

MUSICA NOVELESCA Y NOVELA MUSICAL

*Concepción musical de las últimas novelas de Hermann Hesse
y Thomas Mann*

"Lo que es esencial en el arte es su perfeccionamiento de la existencia, su provocar la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente la afirmación, la bendición, la divinización de la existencia."

NIETZSCHE, *La Voluntad de Dominio*, párr. 821.

ALFREDO DORNHEIM

MENDOZA

HACE sesenta años, Federico Nietzsche otorgó al arte, en su *Voluntad de Dominio*, una absoluta supremacía sobre todas las manifestaciones del espíritu y de la vida. Para el filósofo del imperativo volitivo, hijo tardío del individualismo renacentista, el arte no constituyó una evasión romántica, un desprecio de la realidad objetiva y una fuga hacia una nueva objetividad existencial creada por la imaginación y la fantasía, por una visión poética y sensiblemente fundada, sino una "actividad metafísica", una "fuerza superior contraria a toda voluntad de negar la vida".

Con ello, Nietzsche fué el primer europeo moderno que rompió conscientemente con ese romanticismo —es bien conocido su profundo odio contra Ricardo Wagner y todo el arte dionisiaco de sus precursores— que él consideró como "un problema equívoco", cuyos representantes sólo "convierten en fuerza creadora su descontento de sí mismos". Y se alejó, igualmente, de la milenaria tradición cultural de Europa, para volver a sus fuentes originales de la época antigua, y para conceder al arte, como lo hizo el hombre de la antigüedad, una función social y ética, y no estética, por su alto contenido espiritual y la clásica armonía de sus formas expresivas, que destruye y sublima la dualidad naturaleza-espíritu en una síntesis morfológico-lógica.

Este principio nietzscheano de una nueva valoración de las artes —principio y postulado de una sensibilidad clásica—, se fundamenta, primordialmente, en especulaciones que se ocupan de la música ⁽¹⁾.

Lo que anhela Nietzsche, es, precisamente, el retorno hacia el "gran estilo" musical, hacia un estilo "severo", que supera el estado de relajamiento sensible y sensual, que se impuso —según él— en la música europea desde Beethoven, que restablece, al decir del esteticismo clásico del siglo XVIII, la independencia y la libertad del espíritu ⁽²⁾, y que capacita al hombre, cuya "única prerrogativa es la de obrar razonablemente con conciencia y voluntad" ⁽³⁾, para dominar el caos amorfo que integra su ser y trocarlo en forma lógica y armoniosa, en ley y espíritu:

"La grandeza de un músico" dice Nietzsche en su *Voluntad de Dominio* (842), "no se mide por los bellos sentimientos que sugiere (esto lo pueden creer las mujercillas), sino por el grado en que se acerca al gran estilo, en que es capaz del gran estilo. Este estilo tiene de común con la gran pasión, que rehusa a agradar; que se olvida de persuadir; que ordena; que quiere... Hacerse dueño de aquel caos que se es; constreñir al propio caos a devenir forma; devenir lógico, simple, claro, matemático; devenir ley, tal es aquí la gran ambición. Con ella se choca; ya nada suscita amor hacia semejantes hombres violentos; a su alrededor se extiende un desierto, un silencio, un temor, como ante el espectáculo de un gran sacrilegio... Todas las artes conocen semejantes ambiciosos del gran estilo: ¿por qué faltan en la música? Pero todavía nunca un músico construyó como lo hizo aquel arquitecto que creó el Palacio Pitti... Aquí existe un problema. ¿Pertenece acaso la música a aquella cultura en que ya ha terminado el reino de todas las especies de hombres violentos? ¿O acaso, por último, el concepto del gran estilo ya estaría en contradicción con el alma de la música, con la «mujer» en nuestra música?...

"Aquí tomo un problema cardinal: ¿Cuál es el puesto de toda nuestra música? Las épocas del gusto clásico no conocen nada que se pueda parangonar: floreció ella cuando el mundo del Renacimiento tocó a su fin, cuando la «libertad» se había ausentado de las costumbres y hasta de los hombres: ¿es, acaso, parte de su carácter ser un contrarrenacimiento? ¿Es la hermana del estilo barroco, ya que en todo caso es su contemporánea? La música, la música moderna. ¿no es ya la decadencia?

"Ya anteriormente puse el dedo sobre este problema: si nuestra música no será una especie de contrarrenacimiento en el arte. Si no será parienta próxima del estilo barroco. Si no se habrá formado en oposición a todo gusto clásico, tanto que en ella se prohíba toda ambición de clasicismo.

(1) Compárese especialmente NIETZSCHE, *La Voluntad de Dominio*, págs. 829/846.

(2) SCHILLER, *De lo Sublime - Sobre lo Patético*; véase la introducción.

(3) SCHILLER, *Sobre lo Sublime*, pág. 13.

"Sobre este problema de valor, de primer orden, la respuesta no podría ser dudosa si fuese valorado exactamente el hecho de que la música consigue su más perfecta madurez y plenitud como romanticismo, una vez más como movimiento de reacción contra el clasicismo.

"Mozart — un alma tierna y enamorada, toda siglo XVIII, aun en su seriedad... Beethoven, el primer romántico, en el sentido del concepto francés de romanticismo, como Wagner es el último romántico... ambos adversarios instintivos del gusto clásico, del estilo severo — para no hablar aquí del 'gran' estilo".

Esta exigencia de un estilo musical severo y clásico, del retorno hacia una música espiritual y matemática, y este 'descubrimiento' de su facultad formativa, que conduce al hombre a la afirmación de su existencia terrenal y hacia una existencia espiritualmente equilibrada, que confiere a esta música una posición preponderante y una trascendencia ecuménica en la historia de la cultura, no descansan, para Nietzsche, exclusivamente, en la ciega aprobación de los conceptos estéticos del siglo XVIII (Winckelmann, Goethe, Schiller), ni en una apreciación análoga de sus equivalentes musicales (desde los precursores de Bach hasta Mozart), sino en una visión clara de lo esencialmente musical y de las características intrínsecas de la música antigua, tanto oriental como occidental, en la incorporación consciente del mito de Orfeo a su propio sistema filosófico cultural.

Desde el *Memorial de los Ritos* de la antigua China ⁽⁴⁾ hasta la *Politeia* de Platón ⁽⁵⁾, siempre se atribuyó a la verdadera música esa doble propiedad de serenidad espiritual y claridad formal, y esa íntima relación con el destino individual y las vicisitudes de la sociedad nacional. Fué ella una institución oficial, protegida y vigilada por el Estado, y una fuerza reguladora, que actuaba en bien de la comunidad y establecía el orden y la sabiduría en el gobierno de los pueblos.

Entre los pueblos naturales de la antigüedad, una música serena y noble, que "inspira la virtud y los buenos pensamientos" ⁽⁶⁾, fué un precioso medio de gobernar, un medio eficaz para la educación cívica, sinónimo de formación moral. La teoría musical china, con sus notas e intervalos, constituye toda una formulación filosóficamente fundada, una doctrina ética que se relaciona estrechamente con el mundo físico y metafísico, con el yo y el no-yo. En este mundo, en que los ritos sólo son manifestaciones de una actitud exterior, la música es expre-

(4) LALOY, cap. I s.

(5) SACHS, cap. V.

(6) Compárese LALOY, págs. 23 ss.

sión del yo, de una disposición anímica y moral, y por ende es capaz de educar, de influir en los afectos y en la sensibilidad. Pero más aún: "una música educadora ⁽⁷⁾ deberá guardarse de todo exceso... «La música más grande es siempre simple»... En la música, lo que importa es el pensamiento que expresa y no la sensación que da. «Cuando los antiguos reyes han reglamentado los ritos y la música, no han buscado colmar los deseos de la boca, del vientre, del oído y de los ojos; han querido enseñar al pueblo tanto las justas afecciones como los justos odios, y colocarlo en el camino recto»... La perfección humana se logra, pues, si la observación de los ritos completa y modera el sentimiento de la música. «La música es la suprema armonía, los ritos son la suprema conveniencia...» La música es la armonía del cielo y de la tierra". Es, pues, parte integrante de la ética china, y como tal, sólo ella conduce —como lo expresa Nietzsche— a la "divinización de la existencia":

«Aquel que se haya compenetrado con la música ⁽⁸⁾ hasta el punto de regir por ella su corazón, su corazón renacerá a la justicia, a la rectitud, a la afección, a la sinceridad. Habiendo adquirido la justicia, la rectitud, la afección y la sinceridad, está alegre; la alegría es la calma; la calma es la eternidad; la eternidad es el cielo; el cielo es la divinidad. Él está en el cielo; sin que hable se le cree. Es la divinidad: sin que se irrite se le teme.»

En su última gran novela titulada *Jugando con Perlas de Vidrio*, Hermann Hesse expresa estas mismas ideas, como base conceptual de aquel Juego de las Perlas de Vidrio, que es contenido y símbolo de toda una nueva época venidera que el autor vislumbra con una visión sumamente poética, saturada de música y espíritu. Pero dejemos hablar al mismo Hesse:

"La relación de nuestra cultura ⁽⁹⁾ [la del siglo XXII, en que se sitúa el autor de la novela] con la música, tiene aún un modelo antiquísimo y sumamente venerable, al que el Juego de las Perlas de Vidrio brinda gran estima. En la legendaria China de los reyes de la 'antigua dinastía', nos acordamos que le fué otorgado a la música un papel relevante en la vida del Estado y de la Corte; se identificó totalmente el florecimiento de la música con el de la cultura y la moral, y hasta con el del Imperio; y los maestros de música tenían que velar celosamente

(7) *Ibid.*, pág. 21.

(8) *Ibid.*, pág. 27.

(9) La traducción de las citas de esta novela es, si no se indican otras fuentes, de la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, de esta Universidad.

por la conservación y la pureza de las antiguas tonalidades. Si la música decaía, era eso una señal segura de la decadencia del gobierno y del Estado. Y los poetas narraban aterradores cuentos sobre las tonalidades prohibidas, diabólicas, alejadas del cielo, por ejemplo, la tonalidad de Tsing Schang y Tsing Tse, de la 'música del ocaso', con cuya ejecución sacrilega inmediatamente se oscureció el cielo, se estremecieron y se derrumbaron las murallas del palacio real, y cayeron príncipe y reino. En vez de muchas otras palabras de los antiguos autores, acompañamos aquí algunos pasajes del capítulo sobre música, en *Primavera y Otoño*, de Lü Bu We:

«Los orígenes de la música se remontan a muy lejos. Nace de la medida y arraiga en el gran Uno. El gran Uno engendra los dos polos; los dos polos originan la fuerza de la oscuridad y de la luz. Cuando el mundo está en paz, cuando todas las cosas están en calma, cuando todas las cosas obedecen a sus superiores en sus transformaciones, entonces la música se deja perfeccionar. Cuando los apetitos y pasiones no marchan por falsos derroteros, entonces la música puede perfeccionarse. La música perfecta tiene su causa. Nace del equilibrio. El equilibrio se origina en lo recto, lo recto surge del sentido del mundo. Por eso, solamente con un hombre que haya descubierto el sentido del mundo puede hablarse de música».

Y ahora, estas mismas palabras lapidarias que ya encontrábamos en el *Memorial de los Ritos*: "La música se basa en la armonía entre cielo y tierra, en la concordancia entre lo sombrío y lo luminoso". Y sigue Lü Bu We, a través de la novela de Hesse:

"«Los Estados decadentes y los hombres al borde del ocaso tampoco prescinden, ciertamente, de la música; pero su música no es serena. Por eso: cuanto más estrepitosa sea la música, tanto más melancólicos se pondrán los hombres, tanto más peligrosa será la situación del país, tanto más bajo caerá el príncipe. De este modo, se pierde también la esencia de la música.

"Lo que todos los santos príncipes han apreciado en la música ha sido su serenidad. Los tiranos Giä y Dschou Sin ejecutaron música estrepitosa. Tomaron los sonidos fuertes por bellos y los efectos sobre las masas por interesantes. Se esforzaron en lograr nuevos y extraños efectos sonoros, sonidos que ningún oído había escuchado aún; trataron de superarse el uno al otro y sobrepasaron meta y medida.

"Origen de la decadencia del Estado Tschu, fué el hecho de que se inventase la música mágica. Una música tal es bastante estrepitosa, pero en verdad se ha alejado de la esencia de la música. Porque se ha alejado de la esencia de la música verdadera, por eso esa música no es serena. Si la música no es serena, el pueblo murmura y la vida sufre daño. Todo ello nace de que se desconoce la esencia de la música y solamente se persiguen colosales efectos sonoros.

"Por lo tanto, la música de una época bien ordenada es tranquila y serena y el gobierno equilibrado. La música de una época turbulenta es agitada y violenta y su gobierno está alterado. La música de un Estado en decadencia es sentimental y triste y su gobierno está en peligro.»

"Las frases de este chino nos dirigen ahora con bastante claridad hacia los orígenes y hacia el verdadero y casi olvidado sentido de toda música. Al igual que la danza y todo ejercicio artístico, la música ha sido en épocas prehistóricas un

hechizo, uno de los antiguos y legítimos recursos de la magia. Principiando por el ritmo (palmoteo, pataleo, golpeteo en madera, primitivo tamborileo), fué un medio poderoso y experimentado para 'afinar' dentro de un mismo plano tonal una pluralidad y multiplicidad de hombres, para acompasar su aliento, latido y estado anímico, para estimular a los hombres a invocar y conjurar a los poderes eternos, y para incitarlos a la danza, al certamen, a la expedición guerrera y al acto ritual. Y esta esencia original, pura y poderosa desde sus comienzos, la esencia de un hechizo, se ha mantenido en la música por mucho más tiempo que en las otras artes; recordemos tan sólo las numerosas manifestaciones de los historiadores y poetas acerca de la música, desde los griegos hasta la novela de Goethe".

"Desde los griegos hasta la novela de Goethe..."; con estas palabras, Hesse abarca, sintéticamente, el papel de la música en la evolución de la cultura europea, desde sus albores hasta los postreros años del clasicismo occidental; desde la época en que la música —llegada al Tíber desde Oriente— ha sido, igualmente, un hechizo, un poder mágico capaz de decidir los destinos nacionales, y, en su forma 'serena' y espiritualizada, una fuerza "purificadora", introducida en la educación del pueblo helénico con fines pedagógico-éticos⁽¹⁰⁾. Pero al mismo tiempo, Hesse delinea, con esta confrontación de lo clásico antiguo y lo clásico moderno, la estrecha relación existente entre la música y las demás artes —la danza, la poesía, la literatura épica y el teatro— y, lo que es más importante aún, la conservación de su carácter espiritual y ético a través de más de un milenio de la historia de la cultura europea. Verdad es, que desde la época clásica antigua hasta el clasicismo de principios del siglo XIX, se había realizado esa transición de la música —y muy especialmente a causa de la ciencia de la música, por el hecho de haber llegado a ser 'historia'—, de un arte objetivo a uno subjetivo, de una expresión artístico-colectiva y válida para todo ser cognoscitivo, a una exteriorización artístico-subjetivista, surgida de la sensibilidad del individuo y que sólo apunta a ésta en otras palabras, de un arte de una espiritualidad ética a una categoría de contenido esencialmente estético. Pero al lado de esta evolución, diríamos a la sombra de ella, la música siempre ha conservado ese carácter original, esa esencia pura y lógica, su *logos* y su *morphé*, porque es sustancia y parte de una cultura, y porque ella misma es cultura, resultado y causa del cultivo de los conocimientos humanos y de las facultades intelectuales del hombre. Lo comprueban las grandes formas musicales, la fuga, la sonata y la sinfonía, las formas "novelescas" o épicas por excelencia, desde Pachelbel, Buxtehude y Bach hasta Haydn, Mozart y Beethoven; y lo comprueba, ante todo,

(10) SACHS, págs. 71 ss.

su enorme influencia en el pensamiento filosófico del siglo pasado y en la literatura novelesca de nuestros días, la "novela musical", expresión cabal de esa musicalidad antigua y clásica, tal como la entendía Nietzsche y la realizaba Bach, último gran compositor renacentista y maestro de ese estilo 'severo' que era toda una "afirmación, bendición y divinización de la existencia".

* *
*

SOSTENER una influencia *in media* —tanto estilística como conceptual— de la música sobre la literatura épica de los siglos pasados, sería una tesis peligrosa y errónea; errónea, porque en las grandes corrientes de la cultura europea, renacimiento, barroco y clasicismo, esta 'afinidad electiva' entre las formas musicales y literarias no ha existido. Existía, en rigor, una igualdad formal y esencial entre música renacentista, barroca y clásica y las demás manifestaciones concretas y abstractas de esas épocas. Pero este paralelismo, que a menudo ni siquiera coincidía temporal ni espacialmente, era un hecho, porque no es posible aislar un fenómeno parcial, como lo constituye la música, de la totalidad cultural, y porque esta totalidad es una unidad, una homogeneidad de formas, cuyos elementos constitutivos irradian y analizan la idea nuclear inherente a un determinado estado evolutivo de la cultura.

Diferente era el caso del romanticismo. En el romanticismo —y al hablar de él hay que pensar en primer lugar en el romanticismo alemán, considerado como manifestación cultural de contornos totales y universales, de fines del siglo XVIII, que implica una revolución igualmente total del espíritu europeo— presenciamos, por primera vez, una orientación literaria que recibe impulsos decisivos de la música de su época.

Desde las postrimerías del siglo XVIII, hasta el tercer decenio del XIX, esa transfusión de elementos musicales a la literatura se cumple de un modo terminante y no solamente en la misma literatura romántica, considerada como movimiento histórico, sino también en ese romanticismo que ha superado su limitación temporal y se nos presenta, desde entonces, como eterno fenómeno cultural, como estilo de vida universal e intemporal, que todavía hoy subsiste y alienta. Con Wackenroder, primer romántico que proclamó el misterio insondable de la música, en sus *Meditaciones íntimas de un fraile amante de las*

artes y sus *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*, se inicia esa transfusión, que dió como resultado la creación de una nítida concepción musical de lo romántico y una vital actitud poética, que se inspira en la música *sinfónica*, "único arte que condensa las múltiples y más contradictorias emociones de nuestra alma en una sola y bella armonía" (11). Pero lo que para Wackenroder fué tan sólo un "lenguaje maravilloso y angelical", una "divinidad para los corazones humanos", es decir, un indefinible poder místico de trascendencia metafísica, que eleva al hombre hacia las nubes doradas de una existencia etérea, se convierte, bajo la agudeza especulativa de Schopenhauer, uno de los filósofos del subjetivismo romántico, en una fórmula científico-objetiva, en un ditirambo a la música absoluta, suprema expresión cultural del espíritu humano.

Sin embargo, en Wackenroder y Schopenhauer, el poder formativo de la música y su función temática en la literatura de la época, sólo significaba un postulado, un anhelo, cuya realización era, ya un sueño, ya una imperiosa necesidad. Pero en dos destacadas figuras del romanticismo, Bettina Brentano y E. T. A. Hoffmann, ese anhelo se materializa. La música irrumpe en el pensamiento y en el estilo de vida, e imprime su poder a la literatura novelesca (12). Y al igual que en Schopenhauer, para Bettina y Hoffmann la vivencia decisiva fué la obra *sinfónica* de Beethoven, esa música épica de alcance universal, cuya esencia fué comprendida, por primera vez, en toda su amplitud, por esta joven y genial mujer, que no nos legó ninguna obra concreta pero que logró penetrar la esencia espiritual de su época. e inspirar a los hombres que la rodeaban, y por ese escritor realista y músico romántico, en cuya obra literaria se cristaliza el principio de la "música como realidad metafísica".

En mayo de 1810 (13), Bettina triunfa en su deseo de conocer a Beethoven, después de haber vencido muchos obstáculos. Es la primera figura del mundo literario de la época romántica que se siente atraída por el poder de la música del solitario de Heiligenstadt, y en las conversaciones que desde entonces sostiene con él, Bettina llega a compenetrarse con ese carácter universal e intemporal de la música beethoveniana.

(11) Véase DORNHEIM, *Los Lieder de Schubert*, págs. 7 ss.

(12) BENZ, cap. XII.

(13) ROMAIN ROLLAND, págs. 8 ss.

Es, quizá, característico, que para el mismo Beethoven, admirador del idealismo poético de Goethe, la "música es la mediadora entre la vida espiritual de lo poético y la vida sensible de lo musical". Para él, la "melodía es lo que atorga a lo lírico una vida sensible". El contenido espiritual de la poesía se convierte así en sensación, que se dirige a la sensibilidad a través de la melodía, como en *Mignon*, cuya fragilidad y delicadeza recibe —según Beethoven— su savia poético-sensible de la melodía que él compuso para su canción nostálgica, que evoca las bellezas de su tierra natal, Italia.

Es significativo, en cambio, que, para Bettina, el contenido intrínseco de la música no es su carácter sensible, sino el mundo espiritual que se esconde detrás de esta sensibilidad. "La música es", como manifiesta en su carta dirigida a Goethe, "una revelación superior a toda sabiduría y filosofía"; y considera a la música *sinfónica* como "el único medio intangible que existe para penetrar en el mundo superior del saber". A pesar de que Bettina concibe también a Beethoven, en esta misma carta, como el "fundador de una nueva base sensible de la vida espiritual", acercándose con estas palabras al concepto musical del mismo Beethoven, arriba expresado, debemos apoyar el acento de sus manifestaciones en el hecho de que ella otorga a la música *sinfónica* esa facultad de hacernos accesible el mundo del saber. Con ello, Bettina eleva la música absoluta a una categoría espiritual; reconoce su alcance espiritual y la comprende como fenómeno cultural, como arte creado por el espíritu de un genio, que se dirige al espíritu y que condensa, en su concepción y evolución temáticas, la eterna razón humana. Con su vivencia de la música beethoveniana, Bettina desintegra la actitud poético-sentimental que adoptaba el romanticismo alemán frente a la vida, y que ella supera, por primera vez en la historia cultural del siglo XIX, por una actitud esencialmente racional, a causa de su valoración primordialmente espiritual, de la música 'novelesca' de su tiempo.

En E. T. A. Hoffmann, el músico, pintor y novelista del romanticismo tardío, presenciamos el nacimiento de una concepción musical específicamente romántica, una concepción que se impone a su propia obra novelesca y la impregna de la vivencia de la música como poder metafísico capaz de elevar al hombre hacia una nueva realidad saturada de temas y emociones musicales transformados en lenguaje. Durante sus años de juventud, Hoffmann siente aversión por la música, porque sólo ve en ella la expresión de lo demoníaco, de lo "sospechosa-

mente dionisiaco" [como Thomas Mann hubiera dicho] ⁽¹⁴⁾; pero muy pronto le fascina la música litúrgica, que le revela su contenido espiritual, y en 1810, en su reseña de la Quinta Sinfonía de Beethoven, vislumbra claramente este carácter abstracto de la nueva música, inmensamente exenta de "todo fantaseo", y esta "alta serenidad y circunspección" que se expresan en esta epopeya musical, "inseparables de todo verdadero genio". Pero serenidad y circunspección presuponen el espíritu, una espiritualidad que se opone al libre curso de los sentimientos, que domina lo "sospechosamente dionisiaco" de la música, que la sujeta a la voluntad creadora del hombre y la conduce del caos de lo contingente y lo sensible al cosmos de lo armonioso e inteligible. Y así, Hoffmann pudo llegar a una visión de la música, que define su esencia en un sentido profundamente humanístico: "La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que nada tiene de común con el mundo sensible-exterior que le circunda". . . "Ningún arte surge de una manera tan pura de la íntima espiritualización del hombre como la música; ningún arte necesita como ella, de un modo tan exclusivo, medios tan puramente espirituales y etéreos. La visión de lo Supremo y más Sagrado, del poder espiritual que enciende la chispa de la vida en toda la naturaleza, se expresa en el tono, de un modo perceptible al oído; y así, la música y el canto se transforman en expresión de la suprema plenitud de la existencia, en alabanza al Creador" ⁽¹⁵⁾.

Es curioso, pero profundamente romántico, que Hoffmann no fuese capaz de imponer a su obra literaria su propio concepto musical y que no lograra liberarse de ese influjo "demoníaco" de la música, que tanto temía. En cada una de sus novelas y narraciones, presenciamos la influencia que ejerció el músico Hoffmann sobre el escritor Hoffmann; observamos, por ejemplo en su *Puchero de Oro*, la lucha entre el mundo superior de lo poético y el mundo profano de la vida real, en la que el protagonista, el estudiante Anselmo, supera su existencia vulgar para refugiarse en su "Atlantis", en un mundo de una felicidad subjetiva, de una nueva realidad creada por la fantasía y la magia. Pero este mundo no es el de Beethoven; no abarca la plenitud cósmica conquistada en ardua lucha por la voluntad del hombre y por el espíritu consciente de su destino humano. No es el mundo de Hoffmann el de las sinfonías de Beethoven, quien domina la rebelión

⁽¹⁴⁾ Boletín Bibliográfico 1948, pág. 119.

⁽¹⁵⁾ REICH, *Worte der Musiker*, pág. 79.

de las fuerzas dionisiacas y da en su música una sublime expresión ontológica a su humanidad. El mundo de Hoffmann es el de *Don Juan* y el de *La Flauta Mágica*, de Mozart, ese mundo poético y real a la vez, en que, según Tieck ⁽¹⁶⁾, "el cielo y el infierno están nuevamente unidos como por un hechizo". "¿Qué es la felicidad de Anselmo sino la vida hecha poesía, que le ha hecho comprender la sagrada armonía de todos los seres y que constituye el secreto profundo de la Naturaleza?". "La vida hecha poesía", como Hoffmann lo expresó al final de su cuento *El Puchero de Oro*, es la esfera romántico-musical en que se sitúa su obra novelesca. Pero ante todo, este mundo no es, como Hoffmann cree, un mundo "de sagrada armonía". Lo que otorga sustancia a su mundo, que en el fondo es tétrico y melancólico, es esa atmósfera fantasmagórica y demoníaca de sus narraciones, creadas por la hipersensibilidad de un hombre que precisamente no pudo abstraerse a lo "sospechosamente dionisiaco" del poder de la música, y que lo transformó, estilística y conceptualmente, en lenguaje hablado, en tema principal de su concepción novelesca.

Muchos son los testimonios de pensadores y poetas románticos, como Hegel, Tieck y Novalis, que manifiestan, con Bettina y Hoffmann, el carácter esencialmente espiritual de la música ⁽¹⁷⁾, que la incorporan, como suprema revelación de lo humano, a su visión del mundo y a la totalidad cultural del movimiento romántico y que, con ello, la transforman en fundamento de la literatura lírica y épica de su tiempo. Pero el resultado de este proceso nunca llega, como tampoco en el caso de Hoffmann, a una armonía completa y sustancial.

Ofrecemos dos breves ejemplos: al igual que Hoffmann, también Novalis encuentra "la flor azul" en un mundo irreal creado por la imaginación, en que todo es poesía y música. El leit motiv de su novela fragmentaria, *Enrique de Ofterdingen*, que fué continuada por Tieck —la novela más programática del romanticismo alemán—, es también ese anhelo del hombre de crearse una existencia en una realidad poético-mística, en que "nada parece oponerse al poeta, una vez que haya logrado concebir la esencia de su poesía"; un mundo, en que "las maravillas desaparecen y todo se trueca en maravilla". Es un mundo concebido sensiblemente, y un mundo musical-romántico, en el que Enrique se transforma, con su muerte en un torneo de canto, en alego-

⁽¹⁶⁾ REICH, *Visionen der Dichter*, pág. 73.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, págs. 11 s.; 12, 13, 86 s.

ría y símbolo de lo poético, del poeta que descubre la gruta azul del Universo, donde florece la flor maravillosa cuyo brillo baña a todas las cosas en una luz mágica. Es, en el fondo, el mismo tema que desarrolla el argumento del *Cazador furtivo*, de Carl María von Weber, cuya música expresa este predominio de la sensibilidad humana, que se exterioriza y desenvuelve con toda libertad, sin ser refrenada por el control del espíritu; una sensibilidad que se entrega, incondicionalmente, al poder de los demonios, a lo "sospechosamente dionisiaco", como en los cuentos de E. T. A. Hoffmann y como suponemos sucedía en la ópera *Ondina*, del mismo autor, cuya partitura se ha perdido.

Y finalmente, el último gran novelista y lírico romántico, Eichen-dorff, el Schubert de la literatura alemana ⁽¹⁸⁾: en su novela corta *De la vida de un haragán*, la novela más musical del romanticismo, Eichendorff también hace huir a su protagonista del "mundo del trabajo", de nuestra realidad, a una existencia, en que capta los secretos de la naturaleza, a través de una sensibilidad puramente musical, que se refleja continuamente en el estilo de la obra, en su prosa lírica y onomatopéyica y en los versos intercalados, que acompañan al haragán violinista en su alegre peregrinaje hacia la meta de su felicidad; una felicidad cósmica plasmada en el *Gemüt* ingenuo de un hombre, que vive las delicias y penas de la vida, entregándose incondicionalmente a sus impulsos y a las melodías que surgen de las cuerdas de su violín.

En resumen: la novela romántica no logró compenetrarse con el concepto clásico de la música, aunque la estética del romanticismo había soñado con una concepción de su cultura, que descansa en lo que más tarde Nietzsche denominó el 'gran estilo' musical. Su posición frente a la vida, a pesar de estar inspirada profundamente por la música, fué una actitud poética o, más precisamente, un estilo de vida sensible-musical, detrás del cual las fuerzas espirituales pugnaban por manifestarse sin lograrlo. La novela romántica es musical, en tanto que concibamos lo musical como estallido órfico de dicha y desesperación, de amor y angustia; pero no es música, porque la música es melodía estructurada en formas y leyes; es síntesis entre lo sensible y lo racional, es —como Hermann Hesse lo conceptúa— "armonía entre alma y espíritu", entre lo genuinamente artístico y lo netamente matemático. El gran ejemplo de lo que el romanticismo literario hubiera

(18) Véase BENZ, págs. 451 ss.

podido realizar, nos lo da Ludwig van Beethoven. Pero sólo en nuestros días, sus aspiraciones se han trocado, en la novela contemporánea, en magnífica realidad.

* *
*

En su excelente *Información sobre la última novela de Hermann Hesse* ⁽¹⁹⁾, Guillermo Thiele ha destacado, más de una vez, el carácter musical del *Glasperlenspiel*, de ese *Juego de las Perlas de Vidrio*, que "se parece a una gran sinfonía realizada, no con los recursos de la instrumentación concreta, sino ejecutada con un lenguaje muy maduro y capaz de expresar los matices más imperceptibles" ⁽²⁰⁾. La concepción de esta novela es musical, porque sintetiza una actitud de vida espiritual-anímica, una 'actitud total' e inmediata, que sólo la música absoluta contiene y expresa; es música sinfónica, épica o novelesca, porque tanto en su estructura formal como en su contenido sintético y universal, se nutre de esta gran forma instrumental que, más que ningún otro género musical, abarca todas las posibilidades sonoras y toda la gama emocional y espiritual de la vida humana.

El argumento de esta sorprendente novela se desarrolla en una época venidera, que podemos situar, aproximadamente, en el siglo XXI. Los hombres de ese siglo habían creado una organización "supranacional", una *Orden Castaliense*, cuyos integrantes trataron de conservar el acervo cultural de la humanidad y de expresarlo en forma sintética y simbólica, a través de una gran ceremonia anual, el *Juego de las Perlas de Vidrio*. La novela relata el camino de la formación de José Knecht, en cuya personalidad se cristaliza el simbolismo de su nombre —el José bíblico del Antiguo Testamento y el Knecht, el "siervo" incondicional de una época anti-individualista, en que los valores del espíritu se han impuesto nuevamente—, hasta que llega a ser el *Magister Ludi*, el Gran Maestro del Juego de las Perlas de Vidrio y máximo jerarca castaliense. Pero en la cúspide de su carrera, Knecht abandona sus funciones; se aparta de la órbita de la Orden y regresa a la vida común, para dedicarse a educar a Tito, hijo de uno de sus amigos. El día en que inicia sus nuevas tareas es también el de su muerte. Al nadar en las aguas heladas de un lago, sucumbe accidentalmente.

(19) En *Boletín Bibliográfico* 1948, págs. 17 ss. En cuanto al contenido detallado de la novela, remitimos al lector a este artículo.

(20) *Ibid.*, pág. 19.

Pero, ¿cuáles son, pues, los motivos que nos inducen a afirmar que la concepción de esta obra es, esencialmente, musical y sinfónica? En la *Introducción* que precede a la biografía de José Knecht, Hesse analiza el sentido del Juego de las Perlas de Vidrio y la gran influencia ejercida por la ciencia de la música sobre el advenimiento de un mundo, que otorga título, forma y contenido a esta novela, con lo que no olvidamos que se trata de un mundo utópico, ubicado en un futuro remoto y muy distante del nuestro:

"Nosotros", escribe Hesse, como supuesto biógrafo de la vida de Knecht, "nosotros... creemos conocer mejor la música de los grandes siglos creadores, especialmente la de los siglos XVII y XVIII y, en cierto sentido, también entenderla mejor de lo que lo hicieron todas las épocas anteriores (que incluso abarcan la música clásica); ... nuestra veneración por la música verdadera, espiritualizada y no siempre lo bastante exenta de resignada melancolía, es algo enteramente distinto del amable e ingenuo gozo de ejecutar música, propio de aquellos tiempos, que estamos inclinados a envidiar como más felices, tan pronto como olvidamos, precisamente con esa su música, las condiciones y oportunidades en que se originó. Ya no consideramos, desde hace generaciones, como lo hizo aun casi todo el siglo XX, la filosofía o también la literatura, sino la matemática y la música, como la gran obra permanente de aquel periodo cultural situado entre el fin del medioevo y nuestra época. Desde el momento que nosotros hemos renunciado a competir en la creación —por lo menos en líneas generales— con aquellas generaciones, desde el instante en que también hemos desistido de aquel culto al predominio de lo armónico y a la dinámica puramente sensual en la ejecución musical, que más o menos ha dominado el ejercicio de la música, desde Beethoven y los albores del romanticismo, a través de dos centurias, creemos —a nuestro modo, ¡naturalmente a nuestro infecundo, epigonal pero reverente modo!— ver más pura y acertadamente el panorama de aquella cultura de la que somos herederos".

Es importante destacar, pues, que también Hesse se distancia, con estas palabras, del carácter "dinámico-sensual" de la música romántica y de sus precursores barrocos (Stamitz y su escuela) y otorga a la institución de su Juego una base estrictamente clásica:

"Ya no nos queda nada del orgiástico afán de producir de aquellos tiempos; para nosotros, es un espectáculo casi inconcebible cómo en los siglos XV y XVI los estilos musicales pudieron mantener por tanto tiempo una invariable pureza; cómo entre la masa gigantesca de música escrita en aquel entonces, por lo general parece que no se encuentra nada malo; cómo aun el siglo XVIII, en que empieza la degeneración, provoca un estallido de fuegos artificiales de estilos, modas y escuelas, efímero, resplandeciente y autoconsciente. Pero creemos haber entendido y

adoptado como modelo en lo que hoy llamamos música clásica, el secreto, el espíritu, la virtud y la piedad de aquellas generaciones... Hoy... vemos en las cantatas, pasiones y preludios de Bach la máxima sublimación de la cultura cristiana".

Y después de aludir a la segunda fuente de la cultura castaliense y postcastaliense, en la época de Knecht y de su biógrafo, la música de la antigua China ⁽²¹⁾. Hesse señala las tres etapas, a través de las cuales el Juego de las Perlas de Vidrio llegó a su máximo grado de perfeccionamiento:

"Se originó, según parece, al mismo tiempo en Alemania e Inglaterra, y en ambos países como ejercicio de juego, en aquellos pequeños círculos de musicólogos y músicos que trabajaban y estudiaban en los nuevos seminarios de teoría de la música. Y si se compara el estado inicial del Juego con el posterior y actual, entonces resulta esto muy similar a la comparación entre la escritura musical de la época anterior a 1500 y de sus primitivos signos, entre los cuales faltan aún hasta las barras de separación, con una partitura del siglo XVIII o hasta con una del XIX, con su desconcertante superabundancia de designaciones abreviadas para la dinámica, los tiempos y fraseo, etc., que a menudo hicieron de la impresión de tales partituras un difícil problema técnico.

"El Juego, por lo pronto, no fué mucho más que un ingenioso ejercicio de retentiva y de combinación, entre estudiantes y músicos y, como se ha dicho, se jugó tanto en Inglaterra como en Alemania, aun antes de que aquí se inventase en la escuela superior de música de Colonia, y hubiese recibido el nombre que también hoy, después de tantas generaciones, aún lleva, a pesar de que, desde hace mucho tiempo, ya no tiene nada que ver con perlas de vidrio. De esas perlas se sirvió el inventor, Bastián Perrot, de Calw [es decir, el mismo Hermann Hesse, nacido el 2 de Julio de 1877 en Calw (Württemberg)], —teórico de la música un tanto extravagante, pero inteligente, sociable y filántropo—, en vez de letras, cifras, notas musicales u otros signos gráficos. Perrot, quien, por otra parte, ha dejado también un tratado sobre *Florecimiento y decadencia del contrapunto*, descubrió en el Seminario de Colonia un hábito de juego de sus alumnos ya bastante desarrollado: se daban unos a otros, en fórmulas abreviadas de su ciencia, motivos cualesquiera o principios de composiciones clásicas, en tanto que el interpelado tenía que contestar con la continuación del trozo o mejor aún, con voz de tiple o de bajo, con un tema opuesto y contrastante, etc. Era esto un ejercicio de retentiva e improvisación que, posiblemente en forma muy similar, aunque no teóricamente en fórmulas, sino prácticamente al cembalo, al laúd, a la flauta o a la voz, pudo haber estado en boga entre diligentes estudiantes de música y contrapunto de la época de Schütz, Pachelbel y Bach. Bastián Perrot, amigo del trabajo manual, quien con sus propias manos había construido varios pianos y clavicordios, al modo de los antiguos y, muy probablemente, pertenecía a los 'Morgenlandfahrer' [la Orden de los

(21) Véase la primera parte de nuestro artículo, págs. 134-136.

Peregrinos de Oriente] (22), del que circula la leyenda que sabía tocar el violín al modo antiguo, olvidado desde 1800, con el arco altamente curvado y la tensión del cabello regulada con la mano, Perrot se construyó, pues, según el modelo de los ingenuos ábacos para niños, un bastidor con algunas docenas de alambres, sobre los que podía ensartar juntas, perlas de vidrio de distintos tamaños, formas y colores. Los alambres correspondían a las líneas del pentagrama, las perlas a los valores de las notas, etc., y así construyó con perlas de vidrio, pasajes musicales o temas inventados, los modificó, transportó, desarrolló, varió y los contrapuso. Eso fué en cuanto a la técnica, a decir verdad una niñería, pero gustó a los alumnos, fué imitado y se hizo de moda, también en Inglaterra, y, durante algún tiempo, el juego de ejercicio musical se practicó de este modo primitivo y gracioso. Y, como suele suceder, de una efímera bagatela, ha recibido aquí también su nombre una institución perdurable y trascendental. Eso que ha surgido de aquel juego de estudiantes y de los alambres guarnecidos con perlas de Perrot, lleva, aun hoy, el nombre, que se ha hecho popular, de Juego de Perlas de Vidrio.

"Apenas dos, tres décadas más tarde, el Juego parece haber perdido popularidad entre los estudiantes de música; en cambio, parece haber sido adoptado por los matemáticos; y durante mucho tiempo fué uno de los rasgos característicos en la historia del Juego, el hecho de que siempre fué preferido, utilizado y modificado por aquella ciencia, que en su época vivió un singular florecimiento o renacimiento. Con los matemáticos, el Juego logró una gran agilidad y facultad de sublimación, adquirió ya algo así como una conciencia de sí mismo y de sus posibilidades; y eso se realizó en forma paralela al desarrollo general de la conciencia cultural de aquel entonces, que había superado la gran crisis y... se adaptó con moderado orgullo al papel de pertenecer a una cultura tardía y a un estado, que más o menos correspondía al de la antigüedad tardía de la época helenístico-alejandrina...

"Trataremos ahora de finalizar nuestro bosquejo de una historia del Juego de las Perlas de Vidrio, y comprobamos lo siguiente: Tras pasado de los seminarios musicales a los matemáticos (cambio que en Francia e Inglaterra se realizó más rápidamente que en Alemania), el Juego se había desarrollado de tal suerte, que era capaz de expresar, con signos especiales y abreviaciones, procesos matemáticos. Los jugadores se transmitieron unos a otros, desarrollándolas recíprocamente, esas fórmulas abstractas, se comunicaron unos a otros este Juego, las series de evolución y las posibilidades de su ciencia. Este Juego, de fórmulas matemático-astronómicas, requería una gran atención, lucidez y concentración; entre los matemáticos fué muy estimada ya entonces la reputación de buen jugador de perlas de vidrio; equivalía a la de excelente matemático.

(22) En 1932, HESSE publicó su narración *Die Morgenlandfahrt* ("El Peregrinaje al Oriente"), en que el antagonismo hesseano entre "alma y espíritu" se convierte, por primera vez, en unidad, lograda por medio de la "contemplación" y la "ley del servir": "Como perfecto siervo, vive en una relación continuamente oscilante con la naturaleza, conservando, sin embargo, la distancia. Convive con ella, sin entregarse a ella. La domina por su espiritualidad; es dueño de la naturaleza, y se sitúa frente a ella con veneración como un siervo, al que ya no consume ningún anhelo de volver a ella. Se entrega a la naturaleza y, a pesar de ello, conserva su yo". (SCHMID, págs. 145 s.). Observamos cómo aquí ya surgen los motivos y temas, que se concretan, en el *Glasperlenspiel*, con amplitud épica.

"Durante algún tiempo, el Juego fué adoptado e imitado por casi todas las ciencias, o sea, fué adaptado a sus respectivas especialidades; hecho que está comprobado por lo que se refiere a los dominios de la filología clásica y de la lógica. La consideración analítica de las obras musicales había conducido a que se encerrasen frases musicales en fórmulas físico-matemáticas. Poco después, la filología empezó a trabajar con ese método y a medir formas lingüísticas según el procedimiento con que la física medía los procesos naturales; a ello se unió la investigación de las artes plásticas, donde, por influencia de la arquitectura, ya hacía mucho tiempo existía la relación matemática. Y ahora se descubrían, entre las fórmulas abstractas logradas por ese modo, nuevas relaciones, analogías y concordancias. Cada ciencia que se apropiaba del Juego, se creaba con este fin el correspondiente lenguaje de fórmulas, abreviaciones y posibilidades de combinación; por todas partes, entre la élite de la juventud intelectual eran estimados los juegos con la sucesión de fórmulas y los diálogos en que éstas se encerraban. El juego no era mero ejercicio ni mero recreo; era autoconciencia concentrada de una disciplina espiritual, y muy especialmente los matemáticos lo practicaban con una maestría, por igual ascética y deportiva, y con rigores formales, y hallaron en él un goce, que contribuyó a facilitarles la renuncia consecuentemente realizada por los espíritus, a los placeres y afanes mundanos. El Juego de las Perlas de Vidrio tuvo gran participación en la total superación del folletín y en aquella alegría de nuevo originada en los más exactos ejercicios espirituales, a la que agradecemos el nacimiento de una nueva disciplina del espíritu, de austeridad monacal...

"Lo que le faltaba aún al Juego de las Perlas de Vidrio en aquella época, era la capacidad de universalización, el elevarse por encima de las Facultades.

"Los astrónomos, los griegos, los latinos, los escolásticos, los estudiantes de música, practicaban cada uno sus Juegos ingeniosos y reglamentados, pero el Juego disponía de un lenguaje y reglas propios, para cada Facultad, cada Disciplina y sus ramificaciones. Este estado de cosas duró medio siglo, hasta que se dió el primer paso para franquear esos límites. La causa de esta tardanza fué sin duda más de índole moral que formal y técnica: los medios para franquear aquéllos podrían ya haber sido hallados, pero con la muy severa moral de la resurgida espiritualidad iba unido un puritano horror al "barullo", a la mezcla de disciplinas y categorías, un profundo y justificado horror a reincidir en los pecados del jugueteo y del folletinismo.

"Fué la hazaña de un hombre que luego condujo al Juego de las Perlas de Vidrio, casi inmediatamente, hacia la conciencia de sus posibilidades y con ello al umbral de la capacidad de perfeccionamiento universal; y otra vez más, la unión con la música fué lo que trajo al Juego este progreso. Un musicólogo suizo, fanático amante de las matemáticas, dió al Juego un nuevo giro y con ello la posibilidad de lograr un máximo despliegue. Ya no puede determinarse el nombre civil de ese gran hombre: su época ya no conocía el culto a la persona, en los dominios espirituales; figura en la historia como *Lusor* (también *Joculator*) *Basiliensis*.

"Su invento, como todo invento, era en verdad enteramente su obra e inspiración personales, pero de ninguna manera surgió únicamente de una necesidad y esfuerzo privados, sino que fué impulsado por un motor más poderoso. Entre los intelectuales de su tiempo, en todas partes existía una apasionada demanda de

recursos expresivos para sus nuevos contenidos de pensar; se ansiaba filosofar y sintetizar, se sentía que era insuficiente la dicha experimentada hasta la fecha, del puro encerrarse en su disciplina. De vez en cuando, un erudito quebrantaba las barreras de la especialidad e intentaba avanzar hacia lo general; se soñaba con un nuevo alfabeto, con un nuevo lenguaje de signos, en que fuese posible conservar las nuevas vivencias espirituales y establecer un intercambio con ellas. Testimonio de ello da, con especial persistencia, el trabajo de un sabio parisiense de aquella época, titulado "Exhortación china". El autor de esta obra, considerado despreciativamente por muchos de su época, como una especie de Don Quijote, el autor de esa obra, por lo demás famoso erudito en su especialidad, la filología china, expone, qué peligros enfrenta la ciencia y el cultivo del espíritu a pesar de su valiente postura, si renuncia a construir un lenguaje internacional de signos, que le permita, a semejanza de la antigua escritura china, expresar de un modo gráfico lo más complejo, sin excluir la fantasía personal y la imaginación, de un modo comprensible por todos los sabios del mundo: El Jocular Basiliense ha dado, pues, el paso más decisivo para cumplir con esa exigencia. Inventó para el Juego de las Perlas de Vidrio los principios de un nuevo lenguaje, es decir, un lenguaje de signos y fórmulas, del que participaron tanto la música como la matemática, y que hizo posible asociar fórmulas astronómicas y musicales, reunir bajo un mismo denominador la matemática y la música. Aunque con ello la evolución no estaba de ningún modo terminada, el anónimo basilense ha echado entonces la base de todo lo que ha venido después en la historia de nuestro caro juego.

"El Juego de las Perlas de Vidrio, antes pasatiempo especial de los matemáticos, de los filólogos o de los músicos, arrastraba ahora más y más hacia su esfera a todos los auténticos espíritus. Muchas antiguas academias, muchas logias, y especialmente la viejísima liga de los «Morgenlandfahrer» (Peregrinos al Oriente) se inclinaban hacia él.

"Desde la hazaña del basilense, el Juego ha evolucionado rápidamente hacia lo que es aun hoy: hacia la encarnación suprema del espíritu y de las Musas, hacia el culto sublime, *Unio Mystica* de todos los integrantes de la *Universitas Litterarum*. En nuestra vida ha asumido en parte el papel del arte, en parte el de la filosofía especulativa y fué designado, por ejemplo en la época de *Plinius Ziegenhals*, no pocas veces, con una expresión que procede de la literatura de la época folletinesca y que para esa época, designaba la meta anhelada de muchos espíritus visionarios: teatro mágico.

"Aunque el Juego de las Perlas de Vidrio había evolucionado, desde sus comienzos, hasta lo infinito, en lo que se refiere a su técnica y en cuanto concierne a las exigencias espirituales requeridas de los jugadores, para convertirse en un elevado arte y ciencia, le faltaba sin embargo todavía, en tiempos del basilense, algo esencial. Hasta entonces, cada Juego había sido un yuxtaponer, ordenar, agrupar y contraponer representaciones concentradas, provenientes de muchos sectores del pensar y de lo bello, un rápido acordarse de valores y formas intemporales, un magistral y raudo vuelo a través de los reinos del espíritu. Sólo mucho más tarde se incorporó, paulatinamente, al Juego, el concepto de la contemplación, inventario espiritual que surgió del sistema de educación y muy especialmente de las costumbres y usos de los Peregrinos al Oriente. Se había hecho notar el inconveniente de que los memoristas podían practicar ingenuos y deslumbrantes

Juegos, sin poseer otras virtudes; y a causa de la rápida sucesión de innumerables representaciones, podían desconcertar y embarullar a los participantes. Pero ahora, este virtuosismo paulatinamente fué sometido más y más a una severa vigilancia, y la contemplación llegó a ser una parte muy importante del Juego, hasta que se convirtió para los espectadores y para los oyentes en la parte principal de cada Juego... Ya no importaba solamente seguir intelectualmente la sucesión de ideas y todo el mosaico espiritual de un Juego con rápida atención y diestra memoria, sino que surgió la exigencia de una entrega más profunda y animica. Después de cada signo que el respectivo director del Juego había conjurado, se realizaba una serena y severa consideración de ese signo, de su contenido, de su origen y de su sentido, que obligaba a cada participante del Juego a representar los contenidos del signo de un modo intenso y orgánico. La técnica y el ejercicio de la contemplación atraían a todos los miembros de la Orden y de las ligas del Juego, desde sus escuelas de élite, donde los alumnos se dedicaban con máximo cuidado, al arte de contemplar y meditar. De ese modo, los jeroglíficos del Juego se salvaron de degenerar en meras letras. Por otra parte, el Juego de las Perlas de Vidrio se había mantenido hasta entonces, a pesar de su popularidad entre los eruditos, como un ejercicio puramente privado. Se podía jugar sólo entre dos o entre muchos, aunque también, y particularmente los Juegos espirituales bien compuestos y acertados, se anotaban a veces y se hacían conocer, admirar o criticar de ciudad en ciudad y de país en país. Pero sólo ahora empezó el Juego, lentamente, a enriquecerse con una nueva función, en tanto que se convertía en una fiesta pública. También en la actualidad, cada uno puede jugarlo privadamente y es practicado, con asiduidad, por los jóvenes en particular. Pero con la denominación 'Juego de las Perlas de Vidrio', hoy se alude en los solemnes Juegos públicos, que se efectúan bajo la dirección de unos pocos Maestros superiores, a los que en cada país dirige el Magister Ludi o Maestro del Juego, entre el devoto silencio de los invitados y la tensa atención del auditorio de todas partes del mundo. Algunos de estos Juegos duran días y semanas, y mientras se celebra un Juego de esta clase, ejecutantes y oyentes viven sometidos a un minucioso reglamento, que también se refiere a la duración del sueño, a una vida casta y despersonalizada, sumida en absoluta meditación, comparable con la vida severamente reglamentada y penitente que llevaban los que participaban en alguno de los Ejercicios de San Ignacio...

"El Juego de los Juegos se había transformado, bajo la cambiante hegemonía de esta o aquella ciencia o arte, en una especie de lenguaje universal, por medio del cual los jugadores estaban capacitados para expresar y relacionar valores, a través de signos de profundo sentido. En todas las épocas, el Juego estuvo estrechamente relacionado con la música, y las más de las veces transcurría conforme a reglas musicales o matemáticas. Se establecían uno, dos o tres temas, se les desarrollaba y variaba, de modo que sufrían un destino muy similar al tema de una fuga o de un tiempo de concierto. Por ejemplo, un Juego podía partir de una configuración astronómica dada, o de un tema de una Fuga de Bach o de una máxima de Leibniz o de los Uskishad, y según la intensidad y la capacidad del jugador, podía desarrollar o ampliar la idea principal suscitada o también enriquecer su expresión por medio de reminiscencias conceptuales emparentadas. Si el principiante era capaz de establecer con los signos del Juego paralelos entre una música clásica y la fórmula de una ley natural, el conocedor y Maestro conducía el Juego libremente, desde el primer tema hacia combinaciones ilimitadas. En cierta

escuela de jugadores, se apreció, durante mucho tiempo, muy especialmente el yuxtaponer, oponer y unir armónicamente dos temas o ideas contrarias, como ley y libertad, individuo y comunidad. Y se apreciaba mucho, en tal juego, el ejecutar ambos temas o tesis, de un modo completamente objetivo e imparcial, y el desarrollar, de una manera lo más pura posible, la síntesis de la tesis y la antítesis. Haciendo abstracción de excepciones geniales, en general no se estimaban Juegos con desenlace negativo o escéptico, es decir, inarmónico; a veces hasta estaban prohibidos, lo que se relaciona profundamente con el sentido que el Juego había adquirido para los jugadores, en la época de su apogeo. Pues significó una forma excelsa y simbólica de buscar lo perfecto, una sublime alquimia, un acercarse al espíritu, uno en sí por sobre todas las imágenes y multiplicidades, es decir, un acercarse a Dios. Así como los piadosos pensadores de épocas anteriores representaban la vida de las criaturas como encaminada hacia Dios, y se imaginaban realizada la multiplicidad del mundo de los fenómenos en la unidad divina, figurándose como pensada hasta lo extremo, análogamente, las figuras y fórmulas del Juego de las Perlas de Vidrio construyeron, musicalizaron y filosofaron en un lenguaje universal nutrido de todas las ciencias y artes, jugando y afanándose en busca de lo perfecto, del puro existir, de la realidad plenamente lograda. 'Realizar' era una expresión popular entre los jugadores, que sentían su obra como camino que conduce del devenir al ser, de lo posible a lo real...'

Y finalmente, después de esbozar la organización internacional de los Juegos, Hesse realza, una vez más, su contenido primordialmente musical, con las siguientes palabras:

"Consideramos a la música clásica como el extracto y encarnación suprema de nuestra cultura, porque ella es su expresión y exteriorización más clara y significativa. Poseemos en esta música la herencia de la antigüedad y del cristianismo, un espíritu de una piedad serena y valiente, una moral insuperablemente caballeresca. Pues, al fin y al cabo, es una moral lo que significa toda expresión cultural clásica, un modelo del comportamiento humano concentrado en él. Entre 1500 y 1800, se ha compuesto mucha música. Los estilos y los medios de expresión eran muy diferentes, pero siempre el espíritu o más bien la moral es la misma. El comportamiento humano, cuya expresión es la música clásica, es siempre el mismo, y siempre descansa ésta en la misma manera de conocer la vida y aspira a la misma manera de superar lo contingente. La actitud de la música clásica significa: conocer lo trágico de la humanidad, afirmar el destino humano, ser valiente y sereno. Trátase de la gracia de un minué de Händel o de Couperin, de la sensualidad sublimada en tierno gesto, como en muchos italianos o en Mozart, o de la tranquilidad y serena disposición hacia la muerte, como en Bach: siempre hay en ello un 'a pesar de que', un desafío a la muerte, una caballerosidad, el eco de una risa sobrehumana, de una serenidad inmortal. Y así queremos también que resuene en nuestros Juegos de Perlas de Vidrio y en toda nuestra vida, en nuestro obrar y en nuestro sufrir".

Ahora bien; en nuestra interpretación de la novela de Hesse nos hemos limitado hasta ahora —conforme a lo que expresa el escritor en su *Introducción*— a exponer el devenir histórico del Juego mismo y a caracterizar su esencia.

Para éste, aunque lo fué en un principio, la música clásica no es, exclusivamente, una base formal, una morfología aplicada a una técnica especulativa, que aspira a manejar todos los valores que la cultura humana ha podido acumular en su transcurrir histórico. Es este Juego esencia misma de la música, de la música absoluta y clásica, de la gran forma épico-musical, serena y 'severa', que culmina en Bach y termina en Mozart. Es esa música pura, cuyo renacimiento anhelaba Nietzsche, que manifiesta en nuestro Juego sus "leyes" y "libertades", capaces de desarrollar de la polaridad entre "tesis y antítesis, la síntesis". Es música, como inspiración y vivencia: pero no como vivencia espontánea que se diluye en expresión de una sensibilidad demoníaca o romántica, sino que, conscientemente, se impregna del contenido espiritual del arte polifónico y transporta este contenido, este saber del destino humano, en palabras, cuyo profundo humanismo —y es humanismo, porque es optimismo ("risa") y anhelo de incorporar a su mundo lo metafísico, lo "sobrehumano"— domina, para decirlo una vez más, lo "sospechosamente dionisiaco", lo desplaza hacia su propia espera original, por imperio de su voluntad y por la clara conciencia de sus posibilidades y alcances. De donde vemos: para Hesse, el arte musical significa mucho más que una "fórmula algebraica", un arte cuyos tonos pueden influir en lo literario y cuya estructura contrapuntística facilita las más importantes revelaciones acerca de lo literario, tal como lo definió, hace ciento cincuenta años, el temperamento analítico y concreto de Heinrich von Kleist⁽²⁸⁾. En la concepción del Juego de las Perlas de Vidrio, volvemos a encontrar esa "excelsa armonía entre espíritu y vida, entre el dominar y el servir", que también irradia la sinfonía beethoveniana, aunque Hesse no lo mencione expresamente, sino que sólo se considera inspirado por la música clásica, en su más estricto sentido.

El contenido musical del Juego queda con ello claramente establecido. Mas al lado de este Juego, está la vida de Knecht, el camino de su formación, que constituye el contenido de esta novela y que está estrechamente relacionado con lo que antes hemos expresado. Y también en José Knecht, la vivencia de la música y de su clasicismo es decisiva para que él llegue a ser un auténtico Magister Ludi, consumado maestro, que domina todos los secretos del Juego.

(28) REICH, *Visionen der Dichter*, pág. 36.

No nos extraña, pues, que cuando empieza a desarrollarse el tema Knecht, encontremos cuatro vivencias musicales —cuatro motivos sinfónicos— que conducen al protagonista de una inclinación natural e instintiva hacia lo musical, a una asimilación consciente de sus valores intrínsecos, universales y típicos.

Cuando Knecht era todavía un niño de doce años y alumno de una escuela de humanidades, el Maestro de música de la Orden Castaliense le examina y le enseña el arte de la fuga:

"Tocó una pequeña serie de notas, un trocito de la melodía de la canción: ¡qué extraña esa música, tan recortada, sin cabeza ni cola! Volvió a tocar el tema y ya lo desarrolló: ya se destacó la primera entrada; en la siguiente hubo un cambio de la quinta a la cuarta; la próxima entrada repitió la primera en la octava superior; en la cuarta entrada se hizo lo mismo con la segunda, y con una cláusula en el modo de la dominante finalizó la exposición. La segunda ejecución moduló el tema con más libertad y con miras a otros modos; la tercera, con tendencia a la subdominante, terminó en una cláusula en la tónica. El muchacho contemplaba los inteligentes y blancos dedos del ejecutante, veía en su rostro concentrado reflejarse el andar de la melodía, mientras los ojos reposaban bajo los párpados entrecerrados. Rebosaba el corazón del muchacho, de veneración, de amor por el maestro; su oído percibió la fuga, y le fué como si hoy por vez primera escuchara música; sintió el espíritu al través de la composición naciente, sintió la excelsa armonía entre la ley y la libertad, entre el servir y el dominar; se rindió y se prometió a ese espíritu y a ese maestro; en esos minutos vislumbró a sí y su vida y al mundo entero como guiados, ordenados e iluminados por el espíritu de la música, y cuando la ejecución tocó a su fin... no sabía si regocijarse de la bienaventuranza de esos instantes o llorar porque ya había pasado". (24).

Como alumno de la primera escuela selecta de la Orden, Knecht tiene su segunda experiencia musical:

"Tenía unos catorce años, la primavera estaba por venir, estábamos en febrero o marzo, cuando un compañero me invitó a salir con él alguna tarde para cortar algunas ramas de saúco que él iba a usar como cañería en un molinillo de agua que estaba construyendo. Partimos, pues, y debe de haber sido un día muy hermoso en el mundo o en mi alma, pues se me grabó en la memoria y me trajo una pequeña experiencia. La tierra estaba húmeda, pero libre de nieve, las orillas de los arroyos ya se cubrían de verde, capullos y amentos en trance de abrirse ya daban al desnudo ramaje un dejo de colorido; el aire estaba lleno de olor, un olor lleno de vida y lleno de contrastes: fragancia de tierra húmeda, de hojas podridas y tiernos brotecillos: uno esperaba en todo instante sentir el perfume de las primeras violetas si bien aún no florecían. Llegamos a los saúcos que tenían ya diminutos botones aunque estaban todavía sin follaje, y cuando corté una rama, penetró hacia mí un olor amargo y dulce y violento que parecía concentrar, sumar y multiplicar en sí todos los demás olores primaverales. Estaba yo como embriagado por

(24) Traducción de Guillermo Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, pág. 25.

él, respiré el perfume de mi cuchillo, de mi mano, de la rama de saúco; era su savia la que olía tan penetrante e irresistiblemente... El día de la excursión a los saúcos o un día después, descubrí la canción de primavera "Die linden Lüfte sind erwacht", de Schubert, y los primeros acordes del acompañamiento del piano me asaltaron como un reconocimiento: esos acordes tenían la misma fragancia que el tierno saúco, tan amarga y dulce, tan fuerte y concentrada, tan llena de advenimiento de la primavera. Desde aquella hora, la asociación de 'primavera-olor de saúco-acorde de Schubert' es fija para mí y de validez absoluta; al tocar el acorde, siento de inmediato e inevitablemente el áspero olor de aquella planta, y ambas cosas juntas son para mí: primavera en ciernes..." (25).

Su tercera vivencia musical ya introduce al joven Knecht en lo que más tarde se convertirá en esencia misma del Juego, la facultad de ("vivir símbolos"), de vivir el contenido abstracto que lo integra y de sintetizar estos elementos en expresión de carácter universal:

"El maestro tocó un tema en el piano, lo desarrolló, variándolo; parecía una pieza de algún maestro italiano. Recomendó al huésped que se imaginara el andar de esa música como el de una danza, como una ininterrumpida serie de ejercicios de equilibrio, como una sucesión de pasos mayores y menores desde el centro de un eje simétrico, y que no prestara atención sino a la figura trazada por esos pasos. Volvió a tocar los compases, reflexionó sobre ellos en silencio, los repitió, y, las manos en las rodillas, los ojos entrecerrados, permaneció sentado inmóvil, sin gesto alguno, repitiendo por dentro la música, contemplándola. El alumno también estaba escuchándola desde dentro, veía moverse algo, algo que andaba, bailaba, flotaba, mientras trataba de reconocer y leer ese movimiento como las curvas trazadas por pájaros en vuelo. Las líneas se confundieron, se perdieron; tuvo que volver a empezar; por un instante, la concentración lo abandonó, estuvo en un vacío, miró en torno, perturbado, y vio flotar en el crepúsculo, con pálidos contornos, el semblante, sereno y ensimismado, del maestro, logró regresar a aquel espacio espiritual del que se había deslizado, volvió a escuchar la música, vio cómo ella misma trazaba la línea de su movimiento, y con la intuición y los pensamientos, vio los pasos del baile de lo invisible... En su celda de huésped, Knecht halló un pliego de papel en la mesa, y unos lápices, y antes de acostarse, trató de dibujar la figura en que se le había transformado aquella música... Acabó por trazar, como jugando, una circunferencia, de la que irradiaban las líneas laterales cual flores que sobresalen del círculo de una corona" (26).

Y finalmente, cuando Knecht ya era miembro de la Orden Castaliense "dedica todo el tiempo al estudio de la música, cuya tan particular mezcla de lo espiritual con lo material se le revela pronto, especialmente por influjo de un amigo «especialista y conocedor de la música de rico ornamento» propia de los Couperin, Purcell y otros maestros del 1700" (27).

(25) Traducción de Guillermo Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, pág. 26.

(26) Traducción de G. Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, pág. 27.

(27) Traducción de G. Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, págs. 28 s.

Estos cuatro ejemplos son importantes, porque anticipan, a través de la formación musical de Knecht, los dos grandes temas que se contraponen en su vida:

Partiendo de una percepción puramente sensible y de una inclinación afectiva hacia el maestro y su música, Knecht empieza a vislumbrar y descubrir el carácter intrínseco de aquélla, en tanto que su segunda experiencia le lleva a vivir plenamente la estrecha relación entre lo vital y lo espiritual, que el poder evocador de la música es capaz de expresar y sintetizar. Y finalmente, el arte musical despierta en Knecht su futura vocación: aprende a través de él y por una intensa contemplación de sus medios expresivos, a abstraer su sentido y a transformarlo en símbolos.

Con otras palabras: a la representación abstracta de valores espirituales se opondrá, en la vivencia de Knecht, el tema de la estrecha relación que existe entre espíritu y vida, la conciencia de que lo espiritual no significa una finalidad en sí, sino que siempre debe estar vinculado con la naturaleza del hombre, como ser vivo, y con las cosas que integran su cosmos; anticipo de aquella meta, que Knecht descubre al final de su vida, cuando abandona la fría atmósfera de lo meramente espiritual que impera en Castalia. Y tras esta introducción al gran tema de la vida de Knecht, en cuya última 'frase' ya se anticipa su 'melodía' nuclear, la tan particular mezcla de lo espiritual con lo material, Hesse presenta un tejido complejo de tema (Knecht) y contra-temas (Plinio Designori, el Padre Jacobo, el despertar de su vocación de educador de la juventud, Tegularius), que se oponen, repiten, varían, desarrollan, intensifican, desmaterializan y sintetizan, a través de frecuentes cambios melódicos, armónicos y rítmicos, con una maestría contrapuntística, que sólo puede compararse con la técnica y la sublimidad simbólica de una Fuga de Bach o una sinfonía de Beethoven.

El gran Finale de esta sinfonía novelesca, lo constituye, como ya lo hemos expresado, la muerte de Knecht; un *fortissimo* aparentemente trágico, como Thiele lo define ⁽²⁸⁾, pero que a pesar de ello es conciliador, porque incluye la más alta sabiduría que Hesse pudo ofrecernos como esencia de una larga vida de luchas espirituales: el antagonismo entre lo racional y lo vital, entre Castalia y el mundo, entre la despersonalización del hombre en el Juego de las Perlas de Vidrio

(28) THIELE, pág. 44.

y la conservación de su individualidad, llega con la muerte del protagonista a una conciliación; a una armonía orgánica y *goetheana*, que ha reconocido que la concepción logocéntrica ⁽²⁹⁾ moderna del mundo debe trocarse en una armonía que no puede ser castaliense, sino que debe volver a un equilibrio entre "dominar y servir", a un humanismo, para el cual el espíritu no constituye una finalidad en sí, un principio supremo, sino que debe subordinarse a las necesidades del hombre, como ser que vive y lucha por su existencia natural y espiritual. Con su muerte, Knecht se convierte en el verdadero "siervo" de la humanidad, en educador que despierta en el muchacho Tito, en la juventud, la conciencia de que la vida no es mero ímpetu natural, de que el hombre no es pura *morphé*, en que las fuerzas sensibles imprimen su huella; es también, aunque no exclusivamente, *logos*, espíritu; y es ante todo, síntesis entre forma y espíritu, entre naturaleza y espíritu; forma moldeada y embellecida por el espíritu. La música clásica es expresión y símbolo de esa armonía; y en este sentido, la vida de Knecht también es clásica pero no logocéntrica, como Schmid pretende hacer creer en su interpretación de la novela de Hesse ⁽³⁰⁾. Es clásica, porque el ideal clásico del siglo XVIII, consiste, precisamente, en una conciliación de todos los elementos que integran el concepto hombre, en una serena armonía entre forma, sensibilidad y espíritu, que tampoco excluye lo demoníaco, como lo definió una vez el más grande humanista europeo, Goethe ⁽³¹⁾.

No es difícil adivinar que la personalidad de Knecht, al igual que la Orden Castaliense con su Juego de las Perlas de Vidrio, no son, para Hesse, expresiones concretas de una realidad venidera, sino símbolos y "perlas de vidrio", es decir, ideas concretadas, que abarcan un destino mucho más amplio y profundo que el que surge de la esfera puramente individual. En Knecht y sus contrincantes, como también en el Juego de las Perlas de Vidrio, se revela la discusión y la crítica de los eternos valores que integran el concepto de la cultura. Y más aún: Knecht es Europa, o más exactamente, la meta a que ella debe llegar, para que no sucumba frente a las fuerzas materiales, mecánicas e infernales que pretenden destruirla.

(29) Compárese SCHMID, págs. 225 s.

(30) SCHMID, pág. 226: "Junto al Hesse «romántico» también vive, pues, el «clásico»; y cuanto más se acerca el poeta a aquel ideal clásico de la armonía, tanto más logocéntrica se torna su imagen del mundo".

(31) GOETHE, *Poesía y Verdad*, Parte IV, libro XX; la figura de Egmont es, en este sentido, clásica, como lo es también el Fausto de Goethe, y muy especialmente el de la segunda parte.

Con su *Juego de las Perlas de Vidrio*, Hesse no aspira a profetizar y oponer a las milenarias instituciones del mundo una nueva organización que las reemplace. Castalia sólo puede interpretarse —y así lo quiso su “inventor”— como una concreción simbólica de las ideas del autor. Es una ficción literaria, y como tal, no puede prescindir de una configuración visible; porque si no, sería un compendio filosófico y no una novela. Y con ello, es música. El *Juego de las Perlas de Vidrio* es concebido en su estructura literaria, como composición musical, como música que expresa con amplitud épica, sentimientos e ideas, por medio de frases, melodías y tiempos de una sonata o sinfonía. Y al igual que lo hace la música, la novela de Hesse trata de superar lo temporal y lo espacial; lo temporal, porque en ella, el pasado, el presente y el futuro se entrelazan de una manera que excluye en forma muy original, la aplicación de las leyes cronológicas que hasta ahora nos hemos acostumbrado a aceptar como válidas para una obra biográfica⁽³²⁾; y lo espacial, porque frente a este juego con los valores espirituales de la cultura, las pocas referencias locales carecen de importancia. Se incluyeron por los mismos motivos que hicieron necesario establecer una organización ficticia para situar y dar expresión al contenido espiritual de la novela. Por consiguiente, las formas concretas que representan el escenario de esta obra, son los instrumentos de una gran orquesta, cuyos integrantes ejecutan una música, cuyo plano abstracto y emocional corresponde a la esfera, en que el *Juego de las Perlas de Vidrio*, la vida de Knecht y el arte narrativo de Hesse se desarrollan y se identifican.)

Resumiendo, podemos decir, que el *Juego de las Perlas de Vidrio* es una novela, en la que se cristaliza una concepción novelística puramente épica, musical y clásica. Es música, en el sentido de una actitud total ante la vida, de una actitud espiritual animica y sintética, cuyo intérprete y Magister Ludi más perfecto, es el mismo Hermann Hesse. Porque en él, la lucha entre espíritu y vida, el problema de Klages quien considera al “espíritu como antagonista del alma”, se ha transformado en sublime armonía, en equilibrio también entre una *vita activa* y una *vita contemplativa*, y en la certidumbre de que toda vida es una epopeya sinfónica, es variación y “trascender”, que “todo fluye”, tal como Heráclito lo expresó; pero que esta fluencia no arrastra consigo al hombre hacia el abismo de lo sensible y lo sensual, como

(32) Compárese THIELE, págs. 17 ss.

ciertos novelistas ingleses contemporáneos parecen creer⁽³³⁾, sino que posee la facultad de conducirlo a una armonía, similar a la que el arte de la música le brinda, una armonía que él puede alcanzar, si posee realmente la voluntad de vencer los poderes de su *daimon*, que constantemente le acechan.)

El mismo Hesse ha vivido la dicha de llegar a esta armonía, cuando, durante felices *Horas en el Jardín*⁽³⁴⁾, vislumbró, por primera vez, el profundo sentido de su destino, al que transformó, más tarde, en melodías verbales y en elevada expresión del arte novelesco de nuestra época:

... Und ohne zu wollen, verfall ich
 So beim Schütteln in feste, einander gleichende Takte.
 Aus dem Takt wiederum erschafft die nie müde Erinnerung
 Eine Musik, ich summe sie mit, noch ohne mit Namen
 Sie und mit Autor zu kennen, dann weiss ich es plötzlich: von Mozart
 Ist's ein Quartett mit Oboe... Und nun heginnt im Gemüt mir
 Ein Gedankenspiel, dessen ich mich schon seit Jahren beflisse,
 Glasperlenspiel genannt, eine hübsche Erfindung,
 Deren Gerüst die Musik und deren Grund Meditation ist.
 Josef Knecht ist der Meister, dem ich das Wissen um diese
 Schöne Imagination verdanke. In Zeiten der Freude
 Ist sie mir Spiel und Glück, in Zeiten des Leids und der Wirren
 Ist sie mir Trost und Besinnung, und hier am Feuer, beim Siebe,
 Spiel ich es oft, das Glasperlenspiel, wenn auch längst noch wie Knecht nicht.
 Während der Kegel sich türmt und vom Siebe das Erdmehl herabweht.
 Während mechanisch dazwischen, sobald es nötig, die Rechte
 Meinen rauchenden Meiler bedient oder neu mit Erde das Sieb füllt,
 Während vom Stall her die grossen Blumensonnen mich anschauen
 Und hinterm Rebengezweig die Ferne mittagsblau duftet,
 Hör ich Musik und sehe vergangne und künftige Menschen.
 Sehe Weise und Dichter und Forscher und Künstler einmütig
 Bauen am hunderttorigen Dom des Geistes — ich will es
 Einmal später beschreiben, noch ist der Tag nicht gekommen.
 Aber er komme nun früh oder spät oder komme auch niemals,
 Immer wird mich, sooft ich des Trostes bedarf, Josef Knechtens
 Freundlich sinnvolles Spiel, den alten Morgenlandfahrer
 Aus den Zeiten und Zahlen entrücken zu göttlichen Brüdern,
 Deren harmonischer Chor auch meine Stimme mit aufnimmt.

“... Agito el tamiz; sin quererlo, me entrego a movimientos ritmicos y acompasados. / De la cadencia, a su vez, el recuerdo imborrable una música crea. / Sin saber su nombre ni su autor, la tarareo. / De pronto,

(33) Compárese, entre otras novelas, el *Ulises*, de James Joyce.

(34) Los siguientes versos se reproducen según BALL, págs. 317 ss.

adivino: es de Mozart, un cuarteto de oboe... / Y en ese instante, mi espíritu se empeña en un juego intelectual y ameno, que hace años practico. / Es el Juego de las Perlas de Vidrio, amable invento, / cuya armadura es la música, la meditación su fundamento. / Bella ficción, en la que fui iniciado por José Knecht, el Maestro. / En los días felices, es para mí venturoso juego; en los tristes y agitados, paz y sosiego. / A menudo en él me afano, aquí, junto al tamiz, junto al fuego, / Aunque con la maestría de Knecht no lo ejecuto. / Mientras el cono de tierra su cúpula levanta y avienta el tamiz el polvillo sutil, / Y mi diestra, sin pausa, alimenta el horno humeante, o colma de tierra el tamiz; / Mientras me miran las grandes flores, guardianes del establo, cada una como un sol, / Y más allá del ramaje de las espesas parras, exhala su fragancia la inmensidad remota en el azul mediodía, / Una música resuena en el aire transparente y veo a hombres que vivieron otrora y a los que han de venir: / Sabios, poetas, investigadores y artistas, / Trabajar hermanados en la egregia catedral del espíritu, de cien puertas guarnecida; / Alguna vez y más tarde lo describiré; no ha llegado aún el día. / Mas llegue temprano o tarde o nunca, / En las arduas horas que reclaman consuelo, el grato juego de José Knecht, grávido de sentido, / Me impulsará a mí, viejo Peregrino al Oriente, / Desde la eternidad rotunda de los tiempos, hacia mis hermanos, los elegidos, / A cuyo coro armonioso se unirá también mi voz".

* *
*

CON este poema, Hermann Hesse ya anticipa el mundo poético-musical de Knecht y su armonioso Juego. Pero esto no excluye, que la vivencia de la música acompaña a toda su obra literaria desde que el poeta publicó, en 1899, sus *Canciones románticas*, inspiradas por un profundo lirismo musical. Y cuando, once años más tarde, apareció su novela *Gertrudis*, esta vivencia se había convertido en tema principal, en motivo que nos hace presentir la futura creación de una obra, en que la expresión y la concepción literarias se elevan a una esfera que incluye todas las posibilidades formales y espirituales de la música. En *Gertrudis*, novela de la vida de un violinista y compositor, Hesse sueña con un destino humano que sea "melodía" de la vida y "armonía de las esferas", que abarque una visión cósmica, para la cual el autor encontró, sólo treinta y tres años más tarde, una expresión literaria adecuada, en su *Juego de las Perlas de Vidrio*:

"A pesar de que mi vida se deslizaba, durante largo tiempo, por extraños cauces, sin tocar un cuaderno de música ni un instrumento, sentía, sin embargo, a todas horas en mi sangre y sobre mis labios una melodía, y un compás y un ritmo en mi respiración y en mi vida... No siempre era necesario que fuese aquella de un Beethoven o de un Bach: que haya música en el mundo, que un hombre pueda conmoverse, a veces, hasta lo más íntimo, por ritmos y penetrarse de armonías, siempre ha sido para mí un profundo consuelo y una justificación de toda vida... Entre todas las representaciones de pura excelsitud soñadas por pueblos y poetas, siempre me ha parecido que la máxima y la más íntima es la de poder escuchar la armonía de las esferas. En mis más profundos y dorados ensueños llegaba a veces a percibir fugazmente, aquella vivencia de escuchar, en su armonía secreta e innata, —aunque fuera durante un breve latido del corazón— la música que estructura el cosmos y la totalidad de lo que vive".

Y en el último capítulo de la misma obra, Hesse intuye con mayor intensidad aún, esa síntesis de melodías y palabras que plasmó en su *Juego de las Perlas de Vidrio*:

"Con sonidos, palabras y cosas frágiles y sin valor, podemos componer juegos, melodías y canciones impregnadas de sentido, consuelo y bondad, más bellas e imperecederas que los estridentes juegos de la contingencia y del destino".

Esta impregnación musical de la obra novelesca de Hesse encuentra un paralelo muy significativo en la evolución literaria del segundo gran escritor actual de habla alemana, Thomas Mann. Desde que, hace cincuenta años, Mann publicó su primera novela corta, la vivencia de la música se le ha hecho cada vez más entrañable, hasta que ha encontrado, en su última gran novela, el *Dr. Faustus*, la expresión más profunda y completa de toda su vasta obra. Después de sus *Buddenbrooks*, Mann abandonó la senda del realismo e introdujo en su novela corta, *Tristán*, del año 1903, el tema de la música o, más precisamente, del poder dionisiaco de la música; plano principal, en que se desarrollan los acontecimientos de esta narración, que puede considerarse un estudio liminar de su segunda obra de amplios alcances, *La montaña mágica*, en que esta misma vivencia se intensifica y se incorpora, por primera vez, a la discusión de la totalidad cultural europea de los años que siguieron a la primera guerra mundial. Y finalmente, en su *Dr. Faustus*, esa *Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, la obra más madura del escritor, desde el punto de vista literario-musical, la experiencia musical adquiere un profundo sentido simbólico, al igual que lo hemos podido comprobar en el *Juego de las Perlas de Vidrio*, el *Ensayo de una biografía del Magister Ludi Josef Knecht*, editada, junto con las obras póstumas de Knecht, por Hermann Hesse.

Sin embargo, al lado de esta coincidencia con Hesse, existe en esta novela otro punto de contacto, originado por la esencia musical que la caracteriza: nos referimos al plano intemporal e inespacial, en que ambos autores sitúan sus novelas, es decir, aquel plano característico de la obra musical que en esencia es eterno y supraterráneo. Al igual que el *Glaspèrlenspiel*, el *Dr. Faustus* es una 'biografía'. Es el 'curriculum vitae' de un hombre que vivió entre los años 1885 y 1940. Mientras que el profesor Zeitblom, supuesto biógrafo del compositor, es el propio Thomas Mann, quien constantemente relaciona su destino personal y los acontecimientos históricos acaecidos durante los últimos años de Leverkühn y después de su muerte, con el trágico camino que éste tuvo que recorrer, este entrecruzamiento de los tiempos pasado, presente y, desde la perspectiva del compositor, futuro, se acentúa aún más, cuando consideramos, que el protagonista de la obra es, en realidad, la figura de Nietzsche (1844-1900) ⁽³⁵⁾, vale decir, un 'bíos' cumplido en una época, cuya correspondiente expresión gramatical es el pasado perfecto. Y si tomamos en cuenta que Adrian Leverkühn es, como el Fausto de Paul Valéry, un "Dr. Faustus" moderno pero al mismo tiempo símbolo y mito de lo eternamente humano, que su destino individual es, asimismo, expresión de la situación espiritual actual, común a toda una nación y a todo un continente, entonces comprendemos cómo el pasado perfecto, el imperfecto, el presente y lo eterno se fusionan en esta novela en una unidad que, hasta el *Glaspèrlenspiel* de Hesse, sólo ha sido capaz de expresar el arte de la música.

El contenido del *Dr. Faustus* es, en breves palabras, el siguiente: Después de cursar sus estudios secundarios, Adrian Leverkühn, hijo de un campesino, estudia teología en la Universidad de Halle. Pero abandona sus estudios. Concierta un pacto con el diablo y se retira del tráfico mundano, convirtiéndose en un solitario, que se dedica, en Italia y en las campiñas de Baviera, a componer obras musicales. Constantemente le acometen fuertes dolores de cabeza y jaquecas, a consecuencia de su primera y única experiencia amorosa, de su pacto con Mefistófeles. Pero mientras en sus días buenos, en que la enfermedad no le acosa, trabaja con extrema energía en la composición de grandes poemas musicales para orquesta sinfónica y coro, a medida

⁽³⁵⁾ Véase ahora MAURICE COLLEVILLE, *Nietzsche et le «Dr. Faustus» de Thomas Mann*; en *Études Germaniques*, año 3, núms. 2/3, París, abril-septiembre 1948, págs. 343 ss.

que su dolencia progresa se va retirando cada vez más del círculo de sus amigos, con los que solía reunirse en la vecina capital de Munich, hasta que su destino se cumple y el diablo cobra su presa. A los cuarenta y cinco años de edad, en 1930, en el momento en que el compositor, que había citado a todos sus amigos para justificar ante ellos, por última vez, su vida y su obra, intenta ofrecerles algunos pasajes característicos de su máximo "oratorio sinfónico", *Los lamentos del Dr. Faustus*, se vuelve loco. Durante diez años, Leverkühn vive aún al lado de su madre en la casa solariega, en medio de la rusticidad natural de su patria turingia, hasta que la muerte lo redime de los padecimientos de una vida que, aunque aspiraba constantemente a recuperar la gracia divina, transcurrió y sucumbió bajo el signo del ocaso, de lo dionisiaco y de lo apocalíptico, que encontró su expresión más trágica en el 'Galope furioso' de sus *Lamentos*, que pinta vívidamente el descenso a los infiernos del mítico Fausto de los *Libros populares* y del drama de Marlowe, como también del último Fausto que la literatura contemporánea ha creado.

A primera vista, el carácter musical de esta novela, que describe, según Thomas Mann, la "estructuración de una existencia espiritual", parece agotarse en lo meramente temático, en la problematicidad de la vida de un hombre que escribe música y cuyas composiciones, misteriosamente relacionadas con esta vida, surgen de una disposición anímica individualista, que vierte todo el contenido de sus vivencias en esta música. Pero aunque sea así, la influencia de la música es, en esta obra, mucho más profunda; es más profunda, porque, al igual que en la novela de Hesse, la música —y también aquí se trata de la música épica— constituye la vivencia fundamental de una vida y de una época determinada por las cualidades espirituales de esta música y por la polaridad existencial con que ésta se manifiesta en su transcurrir histórico, a través de sus estilos y de sus características expresivas.

Verdad es que no encontramos en el *Dr. Faustus*, como en el *Glaspèrlenspiel* de Hesse, una organización exterior que concrete o sinteticamente, aunque sea simbólicamente, la armonía clásica de la música novelesca y de su equivalente en el reino de lo puramente espiritual. El punto de partida de esta novela no es una nueva forma de vida, como Hesse la conceptúa, a la que se incorpora un destino individual y en la que éste se purifica y se encuentra a sí mismo. En el *Dr. Faustus*, el desarrollo temático es opuesto: el individuo se crea una propia existencia espiritual y sensible y trata de armonizar su yo y sus formas

expresivas con los postulados de la vida, pero fracasa en esta empresa, porque no es capaz de sustraerse al poder "sospechosamente dionisiaco" de su sensibilidad musical. Pero esto no es lo decisivo. Más importante es el hecho de que la individualidad de Leverkühn constantemente quebranta su propia limitación, su destino particular y personal, para irrumpir en lo general, lo típico y lo eterno. Con otras palabras: la vida de Leverkühn es expresión simbólico-mitológica de lo eternamente fáustico, es una psicología novelada de este fenómeno histórico-cultural, que trata de superar sus limitaciones físicas y elevarse genialmente —y más de una vez, Mann plantea en su novela este problema de la estrecha relación entre enfermedad y genio— a las esferas de lo universal. Pero esta tentativa, como ya lo expresé una vez ⁽⁸⁶⁾, siempre encierra el peligro de transformarse en un 'vuelo de Ícaro'. El destino de Leverkühn fué el de Euforión; pero no obstante, el balance de este destino arroja un saldo positivo.

En la concepción de la vida de este compositor solitario experimentamos la profunda influencia que ejerció la vivencia de la música sobre Thomas Mann o, más exactamente, el drama musical y mitológico de Ricardo Wagner, que el escritor conceptúa como música novelesca, cuya obra principal, *El anillo de los Nibelungos*, fué definida por él, en cierta ocasión, como *e p o p e y a* escénica ⁽⁸⁷⁾.

En su *Introducción a La montaña mágica*, conferencia que dictó ante los estudiantes de la Universidad de Princeton, Mann aclara su posición frente a la obra musical de Ricardo Wagner, con las siguientes palabras:

"...al que baya leído una vez la *Montaña mágica*, le aconsejo que la relea, porque su hechura particular, su carácter de composición, implica que el placer que se experimente al leerla, se aumente y se profundice con la segunda lectura, al igual que es necesario conocer ya una música, para gozarla plenamente. No empleé por casualidad la palabra 'composición', que generalmente se reserva para la música. Desde siempre, la música ha influido en mi trabajo como intenso formante estilístico. Generalmente, los poetas son, «en rigor», algo diferente; son pintores desplazados, dibujantes, escultores, arquitectos o qué sé yo. Por lo que me atañe, debe contármese entre los músicos. La novela siempre ha sido para mí una sinfonía, una obra contrapuntística, un tejido de temas, en que la idea desempeña el papel de motivos musicales. En cierta ocasión, se ha llamado la atención

⁽⁸⁶⁾ A. DORNHEIM, *Europa central*, pág. 139.

⁽⁸⁷⁾ THOMAS MANN, *Leiden und Grösse Richard Wagners*, pág. 412. Henri Lichtenberger, *Wagner*, pág. 105, denomina a la ópera wagneriana, en un sentido análogo, una "vasta sinfonía dramática".

—y yo mismo lo hice— sobre la influencia que ejerció el arte de Ricardo Wagner sobre mi producción literaria. Ciertamente, no niego este influjo, y muy especialmente seguí a Wagner en el empleo del *leitmotiv*, que transporté a la narración, pero no, como ocurrió en Tolstoi y Zola y también aun en la propia novela de mi juventud, los *Buddenbrooks*, de una manera meramente naturalista o, por decirlo así, mecánica, sino a la manera simbólica de la música. Me ensayé en ello, primeramente, en *Tonio Kröger*. La técnica, que apliqué a esta novela corta, volví a utilizarla en *La montaña mágica*, dentro de un marco mucho más amplio y de un modo muy complejo, que se extiende a todo cuanto integra la obra. Y precisamente con ello se relaciona mi pretenciosa exigencia de que lean dos veces la *Montaña mágica*. Porque sólo puede llegarse y gozarse con acierto al complejo de las correlaciones un musicales e ideales que ella forma, cuando ya se conoce su temática y cuando se es capaz de interpretar la fórmula simbólico-alusiva no solamente hacia atrás, sino también hacia adelante".

Este testimonio personal del escritor puede referirse también, palabra por palabra, a su novela *Dr. Faustus*. La influencia de la 'epopeya musical' de Ricardo Wagner en esta novela estriba, pues, en primer lugar, en la aplicación de los *leitmotive*, de esos temas conductores o motivos directores que constantemente resurgen bajo siempre distintos disfraces y modulaciones, a través de toda la obra; motivos, en los cuales se resume, al decir de Henri Lichtenberger ⁽⁸⁸⁾, "la sustancia musical del drama y que aseguran a la sinfonía su unidad formal... La sinfonía traducirá", así sigue hablando el gran pensador francés, en su libro sobre Wagner:

"La sinfonía traducirá, precisamente, lo que la palabra es impotente para expresar. La orquesta comentará e interpretará los gestos, las actitudes, hasta los mismos silencios de los actores del drama. Dirá su vida interior en toda su complejidad, no solamente expresará los sentimientos y las emociones que en un momento dado predominan en el alma de los personajes, sino también los presentimientos, los recuerdos, las reminiscencias que surgen en la subconsciencia. Recordando, entrecruzando, matizando, en mil diversas formas los motivos directores de su sinfonía, el músico se halla en condiciones de expresar bajo una forma sensible, mediante el flujo continuo de su sinfonía, todas las tempestades y todas las ondulaciones de ese moviente flujo de sentimientos que constituye la acción interior del drama. Gracias a él surge al exterior y se traduce en una forma que produce impresión directa sobre los sentidos en un continuo raudal melodioso, ese misterio del cual no podría dar una idea adecuada el análisis psicológico más sutil".

Este *leitmotiv*, que en la ópera de Wagner posee, pues, un carácter específicamente psicológico-musical, es para Thomas Mann el medio psicológico correspondiente para lograr la unidad conceptual de su composición épica. Y toda la estructura exterior de la novela y

⁽⁸⁸⁾ LICHTENBERGER, *Wagner*, pág. 115.

el juego de los personajes y acaecimientos, en su sentido funcional, se realizan con miras hacia este *leitmotiv*; lo analizan y lo conducen, paulatinamente, hacia su pleno dominio, hacia su plenitud temática.

Un ejemplo: el principal tema conductor es un motivo musical, que, como el autor lo comprueba, se repite varias veces en las grandes composiciones de Adrian Leverkühn y que constituye, igualmente, el motivo fundamental de sus *Lamentos del Dr. Faustus*: la figura compuesta por las cinco notas si, mi, la, mi, mi bemol, cuya correspondiente denominación alemana es h, e, a, e, es; consonantes y vocales que integran las dos palabras *Hetaera Esmeralda*. En las obras sinfónicas de Leverkühn, este motivo encierra un profundo sentido simbólico; es el abrazo diabólico que recibió el compositor en su viaje a Leipzig, donde pensaba continuar sus estudios, cuando volvió a aquella casa a la que le había conducido un changador de la ciudad, y en la que conoció a aquella mujer que decidió su destino personal y la orientación de su evolución como compositor, que tanto en su vida como en su obra ya no fué capaz de sustraerse, desde entonces, a lo "sospechosamente dionisiaco", y que en vano trató de redimir la culpa que había cometido al pactar con el diablo, al entregarse a esa hetera de Leipzig, que en el fondo era "esmeralda", porque había intentado reconducir a Leverkühn hacia el camino de la razón... Desde entonces, este hombre genial, que continuamente busca la armonía entre espíritu y vida, cuya agudeza espiritual y profundo humanismo tratan de superar su destino individual por una orientación artística que vuelve a las fuentes clásicas de la música para expresarlas a través de una cosmovisión original y "protohumana", y que continuamente vacila entre un aislamiento voluntario y aparentemente egocéntrico y un desbordamiento de amistad y amor, esa "grandeza bondadosa" del humanista que —según Mann— se manifiesta en ese "bello obrar" de Goethe-Fausto⁽³⁹⁾; desde entonces, Leverkühn da el paso decisivo desde el *daimon* socrático, desde esa inquietud 'impulso e inspiración', hacia lo arrolladoramente demoníaco, que sublima en las más grandes obras musicales que pudo concluir antes de que expirase el plazo que le había sido acordado por Satanás.

La aplicación del *leitmotiv* wagneriano a la novela de Mann no constituye tan sólo una mera transportación técnica de un elemento

(39) Véase THOMAS MANN, *Über Goethes Faust*, págs. 706 ss.

musical al arte narrativo. Es un medio para interpretar, psicológicamente, estados y evoluciones anímicas y espirituales, que en la novela de Thomas Mann siempre pugnan por aparecer en el primer plano y por cautivar la atención del lector. Implica, pues, este *leitmotiv*, una marcada vivencia emotiva e intelectual de la obra musical de Wagner, que constantemente se refleja en las páginas del *Dr. Faustus*. En su ensayo *Sufrimiento y grandeza de Ricardo Wagner*, Mann define esta vivencia y la fundamental importancia de la ópera wagneriana para su propia evolución artística⁽⁴⁰⁾:

"La pasión por la obra mágica de Wagner acompaña a mi vida, desde que la conocí por primera vez y comencé a conquistármela y a penetrar en ella cognoscitivamente. Nunca podré olvidar lo que debo agradecerle, como hombre que goza y aprende; nunca olvidaré las horas de profunda y solitaria dicha en medio de la multitud de espectadores, horas colmadas de estremecimientos y delicias de los nervios y del intelecto, horas en las que se contemplan las cosas importantes, conmovedoras y grandes, como precisamente sólo este arte las otorga. Nunca se me agotó mi curiosidad de conocerlo; nunca me cansé de escucharlo, admirarlo y observarlo críticamente, y —lo admito— no sin desconfianza. Pero ni las dudas, ni las objeciones, ni los reparos lo perjudicaron, como tampoco lo hizo la inmortal crítica wagneriana de Nietzsche, que siempre he considerado como un panegírico con signos invertidos, como una forma diferente de apoteosis".

En otra oportunidad⁽⁴¹⁾ hemos subrayado la importancia del intercambio epistolar entre Thomas Mann y Karl Kerényi, como también de la investigación de este último, en cuanto atañe a una asimilación consciente de lo psicológico y lo mitológico por parte de nuestro escritor. Pero aquí, en el caso de Kerényi, se trata, ante todo, de una asimilación científica o, más precisamente, de una confirmación científicamente fundada de un concepto psicológico-mitológico artístico, que Mann había vivido ya mucho antes, con toda intensidad, en el arte épico-dramático de Ricardo Wagner. La obra musical de Wagner es la gran vivencia y el decisivo elemento emotivo que, tanto en un sentido racional como sensible, se sitúa al principio de la carrera de Thomas Mann, como novelista, con cuya obra resurge un nuevo humanismo nutrido por la fuente clásica del mitos, por la psicología moderna de Jung, Kerényi y otros investigadores y por el arte musical total de Ricardo Wagner. En el ya citado ensayo sobre Wagner⁽⁴²⁾, Mann analizó, antes de que se iniciase su correspondencia con Kerényi,

(40) THOMAS MANN, *Leiden und Grösse Richard Wagners*, págs. 409 s.

(41) Compárese mi reseña sobre KARL KERÉNYI, *Romandichtung und Mythologie*, en *Boletín Bibliográfico* 1948, págs. 126 ss.

(42) *Ibid.*, págs. 404 ss.

este contenido psicológico-mitológico de la ópera wagneriana, y no es difícil sorprender el reflejo de esta vivencia en el desarrollo argumental y en la caracterización de los personajes de su última novela. Escribe Mann:

"¿Qué es lo que eleva la obra de Wagner, en un sentido espiritual, tan altamente por sobre el nivel de todo el teatro musical anterior? Son dos poderes, que se unen en esta elevación, poderes y talentos geniales, que deberían ser considerados como enemigos y opuestos y cuya esencia contradictoria hoy precisamente se vuelve a acentuar con mayor agrado: son ellos la psicología y el mito. Se trata de negar su compatibilidad, la psicología parece ser algo demasiado racional para que uno se pueda decidir a no considerarla obstáculo insuperable en el camino que conduce hacia el país mítico; se la tiene como contradicción de lo mítico, al igual que como contradicción de lo musical, a pesar de que se nos presenta precisamente este complejo de psicología, mito y música, como realidad orgánica, en dos grandes casos, en Nietzsche y Wagner.

"Sobre el psicólogo Wagner podría escribirse todo un libro, es decir, sobre el arte psicológico, tanto del músico como del poeta, si es que en él se pueden separar estas cualidades. La técnica del motivo de recuerdo, aplicada ya a veces a la antigua ópera, se amplía paulatinamente hacia un sistema virtuoso y de profundo sentido, que hace de la música, en una medida en que antes jamás lo fué, instrumento de alusiones, profundizaciones y elevaciones psicológicas. La transportación interpretativa del motivo mágico y épico-ingenuo del 'filtro de amor' en un mero medio de liberar una pasión ya existente —en realidad, podría ser agua pura la que beben los amantes, y sólo su creencia de haber bebido la muerte, los exime, anímicamente, de la ley moral cotidiana— es la idea poética de un gran psicólogo...

"Wagner como mitólogo, como descubridor del mito para la ópera, como libertador de la ópera por el mito, esto es lo segundo. En efecto, con este mundo de imágenes e ideas, él no tiene rivales en cuanto concierne a la afinidad anímica, a la capacidad de evocar el mito y de revivificarlo. Al recorrer el camino desde la ópera histórica al mito, se había encontrado a sí mismo, y al escucharlo, se podría creer que la música no es creada para ningún otro fin y que ella jamás podría volver a proponerse otra meta que la de servir al mito. Si éste aparece como mensajero de una esfera pura, enviado en auxilio de la inocencia que, desgraciadamente, como la fe no perdura, debe volver hacia donde partió; o si se nos presenta como algo que canta y expresa el saber del principio y fin del mundo, como filosofía cosmogónica del cuento popular, siempre su espíritu, su esencia, su acento son acertados con seguridad e intuición de afinidad electiva, y su lenguaje es hablado con una esencia ingénita sin precedentes en el arte. Es el lenguaje de lo 'pasado', en su doble sentido de 'como todo fué' y 'como todo será'... La perspectiva se abre hasta en lo primario y lo más temprano del imaginar humano. Tammus, Adonis, al que mató un jabali, Osiris, Dionisos, los despedazados, los que deben de volver como el Crucificado, al que una lanza romana debe hender el costado para que se le reconozca, todo lo que fué y lo que siempre es, el mundo

entero de la belleza sacrificada y asesinada por la saña invernal, es lo que abarca esta visión mítica (43), de modo que no se diga que el creador del *Sigfrido* ha llegado a ser infiel a sí mismo, por su *Parsifal*".

El *Dr. Faustus* de Thomas Mann puede ser considerado como grandioso intento de lograr esta unidad entre psicología, mito y música, que él había vivido tan intensamente en el drama musical de Ricardo Wagner. Pero en la novela de Mann se suma a esta triplicidad un cuarto elemento: el lenguaje, que aquí tiene la función de expresar y concretar esta unión y de develar el principio espiritual que la sustenta, a través de una forma sensiblemente accesible, capaz de representar —para citar una expresión del propio Thomas Mann— el "carácter inmortal", la sustancia imperecedera de lo eternamente humano. Al igual que la música —y en especial la música de Wagner y de Beethoven, a la que el autor del *Dr. Faustus* dedica un extenso capítulo (44)— expresa, como realización sensible, la naturaleza espiritual del mundo, a través de una cosmovisión que nos dirige hacia los principios elementales de todas las cosas y de todo existir, la novela de Mann despoja, paulatinamente, a su héroe de los grillos del convencionalismo social y cultural y lo conduce hacia un destino que se sumerge en los principios, en lo elemental y con ello, en lo eterno de todo ser. Al final de la novela, Leverkühn se transforma, conforme a la intención del autor en el *Ecce Homo*, en lo humano en sí, que siempre fué, es y será; que con todos sus padecimientos, imperfecciones y geniales cualidades se vuelve, en su obra como en su vida, a la madre tierra, al acento simple y primitivo de la existencia, hacia un humanismo existencial, cuyo mayor enemigo es la vida misma; esa vida, que tanto debe amarse, aunque siempre ahogue y aniquile lo que hay de geniales anhelos espirituales en el hombre.

Y por ello, la novela musical del *Dr. Faustus* es música novelesca; es música épica, como lo fué el drama musical de Wagner y la sinfonía de Beethoven, en los cuales el ideal del '*homo humanus*' se opuso igualmente —al decir de Karl Kerényi (45)— a "una existencia burguesa y mecánica". El gran ejemplo de que este 'hombre humano' se había refugiado en los "grandes solitarios de la humanidad" (45), fué, para Thomas Mann, la obra de Beethoven y de Ricardo Wagner y,

(43) Thomas Mann se refiere aquí a la muerte de Sigfrido.

(44) Compárese muy especialmente el capítulo VIII de la novela.

(45) KARL KERÉNYI, *Apollon*, cap. XII: *Humanismus und Hellenismus*. Huelga decir, que en Hesse, estos mismos conceptos se manifiestan a través de toda su obra; véase arriba.

ante todo, la figura de Nietzsche, quien con Adrian Leverkühn "tiende a contemplar todo lo humano con los ojos de los dioses, sin olvidar, empero, que también él es sólo un hombre entre los hombres, encargado de cumplir una tarea digna de los dioses ⁽⁴⁶⁾". La trágica vida de Adrian Leverkühn-Nietzsche es el mismo destino titánico que con tanto acierto representaron en su música Beethoven y Wagner, y al que el lenguaje de Thomas Mann ha dado una expresión cabal en su novela *Dr. Faustus*.

* *
*

SIN embargo, el arte de Leverkühn no logró cristalizarse en un 'estilo severo', en una música absoluta de pura espiritualidad, como Nietzsche la anhelaba y como Hesse la había establecido, como fundamento de una existencia armoniosa y equilibrada. La música de Leverkühn, este *leitmotiv* de su obra y de su vida, ha seguido la senda de lo "sospechosamente dionisiaco"; y más aún, su creador se ha entregado, en ella y con ella, con consciencia y voluntad, a los impulsos demoníacos de su genio turbulento, para desembocar en el apocalipsis, en que el alma venció definitivamente al espíritu ⁽⁴⁷⁾.

Recordamos que también en Hesse, "el espíritu como antagonista del alma", este problema de Klages, ha sido el tema principal de su obra novelesca. Y en Hesse, como en Thomas Mann, la música es el elemento fundamental para llegar a una posible dominación del 'alma', del principio sensible, por el espíritu. Pero Hesse destruye, al final de su *Juego de las perlas de vidrio*, este antagonismo y lo convierte en una armonía entre lo espiritual y lo vital. Sus personajes no se entregan, como lo hace todavía Harry Haller, en *El lobo de las estepas*, incondicionalmente y con toda pasión, a la música, sino que estudian la ciencia de la música, sus leyes y libertades, y la estrecha relación que existe entre su estructura formal y legal y sus posibilidades sensibles de expresión. Hermann Hesse supera, en su *Juego de las perlas de vidrio*, el carácter demoníaco de la música, porque conoce sus peligros. También Leverkühn los conoce. Su agudeza espiritual trata de imponer a su música —a su vida— sus leyes intrínsecas; pero en el fondo es la vivencia apasionada del carácter sensible-demoníaco la que se impone. Y con ello, la novela musical de Thomas Mann no es clásica ni beethoveniana, sino wagneriana.

⁽⁴⁶⁾ *Ibid.*, pág. 262.

⁽⁴⁷⁾ Compárese SCHMID, págs. 55 ss.

Pero también en otro sentido, esta novela está profundamente inspirada por Ricardo Wagner, y en ello se distingue precisamente de la obra de Hermann Hesse: Hesse sintetiza en su novela musical toda la complejidad sinfónica de lo humano en una visión poética, que, por primera vez en la historia literaria, consigue, por medio de esta síntesis, armonizar los conceptos clásico y romántico. Su obra es, a la vez, 'severa', 'bella' y 'sentimental' ⁽⁴⁸⁾. Es, como la música sinfónica de Beethoven, un objeto bello, es decir, la configuración sensible de un principio espiritual (Hegel); y más que 'mediadora', es síntesis entre la vida espiritual de lo poético y la vida sensible de lo musical ⁽⁴⁹⁾, una manera de exteriorizar y representar el *logos*, a través de una forma determinada por una concepción sintética de todo lo que integra la cultura europea.

El *Dr. Faustus*, en cambio, se basa en una concepción diferente. No supera, como Knecht lo hace, lo demoníaco de la música ni lo somete a su voluntad. Lo representa y reconoce su existencia y su imperio en la música-vida. Mann analiza los elementos que integran este concepto y las fuerzas que lo crean y lo impulsan, y toda la novela es, en esencia, una fundamentación de la necesidad existencial de este poder, analizado y simbolizado por medio del *leitmotiv* wagneriano. Mann nunca embellece su argumento; nunca lo poetiza ni lo transporta hacia la esfera de la bella perfección, como Hesse lo hace con los conceptos básicos de su obra. Describe e investiga estados y evoluciones anímicas y les confiere un sentido simbólico, como también las presenta por medio de símbolos. Pero lo hace con el temperamento intelectual del escritor-psicólogo, en el cual la vivencia espontánea o poéticamente sublimada se ha transformado en una visión literaria, que se ha creado un sistema de correlaciones de hechos y de símbolos mentalmente contruidos. Hesse es poeta, también en su estilo y en su concepción novelística; Mann es escritor, profundamente impregnado del pensar científico de nuestra época y de las ideas que surgen a través de la belleza musical de la ópera de Wagner. O con otras palabras: la vivencia de la música en Hermann Hesse se refleja en una actitud de vida poético-sintética; en Thomas Mann, empero, esta vivencia se transparenta en una actitud

⁽⁴⁸⁾ En el sentido de Schiller y de los románticos.

⁽⁴⁹⁾ Compárese el concepto sobre la música de Ludwig van Beethoven, expresado en nuestra introducción, pág. 139.

de vida realista-analítica, que ni en el profundo simbolismo mítico de sus imágenes e ideas puede distanciarse de ese modo de representación caracterizado por un acentuado realismo analítico.

En ambos —y esto es lo que hemos querido elucidar en este artículo—, la música épica da estructura y contenido a sus últimas novelas, que desde ya se cuentan entre lo más importante de la literatura mundial que se ha escrito y publicado en nuestros días. Pero mientras Knecht llega a concebir durante su primera experiencia musical, en la estructuración clásica de una fuga, la *universitas litterarum*, "la vida y el mundo como guiados, ordenados e iluminados por el espíritu de la música" ⁽⁵⁰⁾, Leverkühn experimenta, en una de las muchas vivencias musicales que preceden a su carrera como compositor, el arte de la fuga beethoveniana ⁽⁵¹⁾, que —según la interpretación de su maestro de música— supera en la *Misa Solemnis* el estilo 'severo' de Bach por una concepción subjetiva, audaz y libre.

Subjetiva, audaz y libre es la obra y la vida del malogrado compositor, que Thomas Mann ha analizado. Pero al mismo tiempo, esta vida individual es hondamente humana. Es humana, porque también es típica y eterna, y porque abarca el destino colectivo de una humanidad, que enfrenta la crisis más peligrosa de toda su existencia: la alternativa entre el renacimiento o el ocaso de su cultura milenaria. Y también el destino de Knecht es subjetivo, audaz y libre; porque en su peregrinaje a través de un nuevo mundo de valores antimateriales, Knecht logra tender el puente desde el aislamiento logocéntrico de Castalia hacia la vida e incorporar a su existencia personal, que, como Hesse lo conceptúa, debe ser la de las futuras generaciones, la totalidad de valores que integran el concepto de humanidad. El trágico fin de ambos protagonistas carece, en este sentido, de importancia. Porque ambos, Knecht y Leverkühn, llegaron cada uno a su meta, porque habían sentido, "aunque fuese durante un breve latido del corazón, esa música de las esferas", que los grandes genios de la música épica tradujeron en sus obras inmortales.

Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Diciembre de 1948.

ALFREDO DORNHEIM

⁽⁵⁰⁾ *Das Glasperlenspiel*, tomo I, págs. 78 ss.
⁽⁵¹⁾ *Dr. Faustus*, págs. 87 ss.

BIBLIOGRAFIA

- Das Glasperlenspiel* (Jugando con Perlas de Vidrio) de HERMANN HESSE corresponde a la edición de la Fretz y Wasmuth - Verlag AG., Zurich, 1943, 2 tomos; el *Doktor Faustus* de THOMAS MANN a la de la Bermann - Fischer - Verlag, Estocolmo, 1947.
- BALL — Hugo Ball, *Hermann Hesse, sein Leben und Werk*; continuado por Anni Carlsson y Otto Basler. Zurich, 1947.
- BENZ — Richard Benz, *Die deutsche Romantik, Geschichte einer geistigen Bewegung*. Leipzig, 1937.
- Boletín Bibliográfico 1948* — *Boletín Bibliográfico 1948*, publicado por la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1948.
- COLLEVILLE — Maurice Colleville, *Nietzsche et le "Dr. Faustus" de Thomas Mann*; en *Études Germaniques*, año III, núms. 2/3. Paris, abril-septiembre de 1948, págs. 343 ss.
- DORNHEIM, *Europa central* — Alfredo Dornheim, *Europa central: anhelos y realidades*; en *Europa continente cultural*, publicación del Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1947, págs. 133 ss.
- DORNHEIM, *Los lieder de Schubert* — Alfredo Dornheim, *Los lieder de Schubert y sus fuentes musicales y literarias*. Publicación del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1944.
- KERÉNYI, *Apollon* — Karl Kerényi, *Apollon, Studien über antike Religion und Humanität*. Viena, 1937.
- LALOY — Luis Laloy, *La música china*. Traducción de M. Forest. Buenos Aires, s. a.
- LICHTENBERGER — Henri Lichtenberger, *Wagner*. Traducción de P. F. Labrousse. Buenos Aires, 1942.
- MANN, *Adel des Geistes* — Thomas Mann, *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*. Estocolmo, 1945.
- MANN, *Leiden und Grösse Richard Wagners* — Thomas Mann, *Leiden und Grösse Richard Wagners*; en *Adel des Geistes*, págs. 398 ss.
- MANN, *Über Goethes Faust* — Thomas Mann, *Über Goethes Faust*; en *Adel des Geistes*, págs. 662 ss.
- NIETZSCHE, *La voluntad de dominio* — Federico Nietzsche, *Obras completas*. Trad. Madrid, 1932, tomos VIII y IX.

- REICH, *Visionen der Dichter* — Willi Reich, *Musik in romantischer Schau: Visionen der Dichter*. Basilea, 1946.
- REICH, *Worte der Musiker* — Willi Reich, *Musik in romantischer Schau: Worte der Musiker*. Basilea, 1947.
- ROLLAND — Romain Rolland, *Goethe und Beethoven*. Traducción de A. Kippenberg. Zürich y Leipzig, 1928.
- SACHS — Curt Sachs, *La música en la antigüedad*. Traducción de E. Martínez Ferrando. Barcelona, 1927.
- SCHILLER, *De lo sublime - Sobre lo patético* — Federico Schiller, *De lo sublime - Sobre lo patético*. Traducción de A. Dornheim. Publicación de la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1947.
- SCHILLER, *Sobre lo sublime* — Federico Schiller, *Sobre lo sublime*. Traducción de A. Dornheim y J. C. Silva. Publicación de la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza y Buenos Aires, 1943.
- SCHMID — Max Schmid, *Hermann Hesse, Weg und Wandlung*. Zurich, 1947.
- THIELE — Guillermo Thiele, *Jugando con Perlas de Vidrio. Informe sobre la última novela de Hermann Hesse*. En *Boletín Bibliográfico* 1948, págs. 17 ss.