

## Gide: testimonio sobre la música

José Antonio Alcaraz

Andre Gide (1869-1951) pasa por ser uno de los escritores que mejor han entendido la música. Le caracterizarían un fuerte dominio y lúcida percepción de los problemas, incluso técnicos, del arte sonoro.

Hay varios puntos de contacto dentro de la obra de Gide y la música; entre ellos: sus *Notas sobre Chopin*, la *Sinfonía Pastoral*, numerosas páginas en sus *Diarios*, y el texto para la *Perséfone* (1934) de Igor Stravinski.

Gide era un buen ejecutante: conocía lo suficiente la técnica del teclado como para tocar el piano, de manera más que aceptable, según el testimonio de varios de sus contemporáneos.

El filme de Marc Allegret lo muestra, incluso, en una especie de “revisión o corrección estilística” de un fragmento de Chopin sobre la ejecución de una joven instrumentista.

Es básico hacer notar este respaldo técnico para los escritos e ideas de Gide acerca de la música: aunque no sea un factor indispensable para que un no-músico posea una perspectiva propia (y en ocasiones más acertada que la de muchos “profesionales”) acerca de ciertas entidades y dilemas, contribuye a darle una cierta aura de solidez, desde un punto de vista académico.

Gide nunca cayó, en sus escritos musicales, en el pretencioso diletantismo de Romain Rolland quien, impregnado de un bobo sentimentalismo escribía, por lo general, interminables divagaciones seudopoéticas acerca de la música y los compositores. Rolland daba, mediante su hedonismo de utilería pequeño burguesa, la apariencia de exaltadas endechas a su descabellado apilar sofismas, tan sentimentaloides como pomposos.

Gide por lo contrario analizaba la música con el rigor de una mente racional, plena de ponderación y equilibrio.

Y esto constituye precisamente *et sa perse et sa gloire* (su pérdida y gloria), sobre todo porque Gide no se ocupó en realidad de los problemas ontológicos o morfológicos de la música, sino del efecto que la misma producía sobre él.

Nada hay de reprochable en esta actitud: gracias a ella Gide se salva —vale la pena insistir— de caer en la fatua retórica, ampulosa demagogia, de Rolland.

Gide reseña los acontecimientos musicales después de haber resentido —tanto intelectual como emotivamente— sus efectos: hay en él una escrupulosa disección de funciones estructurales que evita conscientemente toda vehemencia.

Sin embargo, su probidad analítica es hasta cierto punto estéril, al no llegar a conclusiones: Gide no objetiva los conocimientos o la información derivados de sus análisis, limitándose simplemente a corroborar con gran elegancia cuanto ocurre al interior de la música, y en especial los recursos de escritura utilizados en ella.

Sin llegar a la altura de Alban Berg en sus textos analíticos —similares en ciertos enfoques— Gide tampoco cae en la disección academizante, cuyo final forzoso es sólo encontrar el aserrín de la muñeca.

El encuadre de Gide es típico de cierta mentalidad “reseca” que imperó en el mundo musical entre los años veinte y treinta en este siglo, mismo que hoy no interesa sino como mero dato histórico, y no presta auxilio ninguno a las consideraciones acerca de la música.

Nadia Boulanger y Paul Hindemith son figuras dominantes en la facción caracterizada por esta manera “astringente y purista” de enfocar la música, sus problemas y fenómenos característicos.

Felizmente, ni ellos ni Gide fueron reaccionarios. En el caso del escritor, su elogio a Debussy, su contacto con Stravinski demuestran una capacidad de evolución e interés por lo nuevo así como un —no por tácito menos firme— rechazo al almidonado oscurantismo, que en el fondo siempre estuvo presente en los pedantes escritos musicales de Rolland.

La música interesó vitalmente a Gide así como a dos de sus contemporáneos Marcel Proust y Paul Valéry; al contrario de lo que ocurrió con los miembros de la generación surrealista, quienes por lo general eran sordos constitucionales.

El día de hoy Paul Valéry con su tajante lucidez ha resultado ser una fuente inmejorable para la conducta y actitudes de los compositores actuales, especialmente los más importantes de la ¡Generación de Darmstadt!: Pierre Boulez lo cita constantemente en esta función. Tanto Luciano Berio como Luigi Nono han rendido reiterado homenaje a su “resplandeciente inteligencia”, e incluso el financiero polaco Krzysztof Penderecki ha utilizado, en alguna obra escrita cuando todavía se dedicaba a la composición musical, textos de Valéry.

Por lo contrario, los compositores contemporáneos no parecen encontrar ningún atractivo en los escritos de Gide, sea como dirección estética, trasfondo ideológico, o para ser puestos en música.

Por otra parte, la comparación entre los escritos musicales de Gide y Proust se hace indispensable: hay una diferencia fundamental entre ambos como consumidores de música: Gide, analiza; Proust, compone.

En Gide las palabras constituyen un recurso para exhibir o desplegar los elementos constitutivos de un discurso musical dado mediante una minuciosa, escrupulosa descripción de los mismos. En Proust, son el medio para realizar sus propias, novísimas obras musicales.

Gide efectúa un testimonio judicial; Proust escribe una partitura. Gide es Swann; Proust, Vinteuil.

ACOTACIÓN MARGINAL: El filme de Allegret muestra también a Gide en una fastidiosa evocación de los virtuosos de *illo tempore*, ya suficientemente aureoleados por el prestigio del tiempo transcurrido, pero cuya capacidad pianística me permito poner en duda, incluso (especialmente) desde un punto de vista mecánico.

Con los pianistas “legendarios” sucede exactamente lo mismo que con las “grandes voces del pasado”, hacia las que ciertos sectores experimentan una nostalgia gratuita, pues jamás las oyeron, o en el mejor de los casos sus “cualidades” provienen tan sólo de un remoto, ambiguo recuerdo.

#### *NOTES SUR CHOPIN*

El punto de partida y objeto mismo del librito de Gide (Chopin) es claramente demostrativo de su actitud parca y sobria como consumidor musical. Para fortuna nuestra Gide no fue sacerdote del culto tan *a la mode* en su época a la figura de Beethoven.

Por lo contrario, casi podría decirse que como “hacía falta” un gran escritor que se ocupara de Chopin, Gide lo hizo, con certeza y medida.

A Rolland y a Thomas Mann tocó (con otro, infinitamente más acertado encuadre) el escribir sobre Beethoven y su arrogante leyenda.

Gide escoge un músico sin vociferaciones, uno de colorido suave, con marcada preferencia por las pequeñas formas, un músico por lo general injustamente adjetivado, cuya nitidez, discreción, refinamiento, urgía poner de relieve.

Sin embargo, y a pesar de sus excelencias, Gide no alcanza totalmente en sus escritos sobre Chopin, el lirismo o la penetración que logra un escritor infinitamente menos importante que él: Herman Hesse, en sus bellísimas parrafadas sobre Schubert.

Sin embargo:

La opinión de un simple aficionado puede ser más valiosa —aunque por supuesto— se cotice menos que la de un crítico profesional. Por

ejemplo, las *Notas sobre Chopin* de Andre Gide resultan infinitamente superiores a lo escrito por muchos ilustres chopinistas, pianistas y compositores archiprofesionales. El lector que no las conozca más que de nombre pensará que se trata, cuando más, de una sagaz interpretación “literaria” de la música de Chopin. Pero no hay tal: se trata —¡quién lo diría!— de un estudio verdaderamente musical, técnico, animado de una musicalidad de primer orden. Pero —replicará el lector—, ¿era Gide músico? ¿No fue toda su vida un escritor y nada más que un escritor? Pues sí, eso fue Gide toda su vida, un caso ejemplar de vocación literaria, un auténtico profesional de la literatura. Pero, además, sabía muy bien su música y tocaba muy bien el piano y —lo que es todavía más importante— estaba dotado de una gran sensibilidad musical. Exento de la vanidad del virtuoso, pudo acercarse a la música con tanto amor como humildad. Y a quien así se acerca a ella no deja ésta de revelar sus secretos más íntimos. Por eso las *Notes sur Chopin*, obra de un aficionado, valen por muchos libros sobre el músico polaco aureoleados por el prestigio profesional de sus autores. (Bal y Gay).

Este libro contiene, a pesar de algunos ocasionales deslices literalizantes, o ingenuas asociaciones (como aquella entre la “Balada en sol menor” y las “Flores del mal”), hallazgos críticos que deben citarse:

... puede interpretarse más o menos bien a Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Liszt o Fauré. No se falsea su significación deformando un poco su espíritu. Sólo a Chopin se le traiciona, se le puede degradar profunda, íntima y totalmente...

*Sfogato* (literalmente: “desahogado” en español) escribe él: ¿algún otro músico utilizó alguna vez esta palabra, tuvo jamás el deseo, la necesidad de indicar esta aereación, esa bocanada de brisa, que viene a interrumpir el ritmo, a refrescar y perfumar inesperadamente el centro de su barcarola?

#### LA SYMPHONIE PASTORALE

Por obra y gracia de Gide, el vulgar paisaje de postal disneyana, se transforma en sutil alusión, apenas velada referencia, de resonancia ligeramente irónica. Recobra, gracias a este relato, lo que pudo haber sido su significado primero, lejos de la égloga frustrada.

Atmósfera, paisaje y trama amorosa se funden en una línea derivada de Longo, procedimiento afín a Delius, que a la vez alude tanto a Ravel como a Boismortier.

El pastor protestante amoroso de la doncella ciega (que nuestra estúpida tv vulgarizó, mediante el plagio, como “Lucía Sombra”) es, un poco, un autorretrato del propio Gide. Así, el escritor se transforma, “en el último descendiente en línea directa de la larga genealogía de moralistas franceses, en la que están comprendidos Pascal y Descartes... vivificados todos por el sol magnífico de Montaigne” (Francis Laffont).

Al aparentemente no tener relación directa con el relato, el título del mismo se ennoblece, a pesar de los obstáculos obvios, ubicándose en un nivel semiautónomo a la vez que liga indisolublemente al contexto en un mutuo juego de espejos.

#### *JOURNAL*

Cuando el mi bemol hizo su entrada en el salón, el do y el sol lo consideraron como una tercera persona.

Es una dominante, pensaba el la bemol mientras el mi natural exclamaba: "la reconozco, es mi sensible".

Pero sucede aquí igual que en la música donde ese acorde de sol sostenido no tiene significación siquiera, según hayas llegado tú por el camino de los sostenidos o de los bemoles, y suena de la misma manera que el de la bemol, para un oído sensible aunque (esté) compuesto por las misma notas.

Pocas veces se ha escrito algo tan hermoso acerca de la música: utilizando con tal inteligencia elementos y funciones musicales, haciéndoseles jugar al interior de un equívoco admirable, en que se funden y confunden, de manera admirable (e ingeniosa), la persona amada y los posibles integrantes de un contexto tonal.

FECHA A SUBRAYAR: Es el 14 de enero de 1912, en el *Diario* de Gide. Aprobación total para páginas como ésta; censura total para su incomprensión de Schumann.

Sorpresa ante su impotencia para comprender tanto la novedad como la verdadera esencia de la música de Richard Strauss, que Proust sí supo discernir y sobre el que escribió con corrosiva, certera ironía.

Rechazo a su rechazo de Wagner, no por las buenas razones y redactado de manera poco elegante; inspirado por un chauvinismo inexplicable.

Inventario de alimentos no terrestres; revelador en extremo, interesante, lleno de hermosos destellos, pero —por desgracia— nunca absorbente.

#### *PERSÉPHONE*

Para gran parte de los compositores, el texto de una obra vocal es una estructura alrededor de la que y sobre la que se construye una partitura.

Cierto que hay algunas situaciones anímicas que pueden determinar la clase de música a ser escrita, de acuerdo con la intuición, oficio, estética, posibilidades técnicas o gusto personal del compositor, pero también es muy posible que éste escoja escribir su obra muy en contraposición al material anecdótico o fonético del texto.

Stravinski, acerca del caso específico de Perséfone, afirmó:

Para Perséfone yo no quería nada sin sílabas, sílabas bellas y fuertes, y una acción. Esto es exactamente lo que Gide me dio... música no es

pensamiento. Decimos *crescendo* y *diminuendo*: pero la música que es realmente música no se somete o transcurre de acuerdo con las temperaturas de la acción. Yo no exteriorizo, sostengo que la música nos es dada para crear un orden, para llevarnos de una condición anárquica e individual a una condición regulada, perfectamente consciente y provista de garantías de vitalidad duradera... Cuando la emoción se vuelve consciente y todo es frío y establecido... Prevengo al público que me repugnan los efectos orquestales como medios de embellecimiento. Me gusta halagar al público... Uno no critica a alguien o algo que está funcionando... Una nariz no es manufacturada: una nariz simplemente es. Así también mi arte.

Todo esto no lo comprendió Gide y como buen francés *a mi chemin* —J. J. Rousseau hasta Jean Ferrat— quería una perfecta inteligibilidad del texto, deseaba que-cada-sílaba-fuera-cla-ra-men-te-articulada.

De ahí su profunda decepción ante la realización musical de Stravinski a su hermosísimo texto para *Perséfone*.

Stravinski le pidió que trabajaran juntos. Gide consideró que tal no era su función. El resultado fue obvio: Stravinski trató el texto como sólo Stravinski podía y debía hacerlo. “Pero, ¿qué otra cosa esperaba Gide de mí?”.

El músico que Gide necesitaba, puesto que tanto le preocupaba la fonética de las palabras en su texto, y se siguiera en consecuencia su acentuación “natural”, era Debussy, o quizá Poulenc.

PARÉNTESIS: Cabe preguntarse cómo Debussy, un compositor tan refinado, pudo utilizar un texto tan siniestro como el de *Pelleas et Melisande*.

Stravinski tuvo la prudencia (quizá porque la obra la había encargado Ida Rubinstein) de conservar para la voz hablada algunas de las más resplandecientes invenciones verbales de Gide:

Te oigo con todo mi corazón,  
Oh, primera mañana del mundo  
...tu túnica luctuosa, que ensombrecía el invierno  
ha recobrado sus flores y su perdido esplendor;  
y vosotras, ninfas, mis hermanas, guardia constante;  
hollad una nueva pradera en el verde delta...

Contra el juicio del propio Gide, *Perséfone* queda al lado de la *Sinfonía de Salmos*, *Las Bodas y Narrative*, *Sermon and Prayer*, como una de las partituras más logradas de Stravinski.

En estas tres obras, al igual que en *Perséfone*, interviene la masa coral, en cuyo tratamiento se despliegan las excelencias de la escritura stravinskiana, ese coro que en *Perséfone* repite con ritmo percutivo:

Reste, reste avec nous,  
reste avec nous princesse Perséphone...

Y canta:

Jacinto, Anémona, Azafrán,  
Adónida, gota de sangre.  
Lirio, iris, verbena, narciso  
y todas las flores de la primavera.

A MANERA DE MORALEJA: Así, en sus escritos musicales, en su actitud hacia la música, al igual que en su literatura, Gide representa el punto medio —“el punto temperado”, como lo llama Tomás Segovia— entre la pasión inventiva, la magnitud humana de Proust, y la concreción espléndida de la inteligencia pura en Paul Valéry.

Este artículo fue publicado por primera vez en el “Diorama de la cultura” de *Excelsior* en 1971, al cumplirse veinte años del fallecimiento de Andre Gide. Hoy, en la conmemoración de su L aniversario y ante la lamentable desaparición de José Antonio Alcaraz, *Los Universitarios* lo publica a un tiempo a modo de homenaje a Alcaraz y como tributo a Gide.

Cornisa: L aniversario de Gide