a Mozart en el primer puesto, sino que no admitirá a ninguno fuera de Mozart. Y a éste le rogaré con toda mi alma que me perdone porque su música no me ha enardecido con el entusiasmo necesario para llevar a cabo grandes hazañas, sino que simplemente ha hecho de mí un loco de atar, que por su culpa he perdido lo poco de razón que me quedaba y ahora me paso las horas muertas en una dulce melancolía, tarareando lo que no comprendo y deslizándome siempre como un fantasma en torno a aquello en lo que no soy capaz de introducirme. ¡Oh, Mozart inmortal! A ti te lo debo todo. A ti te debo el haber perdido la razón. A ti te debo el que mi alma se haya llenado de asombro y que mi esencia íntima haya sentido escalofríos. A ti te debo el que a lo largo de mi vida no haya tropezado ya más ninguna otra cosa que pudiera conmovirme. A ti te debo eterna gratitud porque no me ha alcanzado la muerte sin haber amado antes, no importando nada que mi amor fuese desgraciado. ¿Qué tiene, pues, de extraño que yo sea más celoso de su glorificación

que del instante más dichoso de mi vida? ¿Y que sea también más celoso de su inmortal fama que de mi misma existencia? Es indudable que si Mozart no hubiese existido o su nombre se hubiera borrado, se habría desplomado ya hace mucho tiempo la única columna que hasta la fecha ha impedido que no todo para mí se hundiera en un caos ilimitado y en una horrible nada.

A buen seguro que no necesito abrigar el más leve temor de que a Mozart se le niegue algún día su sitio en aquel reino de los dioses, pero tengo que estar preparado contra los ataques que se me hagan por haber sido pueril al asignarle el primer puesto. Esto no quiere decir que ya empiece a avergonzarme de semejante puerilidad, al revés, precisamente por ser inagotable, siempre tendrá para mí mucha mayor importancia y valor que todos los demás análisis exhaustivos que puedan realizarse sobre el particular. No obstante, investigando seriamente, trataré de poner en claro los legítimos títulos de la privilegiada posición que Mozart ocupa.

La gran suerte de toda obra clásica, lo que constituye su clasicismo e inmortalidad típicos, no es otra cosa que la perfecta conjunción de dos fuerzas o elementos. Esta conjunción es tan absoluta que ninguna época posterior, dominada por la reflexión, podrá nunca separar, ni siquiera en la mente, lo que está tan estrechamente unido. Si lo hiciera, se expondría al peligro de originar y fomentar toda clase de errores sobre el asunto. Así, por ejemplo, se suele afirmar que fue una suerte por parte de Homero el encontrar la materia épica por antonomasia. Esto puede hacer olvidar con la mayor facilidad el hecho de que, gracias a la concepción de Homero, poseemos tal materia épica y, también, el que si a nuestros ojos ésta se muestra como la materia épica por antonomasia, ello es debido a la transubstanciación que pertenece propiamente a Homero. Por el contrario, si se acentúa la capacidad poética de Homero en la penetración del tema, entonces fácilmente se corre el riesgo de olvidar que el poema jamás habría llegado a ser lo que hoy es si la idea que sirvió a la penetración homérica no hubiese sido una idea

propia del mismo tema; y no solamente la idea, sino también la forma. El poeta, desde luego, desea su propio tema. Pero, según dice la gente, desear no es ningún arte. Y es verdad, como lo demuestra todos los días la experiencia misma en una multitud inmensa de desapoderados e impotentes deseos poéticos. En cambio, desear correctamente es un gran arte o, mejor dicho, un don. Esto es lo que hay de oscuro y misterioso en el caso del genio. Con el genio ocurre como con la varita mágica, que nunca está dispuesta a hallar algo si no es dentro del campo en que se oculta lo que la hace oscilar. El deseo, pues, significa aquí muchísimo más de lo que ordinariamente se cree. Esta precisión le parecerá ridícula al pensamiento abstracto. Es lógico, pues ese pensamiento empieza poniendo el concepto de deseo en relación con lo que no existe, y no precisamente en relación con lo que existe.

Por otro lado, ha habido una escuela de estética<sup>3</sup> que, no sin cierta culpa, al destacar de una manera unilateral el significado de la forma, ha ocasionado el error contrario. Lo que me extraña mucho es que tales estetas se hayan asociado sin más a la filosofía hegeliana, ya que tanto un conocimiento general de Hegel como una información particular sobre su estética, nos convencen del interés que puso en destacar la importancia de la materia especialmente desde el punto de vista estético. Sin embargo, ambos factores se relacionan entre sí de un modo esencial. Esto lo probaré mediante una sola reflexión, que será suficiente para esclarecer un fenómeno que en otro caso resultaría inexplicable. De ordinario una única obra o una determinada serie de obras, basta para caracterizar a su autor como poeta clásico, artista clásico, etc. El mismo autor ha podido crear otras muchas cosas que no guarden ninguna relación con aquella obra o serie de ellas. Así, por ejemplo, el propio Homero escribió también un poema acerca de la «lucha entre las ranas y los ra-

3. Kierkegaard puede estar refiriéndose a la obra de C. H. Weisse, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Leipzig 1830.

tones»<sup>4</sup>, que no es ciertamente la obra que le hizo poeta clásico e inmortal. Y a este propósito sería una insensatez afirmar que ello fue así porque se trataba de un tema insignificante, ya que el clasicismo descansa en el equilibrio de la materia y la forma. En una palabra, si lo que hace que sea clásica una obra llamada con tal nombre, depende única y exclusivamente de la individualidad creadora, entonces debería haber sido parecidamente clásico, e incluso superior, todo lo que Homero produjo, de la misma manera en que la abeja siempre construye una bien conocida especie de celdillas. Tampoco sería ninguna respuesta sensata el decir que ello fue debido a que Homero estuvo más afortunado con un tema que con el otro. Tal respuesta no es más que una tautología complicada, como otras muchas que suelen ser coreadas por los hombres como auténticas respuestas. Claro que en la mayoría de estos casos tenemos en verdad una respuesta, pero referente a algo muy distinto de lo que se había preguntado. Por este camino, en definitiva, no se llega a esclarecer nada sobre la relación entre materia y forma. Este punto de vista, a lo sumo, podría tomarse en consideración si la pregunta se ciñera solamente a la actividad formal de toda creación artística.

El caso de Mozart es muy parecido, es decir, que una sola obra suya le convierte en compositor clásico y absolutamente inmortal. Esta obra es *Don Juan*. El resto de su producción puede, qué duda cabe, alegrarnos y llenarnos de regocijo, despertar nuestra admiración, apaciguar nuestros ánimos, satisfacer el oído, consolar el corazón..., pero no se le rinde ningún servicio a Mozart, ni a la inmortalidad de su fama, amontonando sus obras restantes y poniéndolas al mismo nivel. *Don Juan* es su obra maestra. Por medio del *Don Juan* ingresa Mozart en aquella eternidad que no está fuera del tiempo, sino dentro de la misma temporalidad;

4. *La Batracomiomaquia*, poema heroico cómico, erróneamente atribuido a Homero. P. M. Moller lo tradujo al danés, así como otras muchas obras griegas. Kierkegaard, encomiando el helenismo de Moller, le dedicará *El concepto de la angustia*.

en aquella eternidad que no tiene cortinas que la oculten a los ojos humanos, y donde los inmortales no están una vez por todas, sino que incesantemente van ascendiendo en ella a medida que las generaciones se suceden contemplando a esas criaturas inmortales con renovado entusiasmo, con la mirada enardecida y alegre, y caminando sin cesar hacia la tumba, para dar paso a otras generaciones que también quedarán transfiguradas con la misma contemplación. Sí, por medio de su *Don Juan* ingresa Mozart en aquel círculo de inmortales, de seres visiblemente transfigurados que ninguna nube puede arrebatarse a los ojos de los hombres. Por *Don Juan* él ocupa el primer puesto entre todos los genios que la fama inmortalizó. Esta última afirmación, según dije, es la que trataré de probar.

Todas las creaciones clásicas, según se dijo también antes, son igualmente elevadas, pues lo están en un nivel infinitamente alto. Si, a pesar de esto, pretendemos introducir un cierto orden de prioridad en ese conjunto, la ordenación que establezcamos no podrá en ningún caso estar basada en algo esencial; pues, obviamente, las diferencias respectivas serían entonces esenciales y ello traería consigo como inevitable la desagradable consecuencia de que la palabra *clásico* se aplicaba, sin ninguna legitimidad, a todas esas creaciones. También sería erróneo introducir aquí una cierta clasificación atendiendo a la diversa peculiaridad de los temas. Este error, con sus múltiples ramificaciones, acabaría anulando del todo el concepto del clasicismo. Sin duda, la materia es un elemento esencial, puesto que es uno de los factores de la obra clásica, pero no es lo absoluto, sino solamente uno de sus dos elementos. Así, es fácil observar que, hasta cierto punto, no existe ninguna materia en determinadas categorías de creación clásica, mientras que en otras aquélla juega un papel muy importante. Lo primero acontece con las obras que admiramos como clásicas en arquitectura, escultura, música y pintura, especialmente en las tres primeras. Esto es tan verdad que, incluso en lo que concierne a la pintura, el hablar de la materia sólo tiene importancia si se



la toma en el sentido de mera ocasión. Lo segundo, en cambio, ocurre en poesía. Entendemos esta última palabra en su acepción más amplia, en cuanto incluye cualquier creación artística, basada en el lenguaje y en la conciencia histórica. Estas aclaraciones son de suyo completamente exactas. Pero sería equivocado establecer sobre ellas una clasificación que nos llevase a considerar la ausencia o la presencia de materia como una ventaja o una dificultad para el individuo que crea. Tornando de una manera demasiado compacta este punto de vista, acabaríamos por defender todo lo contrario de lo que se pretendía, que es ciertamente lo que acontece siempre que se produce por abstracciones sobre las definiciones dialécticas. Entonces, no simplemente se dice una cosa y se piensa otra, sino que se dice cabalmente otra cosa; no se afirma lo que se piensa afirmar, sino todo lo contrario. Esto es lo que sucede cuando se toma la materia como principio de clasificación. Mientras se habla de ello, se está hablando de algo completamente distinto, a saber, acerca de la actividad creadora del artista. Y, por contraste, el mismo destino nos aguarda en cuanto pretendamos arrancar de la actividad creadora, destacándola de un modo exclusivo. Y es que, al acentuar aquí la diferencia y proclamar con énfasis que la actividad del artista es a veces tan creadora que produce incluso la materia misma, contentándose otras veces con asumirla, estamos nuevamente hablando en realidad de la materia y fundamentando la clasificación sobre la materia, aunque se crea estar hablando de la actividad formal del artista. En una palabra, que de tal actividad como punto de partida para semejante clasificación, podemos afirmar, con toda validez, lo mismo que dijimos a propósito de la materia.

Es, pues, evidente que, para establecer una jerarquía de valores estéticos, nunca podremos valernos de aspectos particulares. Porque una de dos, o esos aspectos son demasiado esenciales como para que puedan ser lo suficientemente fortuitos, o son demasiado casuales como para que puedan fundamentar una ordenación esencial. Ahora bien, esa absoluta compenetración

recíproca, según la cual estamos obligados, si queremos expresarnos con precisión, a afirmar con la misma fuerza que es tanto la materia la que traspasa la forma como ésta la que traspasa, penetrándola, la materia..., esa recíproca compenetración, repito, ese equilibrio justo en la amistad imperecedera de los elementos que constituyen la obra clásica puede servirnos muy bien para desvelar, desde una nueva perspectiva, todo el fenómeno del clasicismo, limitándolo de tal manera que nunca llegue a ser demasiado vasto. Porque no cabe duda de que los estetas, haciendo hincapié únicamente en la creatividad poética, han extendido ese concepto de tal suerte que el famoso Panteón se ha abarrotado hasta la cúpula de figuritas y bagatelas clásicas, y de tal modo que ha desaparecido por completo el modelo natural de cualquier fresco peristilo, poblado por unas cuantas estatuas bien concretas. ¡Sí, amigos, el Panteón ha quedado convertido en un desván! Para semejantes estetas constituía una obra clásica cualquier estatuilla artísticamente bien acabada, la cual, *nemine discrepante*, quedaba incorporada en la inmarcesible inmortalidad de la fama. Y, naturalmente, en este juego de niños, todos los favores eran precisamente para aquellas obras pequeñitas. Aunque, por lo general, se tenía odio a las paradojas, cayeron de bruces y tan contentos en la enorme paradoja de hacer que obras de ningún valor pasaran por verdadero arte. Lo erróneo consistía, en este caso, en haber insistido exclusivamente en el aspecto formal de la creación. Por eso semejante estética sólo pudo imperar durante un cierto período, es decir, hasta que se llegó a verificar que los tiempos nuevos se mofaban de ella y de todo su elenco de obras clásicas. Este punto de vista en el ámbito de la estética venía a ser una forma de aquel radicalismo característico que tuvo también manifestaciones en otros muchos campos. O lo que es lo mismo, se trataba de la manifestación, entre otras muchas, de un individualismo desmenado y sin contenido alguno.

Hegel fue, por cierto, el que puso freno a esta tendencia, como también lo hizo con otras muchas por el estilo. Digamos,

entre paréntesis, que respecto de la filosofía hegeliana constituye un hecho entristecedor el que ésta en modo alguno haya alcanzado, ni en el pasado inmediato ni en el presente, la significación que cabía esperar de haberla dejado operar por sí misma. Porque, de una parte, el pasado inmediato no ha hecho más que precipitar a las gentes, amedrentándolas, dentro de la esfera de tal filosofía, en vez de permitir que se la apropiaran en un ambiente de calma mucho más oportuno. Y, de otra parte, el presente ha dado señales de una actividad incansable con el fin de apartarlas dicha esfera. Hegel fue, en realidad, el que de nuevo confirió sus derechos a la materia, a la idea. De esta manera, desalojó de las naves airoas del clasicismo toda esa serie de superficiales obras clásicas, todo ese conjunto de leves y fugaces esencias y, finalmente, toda esa balumba de visionarios crepusculares. Eso no significa, en absoluto, que nuestra intención sea quitarles todo su valor a las mencionadas obras, pero sí queremos que se ponga mucho cuidado, tanto aquí como en otros muchos lugares, en no mistificar el lenguaje ni echar a perder el vigor de los conceptos. A dichas obras, desde luego, se les puede conceder una cierta eternidad, y en esto está su gran mérito. Pero tal eternidad es solamente la propia del instante eterno, que no deja de darse en cualquier creación artística que sea auténtica. No es, con todo, la eternidad cabal e imperturbable en medio de las innumerables vicisitudes y cambios temporales. A tales creaciones les faltaban ideas, y cuanto más perfectas eran en el aspecto formal, tanto más rápidamente se consumían. Y podemos añadir: cuanto más se desarrollaba su rutina técnica, hasta el grado supremo de la virtuosidad, tanto más pasajera resultaba semejante virtuosidad, no teniendo, por así decirlo, ánimos ni fuerzas ni resistencia alguna para hacer frente a los embates del tiempo, pero creyéndose, con aires de grandeza creciente, en las mejores condiciones para exigir una y otra vez, y siempre más, la etiqueta del mejor de los vinos. Sólo se puede hablar de una obra auténticamente clásica allí donde la idea encuentra remanso y transparencia dentro de

una determinada forma. Y, de este modo, la misma obra siempre será capaz de oponer resistencia a todos los embates del tiempo. El atributo de cualquier obra clásica no puede ser otro fuera de esa unidad, de esa entrañable reciprocidad de ambos elementos ensamblados. Por eso, como se echa de ver con claridad meridiana, es una equivocación enorme el intentar clasificar las diversas obras clásicas partiendo de cualquier punto que se apoye en la separación de la materia y la forma, o de la idea y la forma.

Podríamos, esto supuesto, buscar otro camino para llevar a la meta propuesta. Tomando, por ejemplo, como objeto de consideración el medio a través del cual se patentiza la idea. Así, mientras se verificaba que un medio era más rico y otro más pobre, se podría intentar fundamentar la clasificación en los diversos grados de riqueza o pobreza del medio, siendo aquéllos aptos, cada uno por su parte y en la debida proporción, para excitar adecuadamente una sensación de alivio o de pesadumbre. El medio, sin embargo, aparece siempre estrechamente relacionado con cualquier creación artística y, por lo tanto, al hacer la clasificación sobre tal base, nos íbamos a enredar con los más fáciles saltos de lógica en las mismas dificultades antes expuestas.

Mi camino, pues, es distinto, y creo que las siguientes consideraciones, todas ellas de mi propia cosecha, ofrecerán una suficiente perspectiva para la clasificación que se busca. Esta clasificación será válida precisamente en cuanto sea del todo fortuita. Es una cosa clara que la idea y el medio son tanto más pobres cuanto más abstractos y, por consiguiente, tanto más probable también la imposibilidad de una repetición —de la obra artística, o de su idea—, pues entonces lo más probable será, en la medida de aquella abstracción, que la idea haya alcanzado ya su expresión definitiva. En cambio, la idea es tanto más rica cuanto más concreta sea —y lo propio acontece con el medio—, y en este caso la más probable, proporcionalmente a su concreción, será la repetición. Si ahora disponemos unas junto a otras todas las diversas obras clásicas, sin pretender aún ordenarlas, sino admi-

rándonos justamente de que todas ellas están a la misma altura, veremos de pronto que una determinada sección de las mismas engloba más ejecuciones que las restantes, o que, en caso contrario, la primera encierra al menos la posibilidad de agrupar un mayor número de realizaciones, mientras las otras no tienen ninguna posibilidad en este sentido.

Procuraré explicar esto con mayor claridad. Cuanto más abstracta sea la idea, tanto menor la probabilidad de repetición. Pero ¿cómo se hace concreta una idea? Muy sencillamente, en cuanto es penetrada por la historia. Y cuanto más concreta es la idea, tanto mayor aquella probabilidad. Cuanto más abstracto sea el medio, tanto menor la probabilidad, y ésta será mayor a medida que el medio sea más concreto. Ahora bien, ¿qué significa eso de que un medio es concreto? No significa, ni más ni menos, que tal medio es o se hace patente en su peculiar proximidad al lenguaje, ya que el lenguaje es el más concreto de todos los medios. Por ejemplo, la idea que se manifiesta en la escultura es completamente abstracta y, por lo mismo, no guarda ninguna relación con la historia. También el medio en que aquella idea se expresa es totalmente abstracto y, en consecuencia, es lo más probable que la sección correspondiente de obras clásicas dentro de la escultura sea muy reducida. En este aspecto tengo de mi parte el testimonio de todas las épocas y el aval de la experiencia. Todo ello, por el contrario, es bien distinto si elijo una idea y un medio concretos. Así, Homero, es sin duda un clásico poeta épico, pero lo es precisamente por cuanto la idea encarnada en la épica también es una idea concreta y el medio de expresión es el lenguaje. Por esta razón se puede contar con muchas más obras de tipo clásico –todas ellas igualmente clásicas– en la sección correspondiente a la épica, ya que la historia nunca cesa de proporcionar nueva materia épica. Tampoco en este orden me falta el testimonio de la propia historia ni me deja de avalar la experiencia.

Nadie me negará que la clasificación establecida por este método es casual, toda vez que la hago radicar sobre una base

completamente fortuita. Si, no obstante, alguien me reprocha esta conclusión, le responderé sin más que se equivoca de medio a medio, pues la clasificación ha de ser precisamente casual. Aquí la casualidad está en que una sección de obras clásicas agrupe o pueda agrupar muchas más obras que otra determinada sección. Ahora bien, supuesto que se trata de una cosa fortuita, no hay ninguna dificultad en admitir que, por el mismo procedimiento, habrá que colocar en el puesto más elevado aquella clase que agrupa o puede agrupar el mayor número de obras clásicas. Todas estas afirmaciones, si nos ajustamos a lo dicho antes, hay que estimarlas como muy razonables. Claro que, en ese caso, se me tendría que alabar si con la misma lógica, esto es, de un modo por completo incidental, colocara en el primer puesto la sección contraria. Sin embargo, no lo haré, sino que me bastará con que señale una circunstancia que habla a mi favor, a saber, la de que las secciones que comprenden ideas concretas no son cerradas ni permiten que se las enclastre de esa manera. Por eso lo más lógico, en cierto sentido, es colocar primero las otras secciones y, por consideración con las últimas, dejar siempre bien abierta la puerta. Y que nadie nos venga aquí diciendo que ello significaría una imperfección o un defecto en las obras de la primera clase. Lo único que daría a entender de este modo es que sus perspectivas eran muy distintas de las nuestras, lo que nos permitiría no hacerle ningún caso, por muy fundado que fuese lo que decía; pues, en definitiva, si hay un punto inamovible en todo lo dicho hasta ahora, ése no es otro que la afirmación de que todas las obras clásicas, vistas de un modo esencial, son igualmente perfectas.

Y ahora avancemos: ¿qué idea es la más abstracta? Como es natural, aquí sólo preguntamos por una idea apta para ser tratada artísticamente, no por ideas que sean propias del desarrollo científico. ¿Cuál es el medio más abstracto de todos? Empezaré respondiendo a esta última pregunta. Tal medio será el que esté más alejado del lenguaje.

... ..

FEDERICO  
FELLINI

ENSAYO DE ORQUESTA

## *Sobre Ensayo de orquesta,* *por T. Kezich*

*Ensayo de orquesta* es la película más apasionada y vehemente de la carrera de Fellini, así como la más política. Tras haber estado todo el año 1977 preparando *La ciudad de las mujeres* y en espera de que los productores resuelvan sobre este costoso proyecto, decide rodar «una cosita barata para televisión». Por entonces, dirige RAI UNO Mimmo Scarano, persona que no teme los riesgos (como demuestra el haber producido el histórico documental sobre el juicio por el atentado con bomba de Piazza Fontana, celebrado en Catanzaro) y que, en cuanto Fellini se lo propone, consiente de inmediato. Eligen a un primer productor externo, pero, como éste no puede seguir, lo sustituyen por Leonardo Pescarolo. Éste, que se ha criado entre grandes figuras del espectáculo (es hijo de Vera Vergani, famosa estrella teatral de los años veinte, y sobrino del famoso periodista Orio Vergani) y tiene una considerable experiencia como productor, siente aun así un gran apuro por el hecho de trabajar con Fellini.

No es intención de Fellini hacer un documental propiamente dicho sobre un ensayo de orquesta, aunque tampoco una especie de fantasía humorística como *Los clowns*. Cada día invita a comer en su restaurante favorito de la Cesarina a un instrumentista de la orquesta y, en presencia de una secretaria que va tomando nota, lo interroga. Así hace con el violín, el arpa, el violonchelo, el contrabajo, la flauta, el piano, la trompeta, el contrafagot, la batería, el trombón, el oboe, el clarinete... Dos semanas después, ha atesorado material suficiente para abordar el mundo de la música con cierta familiaridad y conocimiento de causa.

Cuando le preguntaban sobre música, a propósito, por ejemplo, de las frecuentes ocasiones que tuvo para debutar en la dirección de ópera y siempre dejó pasar, nunca ocultaba Fellini



su aprensión a los sonidos. Aparte de Nino Rota, con quien se entiende mágicamente, para él la música no es más que ruido en muchas ocasiones. Tiene hecho el gusto a unas cuantas melodías básicas (*La entrada de los gladiadores*, cuplés de variedades, el órgano de Bach, la *Cabalgata de las valquirias* y alguna que otra canción típica), y de nada ha servido que su ex montador, Leo Catozzo, musicólogo refinado, lo someta a años de instrucción. La música sinfónica o de cámara no lo seduce, y la ópera le trae recuerdos graciosos o inventados: de niño vio *I cavalieri di Ekebú* (Los caballeros de Ekebú), de Zandonai, en brazos de su abuelo desde un palco justo al pie del cual aporreaban un gong enorme, y luego, de joven, según contaba, fue figurante en la marcha triunfal de la *Aida* en Caracalla.

Aunque lo de la orquesta no es sino una metáfora, el cine, como ojo que todo lo registra, ha de tener algo delante: incluso el más abstracto de los símbolos ha de expresarse en la pantalla bajo la forma concreta de los gestos, las palabras, los objetos. De ahí el esfuerzo de Fellini por calar hondo en sus músicos, analizando la relación que tienen con sus respectivos instrumentos, escuchando confidencias y cotilleos, apuntando expresiones típicas y anécdotas... Y pidiéndoles, también, que le hablen de la figura del director, a la que nadie alude directamente, pero que siempre está presente en las entrevistas; mitificado, vilipendiado, idolatrado u odiado, es el padre déspota de los músicos, el hermano mayor, el tirano: según los casos, Dios o el diablo, y a veces ambas cosas.

Estimulada por el muy personal curso acelerado de musicología, la fantasía de Fellini galopa mucho más rápida que el consejo de administración de la RAI: están ya pasando a máquina el guión y construyendo los decorados en Cinecittà (un solo escenario: un antiguo oratorio concebido por Dante Ferretti), y aún no hay contrato. Son sólo unos cuantos cientos de millones de liras, pero el productor Pescarolo no se decide a adelantarlos. Los problemas, que temía que provinieran de Fellini, surgen por retrasos burocráticos y financieros. Y es que, en realidad, «Fellini



Fotograma de *Prona d'orchestra*.

es un ángel, un gran amigo, sin duda el director con el que más fácil es trabajar»; no tiene caprichos ni engreimientos de estrella. En aquellos días, preparando la película, trabajan mano a mano y en perfecta comunión, y Leonardo hace una especie de voto: «Si salgo de esta sano y salvo, juro que nunca más haré una película con Fellini». ¿Por qué? «Para conservar intacto el recuerdo de una experiencia seguramente irrepetible.»

El rodaje empieza el 22 de mayo y dura exactamente cuatro semanas, ni un día más. No se salen del presupuesto ni hay gastos imprevistos. La edición se alarga un poco porque Federico hace muchas pruebas de voz, cambia frases, y los dobladores no acaban de convencerlo. Como preveía algo así, el productor tiene establecido un tanto alzado con la compañía de dobladores, la cual debe, por tanto, correr con los costes adicionales, que resultan más bien asequibles. Es un rodaje sin contratiempos, muy distinto de lo habitual en las películas de Fellini. Dos razones de ello están en Cinecittà. La primera es que Fellini, al contrario de lo que dice su leyenda, es lo que él afirma ser: el director más rápido y barato del cine italiano. Sabe lo que quiere, repite pocas escenas y acepta objeciones razonables. ¿Por qué cuestan tanto sus películas, entonces? Contesta el propio interesado: porque son

como pozos sin fondo de los que se aprovechan arrendatarios, proveedores, contratistas, agentes, intermediarios e impostores de todo tipo. Si Fellini no aceptara las facilidades que le ofrecen (y la tentación sería fuerte para cualquiera), esta gente que se lucra con sus películas ganaría menos. Así que, contra el interés mismo del director, a la máquina del cine le interesa mantener viva la leyenda de un Fellini espectacular y faraónico.

La segunda razón es la que sostiene el ala escéptica de la fellinología: como algunos viejos amigos del maestro afirman, cuando le criticaban determinado proceder, Federico respondía eligiendo a una persona y comportándose con ella justo al contrario de lo que se esperaba. En este caso se trató de Pescarollo, que podría así dar fe de lo tranquilo, rápido y económico que podía ser producir una película de Fellini. En ese juicio contra el director por megalomanía y mala gestión que aún colea en la prensa, podrían ser llamados a declarar testigos de descargo que pondrían en serios aprietos a la acusación e impugnarían sus cargos. [...]

Dado el carácter peculiar de la película –una orquesta que ensaya una *suite*–, Rota debe componer, por anticipado, la música para que pueda ser utilizada en el rodaje. Son cuatro fragmentos principales, a los que pone sendos títulos: *Gemelos ante el espejo*, *Risilla melancólica*, *Ratito de espera*, *Gran marcha*, que luego serán fragmentados, interrumpidos, retomados y mezclados con estruendos, vibraciones y otros ruidos. A algún crítico sorprendió que Fellini, para ese singular y agitado concierto que debe reafirmar la majestuosa primacía de la música, no recurriera a un tema clásico de indiscutible calidad artística. Y otros criticaron lo desmañado y caricaturesco de la banda sonora de Rota, por desgracia la última que compuso, aunque ¿no formaría eso parte del misterioso plan de Fellini, añadiendo a la celebración final del arte como salvación de la sociedad una punta de ironía más?

## Fellini sobre su película

(Entrevista de Giovanni Grazzini a F. F.)

G. G. —Ensayo de orquesta *la hiciste para la televisión*. ¿Tuvo algo que ver en ello la crisis del cine?

F. F. —Hace treinta años que hago cine y siempre oí decir, todos los años, que aquello era lo último, que el cine estaba acabado, que había muerto y que había que volver a escribir para los diarios, telefonar a algún viejo director o volver a asistir a la facultad de Derecho para intentar obtener algún título. ¿Cuánto hace que la gente ya no va al cine? ¿Y cuántas veces todos nosotros fuimos invitados a formular algún diagnóstico en ese sentido? Dijimos de todo: la gente tiene miedo de salir de noche; el precio de las entradas; la competencia de la televisión; el cine que se muerde la lengua y, como la encuentra sabrosa, se la sigue mordiendo; la permisividad, porque, ahora, si haces el amor en el coche, lo peor que puede pasar es que haya algún mirón que aplauda o algún loco asesino que se aproveche de ti y de tu chica, pero ya no te multan ni te reprenden, de modo que la gente va menos al cine porque sale en automóvil o parte hacia cualquier lugar del mundo para realizar un safari. Hoy en día, todos van a pasar el fin de semana a los lugares más inalcanzables del planeta. ¿Qué necesidad hay, entonces, de admirar en el cine esos «hermosos lugares» cuando, con los vuelos chárter, uno puede estar ahí con toda la familia el sábado por la mañana?

Alguien con mayor inteligencia que yo ha hecho análisis más profundos afirmando que la crisis del cine reside, ante todo, en el hecho de que ha agotado todas las historias posibles, en el sentido tradicional de la palabra, y en que, hoy en día, queremos algo más del cine, algo que está entre lo científico, lo social, lo religioso, lo filosófico, en definitiva: un cine que sea realmente un espejo muy profundo, en el que no sólo nos reflejemos como somos, sino como fuimos, como seremos y, quizá, como tendríamos

mos que haber sido. Por cierto, me gustaría poder imaginar qué cara pondría el productor capaz de escuchar interesado el proyecto de una película propuesta en estos términos.

Con todo, yo también creo que el cine ha perdido autoridad, prestigio, misterio, magia. Aquella pantalla gigantesca que concierne a la platea, que frente a ella se recoge con devoción, compuesta de hombres muy pequeños que, encantados, miran inmensas caras, labios, ojos, que viven y respiran en otra dimensión inasequible, fantástica y al mismo tiempo real como la del sueño, esa inmensa y mágica pantalla ya no nos fascina. Aprendimos a dominarla. Somos más grandes que ella. La redujimos a su mínima expresión: a algo pequeño, pequeño como un almohadón, ubicado entre la biblioteca y un florero. A veces, incluso está en la cocina, cerca del refrigerador. Se ha convertido en un artículo de menaje, y nosotros, sentados en un sofá, provistos del mando a distancia, ejercemos un poder total sobre esas pequeñas imágenes, haciendo añicos cuanto nos es ajeno o nos hastía.

En una sala cinematográfica, por más que nos desagradara la película, el sometimiento atemorizador y seductor de esa gran pantalla nos obligaba a permanecer sentados hasta el fin, aunque sólo fuera por la entrada que habíamos pagado; pero ahora, en una especie de venganza y rencor, enseguida lo que vemos tiende a exigirnos una atención que no queremos prestar y ¡tacl!, con un golpe del pulgar le quitamos la palabra a quien sea, borramos las imágenes que no nos interesan: los amos somos nosotros. ¡Qué aburrimiento ese Bergman! ¿Quién dijo que Buñuel es un gran director? Fuera de esta casa, quiero ver el partido de fútbol o las variedades. Así nació un espectador tirano, déspota absoluto, que hace lo que le viene en gana y está convencido cada vez más de ser él el director o cuando menos el operador de montaje de las imágenes que está viendo.

¿Cómo podría el cine tratar de seducir de nuevo a semejante espectador? Los productores y directores norteamericanos intentan enseguida captar la atención de este espectador desapegado, indiferente, desconfiado, con la realización de

grandes espectáculos, con aventuras sorprendentes, catástrofes en las galaxias, magia, horror, lo imprevisible, lo nunca visto, lo inaudito, en una palabra el retorno a las fuentes, al cine de Méliès, a la admiración.

En mi opinión, en estos grandes espectáculos de la producción norteamericana, la tendencia a privilegiar el predominio del aspecto decorativo, escenográfico, de la fantasía pirotécnica de los trucos sensacionales, menoscaba no sólo el sentido del relato, sino la narración en sí. Es un cine en el que el autor desaparece, un cine de ingenieros. Y quienes merecen el aplauso son ellos, los técnicos de los efectos especiales. Lo ideal sería, como en el caso de *2001 Odisea en el espacio*, de Kubrick, que estos extraordinarios equipos de técnicos estuviesen al servicio de una idea, de un sentimiento, de la fantasía de un autor. Cuando esto ocurre, el resultado es «maravilloso» —de maravillar, admirar— y se restituye el cine a su dimensión de espectáculo único, que no se asemeja a ningún otro: no es teatro, no es literatura ni música ni pintura, sino todas estas expresiones de artes fusionadas en una.

¿Es posible hacer un cine así en Italia? Al parecer, no. El autor que quiere realizar este tipo de cine tiene la necesidad imprescindible de un colaborador de excepción, insustituible, vital, que es... el banco, y banqueros que se preocupen con sinceridad por la crisis de nuestro cine, y, al menos en el plano de la selección, de los rumbos, no me parece que haya tantos. Pero me estoy internando en una dimensión en la que me muevo mal, estoy poco informado. Siempre supe que los amigos productores invocan una ley que proteja nuestro cine, que no lo deje morir ahogado. Cuando, con paciencia, me explican cómo debería redactarse esta ley me parece que tienen razón, aun cuando los subsidios del Estado me transmiten una sensación de mortificación. Creo ver inmediatamente al acecho al mediocre, al bribón, al imitador dispuesto a gozar de los mismos beneficios.

¿Trabajar para la televisión? Quiere decir entrar en ese mar de imágenes indistintas, sobrepuestas en un magma que se anu-

la solo, sustituyéndose hasta cuantitativamente a la realidad. Se tiene la desagradable sensación de contribuir al anegamiento catastrófico de imágenes que la televisión nos hace soportar cada minuto del día y de la noche, y a la anulación progresiva de cada línea de separación entre lo real y lo representado, una especie de desrealización a la que ha sido llevado nuestro modo de mirar; dos espejos, que se enfrentan, repitiéndose, en una infinita monotonía y vacuidad. No es una cuestión de estilo o de estética. No sé cuál debería ser el lenguaje que tendríamos que adoptar para una película televisiva.

Para televisión hice *Ensayo de orquesta*, con el único y enorme beneficio de la rapidez; una máquina productiva más ágil, expedita, con menos lastre y pesadez, menos fosilizada, que te alivia el peso de la responsabilidad y te permite así desenvolverte con mayor frescura, con mayor espontaneidad. Aparte de esto, no creo haber hecho nada distinto de lo acostumbrado; dentro de mis limitaciones y con las pocas líras disponibles, relatar historias, seguir mi inclinación natural a asombrar, a expresar lo que de tanto en tanto se me aparece como una visión inquietante, misteriosa o apasionante de la vida.

En definitiva, aunque pueda parecerle paradójico, ridículo, impertinente o provocador, pienso que el único camino que nuestro cine puede seguir es el de hacer películas, películas mejores, películas más inteligentes, películas bien hechas, más bellas. De lo contrario, tendremos que empezar a resignarnos ante la idea de que el cine pertenece ya a algo que debe archivarse junto con tantos otros modelos generacionales y, dentro de poco tiempo, habrá que decir que el siglo XIX fue el siglo del melodrama, y el XX, el del cine.

G. G. —Ensayo de orquesta *provocó las reacciones más dispares. ¿Qué recuerdos te trae?*

F. F. —Si tuviese que intentar darle un sentido a algunas reacciones del público que me llegaron de manera directa o a través de

otras personas que me las transmitieron, en verdad no sabría ni siquiera por dónde comenzar para poder definir mi película. No hay forma de conciliar la conmoción de quienes, al terminar la proyección, comentaban apesadumbrados: «¡Qué lástima que la película no termine cuando los integrantes de la orquesta vuelven a tocar todos juntos! ¿Y por qué ese que, de improviso, se pone a hablar en alemán? ¿Qué tiene que ver? ¿Qué significa?», dicho con el aire demencial de aquel loco —porque creo que hay que estar irremediablemente loco para interpretar así la película— que en el guardarropa de un restaurante, mientras me estaba poniendo el abrigo, me susurró con siniestra satisfacción: «Vi la película. Estoy con usted. ¡Aquí se necesita al tío Adolfo!».

Me pregunto consternado: ¿es posible que la película se preste a un equívoco tan monstruoso? E incluso, ¿qué puede querer decir, qué puede testimoniar o revelar semejante reacción aberrante? ¿Significará que en el mundo de nuestros días, en medio del derrumbamiento de sus estructuras organizadas y de la supresión de todos sus valores y puntos de referencia, cada uno reacciona ante la confusión, el malestar, el mal que nos rodea, generalizando una patología personal y proyectando de este modo sobre cuanto está a su alrededor —sea una película o un acontecimiento— sus propios miedos y sus propios deseos?

Es probable que esto sea cierto desde el momento en que aquella película representaba una situación de locura generada por la caída en lo irracional, y, como esta situación de locura infunde miedo, se reacciona proponiendo una forma de locura organizada, institucionalizada, justamente la de una dictadura. Y así se cierra el círculo. Si la política no nos toma en consideración, somos nosotros quienes tenemos en cuenta a la política, pues estamos condicionados de modo absoluto por ella. Aquel que quiera ser protegido debe resignarse a ser protegido a fondo.

F. F., en Giovanni Grazzini, *Intervista sul cinema*, Eulama, Roma, 1983;  
trad. esp.: B. Anatasí, Gedisa, Barcelona 1985, pp. 130-134.



*Ensayo de orquesta*  
Federico Fellini

Título original .....	<i>Prova d'orchestra</i>
Director .....	Federico Fellini
Guión .....	Federico Fellini
Colaborador de guión .....	Brunello Rondi
Fotografía .....	Giuseppe Rotunno (Technicolor)
Música .....	Nino Rota
Asesor Musical .....	Carlos Savina
Director de orquesta .....	Carlos Savina
Escenario .....	Dante Ferretti
Decoración .....	Nazzareno Piana
Montaje .....	Ruggero Mastroianni
Ayudante de montaje .....	Adriana Olasio
Efectos especiales .....	Adriano Pischiutta
Vestuario .....	Gabriella Pescucci
Ayudante de dirección .....	Maurizio Mein
Asistentes del director .....	Christa Reeh, Giovanni Bentivoglio
Cámara .....	Gianni Fiore Coltellacci
Director de doblaje .....	Carlo Baccarini
Coordinador .....	Lamberto Pippia
Delegado de la RAI para la producción ....	Fabio Storelli

## ARTISTAS

Baldwin Baas .....	director de orquesta
Clara Colosimo .....	la arpista
Elizabeth Labi .....	la pianista
Ronaldo Bonacchi .....	el contrafagot
Ferdinando Vilella .....	el violonchelo
Giovanni Javarone .....	la tuba
David Mauhsell .....	el primer violín
Francesco Aluigi .....	el segundo violín
Andy Miller .....	el oboe
Sibyl Mostert .....	la flautista
Franco Mazzieri .....	la tromba
Daniele Pagani .....	la tromba
Luigi Uzzo .....	el violín
Cesare Martignoni .....	el clarinete
Umberto Zuanelli .....	el copista
Filippo Trincia .....	el responsable de la orquesta
Claudio Ciocca .....	el sindicalista
Angelica Hansen .....	violín
Heinz Kreuger .....	violín
Federico Fellini .....	voz del entrevistador

Premio Nastro de oro por la mejor música, 1979

Estreno ..... 1978

Duración ..... 70 min.

Idioma original ..... italiano

Technicolor

**FEDERICO  
FELLINI**



**MISHKIN  
EDICIONES**

**ENSAYO DE ORQUESTA**

1978



Nº MIN.: 132.698 - DEPÓSITO LEGAL: B27460-2014 - APTA PARA TODOS LOS PÚBLICOS