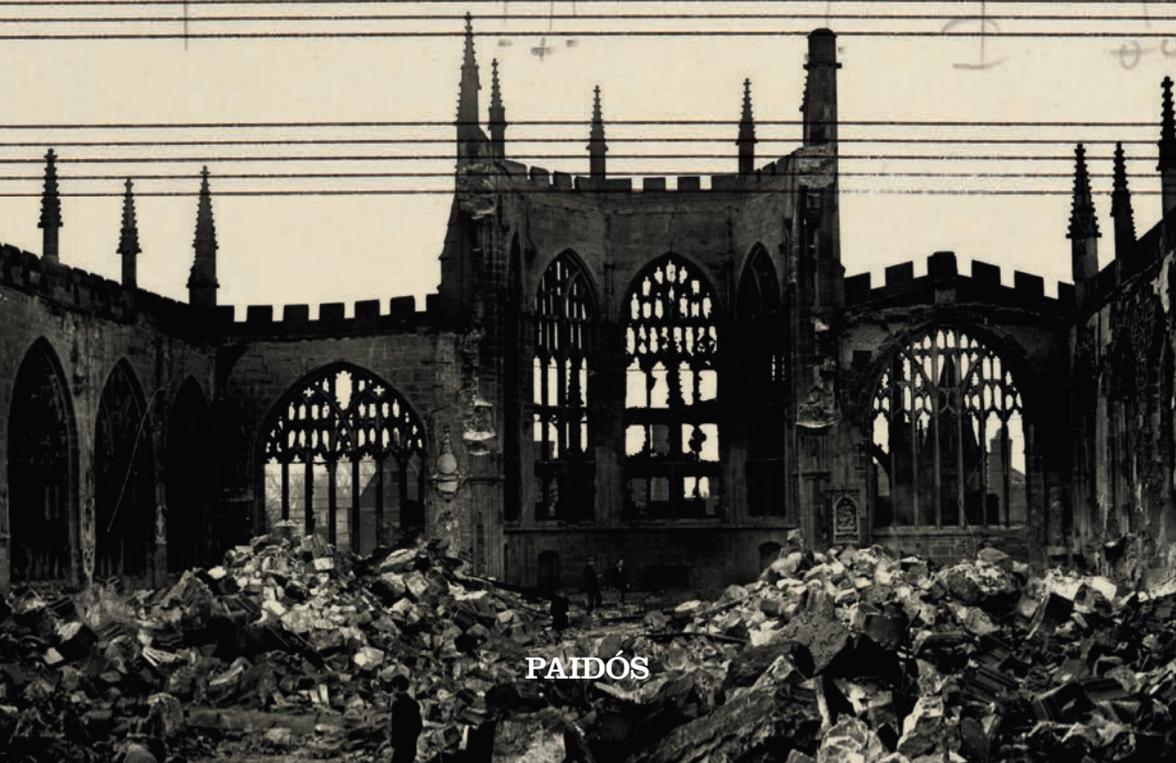


EL ECO DEL TIEMPO

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL,
EL HOLOCAUSTO Y LA MÚSICA DE LA MEMORIA

JEREMY EICHLER



PAIDÓS

JEREMY EICHLER

EL ECO DEL TIEMPO

La segunda guerra mundial,
el Holocausto y la música
de la memoria

Traducción de Ignacio Villaro

PAIDÓS Contextos

Título original: *Time's Echo*, de Jeremy Eichler

1.^a edición, abril de 2024

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor. Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Se agradece el permiso de reproducción de los siguientes textos:

Extracto de «I Have My Monument» de *The Queen of Spades and Selected Works* de Alexander Pushkin, traducido por Anthony Briggs (*La dama de picas*, Madrid, Gadir, 2017, traducción de Nina Maganov). Reproducido por la cortesía de Pushkin Press.

Extracto de una carta de Schönberg a Landeshauptstadt München, 10 de noviembre de 1934, Schönberg Family Collection, Holocaust Museum LA. Traducción no acreditada.

Un superviviente de Varsovia de Arnold Schoenberg. Reproducido con el permiso de Belmont Music Publishers, Los Angeles.

© Jeremy Eichler, 2023

Todos los derechos reservados.

© de la traducción, Ignacio Villaro Gumpert, 2024

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2024

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-493-4223-3

Fotocomposición: Realización Planeta

Depósito legal: B. 4.985-2024

Impresión y encuadernación en Black Print

Impreso en España – *Printed in Spain*



SUMARIO

Prólogo. A la sombra del roble	11
--	----

PRIMERA PARTE

1. Música liberadora	33
2. Bailando entre espinos	63
3. Mitades desgajadas	89
4. Bajo las olas	115
5. La emancipación de la memoria	147
6. Moisés en Albuquerque	181

SEGUNDA PARTE

7. Desde la otra orilla	211
8. Ángeles de la historia	233
9. La luz de los últimos instantes	263
10. Monumentos	305

Coda. Escuchar el tiempo perdido	325
--	-----

Agradecimientos	333
Créditos de las ilustraciones	339
Notas	343
Índice onomástico y de materias	407

CAPÍTULO

1

Música liberadora

Es cierto que para que una excavación tenga éxito se requiere un plan. Pero no menos indispensable es sondear cautelosamente con la pala en la oscura tierra, y es privarse del premio gordo limitarse a preservar como registro el inventario de nuestros descubrimientos, y no hacerlo también con el oscuro júbilo del lugar del hallazgo. Buscar en vano es parte tan integral del proceso como tener éxito, y, en consecuencia, la rememoración no debe plantearse como una narrativa o, menos aún, como un informe, sino que debe, del modo más estrictamente épico y rapsódico, poner a prueba su pala en lugares siempre nuevos y, en los viejos, ahondar en niveles cada vez más profundos.¹

WALTER BENJAMIN, *Crónica de Berlín*

Hasta las historias que acaban mal tienen sus momentos de gloria, grande y pequeña, y es indicado considerar esos momentos no a la luz de su final, sino bajo su propia luz: su realidad no es menos poderosa que la realidad de su desenlace.²

THOMAS MANN, *José y sus hermanos*

El siseo y el crepitar de una grabación antigua son lo primero que llega al oído. Luego, cobra vida con un murmullo el sonido de una orquesta de cuerdas. Johann Sebastian Bach concibió la música que ahora brota de los auriculares —el *Concierto para dos violines en re menor*, más conocido como «el doble de Bach»— hace unos trescientos años. Con la tecnología actual, podemos invocar los sonidos del mundo desaparecido de Bach con unos toquécitos a una pantalla de cristal, pero este mágico medio de reproducción, convertido en hábito banal, solo es el último eslabón de una larga cadena de misterios que nace de un hecho simple, pero milagroso: que una obra musical, en forma de archivo portátil de emociones y significados, de historia y de memoria, puede viajar intacta a través de los siglos.

Esta grabación en concreto la registró un grupo de músicos de Viena el 29 de mayo de 1929.³ Los siseos y los golpecitos, técnicamente hablando, son el resultado de la presencia de polvo en los surcos del disco, pero también podemos considerarlos, tomando prestada una expresión del poeta Ósip Mandelstam, «el ruido del tiempo», el registro de la gran distancia temporal que esta música ha atravesado para llegar hoy a nosotros, como la luz de una estrella lejana.⁴

Tras la introducción orquestal, los dos violines solistas entran —primero uno, luego otro— con frases marcadas por acrobáticos saltos de diez notas; tocan con fervor, pero también con cierta elegancia patricia y una dulzura melosa en el tono. En el cadencioso movimiento lento de la pieza, intercambian largos fraseos en un diálogo de belleza melancólica y doliente. Sin embargo, corazón y mente pueden asimismo entrar en conflicto, y es natural preguntarse en qué medida ese dolor procede de Bach, de los intérpretes o de nosotros mismos. Tenemos tendencia a escuchar grabaciones de antes de la guerra influidos por el conocimiento previo de la catástrofe que se avecinaba, lo que puede conferir a la música un patetismo adicional, como cuando vemos una fotografía de un ser querido que ignora el destino que le esperaba. Pero si escuchamos atentamente esta interpretación en concreto, la música se desembaraza de parte de su peso. Los dos solistas, a decir verdad, no se regodean en exceso con la melancolía inherente a la pieza. Sus fraseos van ligeramente por delante del compás, no por detrás. Son, de hecho, padre e hija —Arnold y Alma Rosé—, y en 1929 tenían escasos motivos para la melancolía. Dirigía la orquesta

el hermano de Alma, Alfred Rosé. Sus nombres han sido prácticamente olvidados hoy en día, fuera de un reducido círculo de devotos. Pero vale la pena recordarlos, como también la historia de promesas que se esconde tras esas notas.

Arnold Rosé (nacido Rosenblum) vino al mundo en el seno de una familia judía del este de Rumanía en 1863.⁵ Cuatro años después, en 1867, una nueva Constitución suprimió muchas restricciones legales que pesaban sobre los judíos del Imperio, y la familia Rosé emigró al oeste, a Viena, donde el joven Arnold ascendió con pasmosa rapidez al firmamento musical de la ciudad. Con tan solo diecisiete años, fue designado para ocupar un puesto prominente en la Orquesta de la Ópera de la Corte de Viena [hoy, Ópera Estatal de Viena], y de ahí pasó a convertirse en idolatrado concertino de la Filarmónica de Viena, cargo que desempeñaría durante más de cinco décadas. Alabado por reyes y emperadores, encarnó la Viena musical con incomparable dignidad: solía vestir capa y acudir a las actuaciones en un carruaje de la corte. Siendo aún joven, entró en la realeza de la música por matrimonio, al casarse con Justine Mahler, hermana del compositor y director Gustav Mahler.

Ya al frente de la Filarmónica, Rosé ganó renombre en toda Europa como fundador del Cuarteto de Cuerdas Rosé, el conjunto de cámara más célebre de la época. Con la excelsa integridad musical de Rosé, la agrupación estableció nuevos estándares en su campo, y le fueron confiados estrenos firmados por luminarias de entonces, entre



ellos Brahms, cuyas obras interpretaron con el autor en persona al piano. En la primera década del siglo xx, Rosé, a petición de Mahler, ejecutó asimismo interpretaciones de obras radicalmente novedosas del joven y audaz compositor Arnold Schönberg.⁶ Ambos Arnolds tenían en común algo más que el respeto de Mahler.

Nacido en 1874, hijo del propietario de una zapatería de Viena, Schönberg también alcanzó la edad adulta en las estimulantes décadas en que el *neue Zeit* —la era dorada del liberalismo austriaco— daba sus últimas bocanadas. Dado su compromiso con la estética de vanguardia, el camino de Schönberg hacia el primer plano de la cultura alemana sería más tortuoso que el de Rosé, pero no menos deslumbrante. Se construyó con gran osadía una imagen de profeta de la música futura que iba a llevar esa expresión artística a su particular tierra prometida atonal, y lo haría no en cuanto judío, sino como alemán, converso al luteranismo y fiero defensor de todo lo teutónico. En esa línea, cuando más adelante, en 1921, desarrolló su descubrimiento teórico más brillante —la técnica dodecafónica— declaró con orgullo que así aseguraría el futuro de la música alemana durante los siguientes cien años.

Rosé y Schönberg, los dos Arnolds, cada uno a su manera, encarnaron a la perfección un sueño judío muy concreto del siglo xix: el de la emancipación a través de la cultura. Es significativo que el sueño se hiciera tangible por la creencia en la *Bildung*, un esquivo término alemán que no tiene un equivalente perfecto en castellano. Designa un ideal de ennoblecimiento personal mediante la educación humanista, una fe en la capacidad de la literatura, la música, la filosofía y la poesía para renovarse uno mismo, para dar forma a nuestra sensibilidad moral y guiarnos hacia una vida de gracia estética.⁷ El milagro de la *Bildung* para las familias de ambos Arnolds —y para muchísimos otros judíos que tuvieron la fortuna de vivir en la época en que las restricciones medievales iban aboliéndose poco a poco— fue que, al menos en teoría, cualquiera podía abrazar esos ideales de transformación personal en alas de la cultura. La vida digna que implícitamente prometía la *Bildung* estaba al alcance de cualquiera, al margen de su origen (siempre que fueran varones, claro). Para seguir el rastro de la emocionante invención de este sueño y su posterior y doloroso eclipse, es preciso empezar por el papel que desempeñó la música en la emancipación de

los judíos alemanes y el que representaron los judíos, que devolvieron el favor liberando la música alemana.

En su tránsito de los guetos a la clase media urbana, muchos judíos germanohablantes adoptaron el ideal de la *Bildung* como una especie de sucedáneo de la religión, con un nuevo conjunto de profetas y libros sagrados. Algunas familias se cambiaron el apellido a Schiller, en honor del gran poeta nacional, y era habitual que a los jóvenes judíos les regalaran por su *bar mitzvá* colecciones de las obras de Goethe, como si el conocimiento contenido en cada tomo pudiera aligerar el lastre de un pasado en el que eran perseguidos.⁸

En retrospectiva, es tentador mirar con escepticismo o incluso con desdén el fervor con que tantos judíos pusieron su fe en el poder liberador de la alta cultura alemana. Tanta fe, se ha argumentado, fue un error: un autoengaño doloroso que acabó acarreando consecuencias catastróficas. El rechazo más rotundo e icónico de esa idea de una simbiosis entre los judíos y la cultura alemana lo formuló el gran erudito israelí del misticismo Gershom Scholem, que era él mismo un judío alemán nacido en Berlín. Después de la guerra, en respuesta a una invitación para contribuir a un libro sobre el diálogo judeogermano, escribió: «Niego que haya habido jamás un diálogo judeogermano auténtico en cualquier sentido. Para dialogar hacen falta dos que se escuchen el uno al otro. [...] Este diálogo murió nada más nacer y jamás tuvo lugar».⁹

La vehemencia de Scholem era comprensible; hablaba de una relación cuya disolución presenció de primera mano. Tal vez tuviera en mente la suerte de su amigo Walter Benjamin, el crítico judeoalemán de talento estratosférico cuya prosa singularmente luminosa había penetrado como rayos X en la historia y la cultura europeas. Tras la llegada al poder de los nazis, Benjamin fue acosado por toda Europa hasta que, en 1940, acabó suicidándose en la frontera hispanofrancesa. En su caso, como en tantos otros, la tragedia final alcanzó de algún modo a filtrarse retroactivamente en la historia en su conjunto, dándole otro color.

Hoy en día, los historiadores adoptan una visión temporalmente más amplia, y suelen prevenir contra nuestro arraigado hábito de con-

templar el pasado a través tan solo del prisma de lo que ocurrió después. La obra de Benjamin —o incluso la de Scholem, como se ha señalado con la debida ironía— puede considerarse, de hecho, la perfecta encarnación de ese diálogo judeogermano supuestamente inexistente en todo su esplendor. Negar este hecho en razón de la forma en que acabó la vida de Benjamin o aplicar un juicio similar a la multitud de autores que creyeron en el sueño de la *Bildung* es contemplar doscientos años de modernidad judeoalemana a través de la desoladora lente de Auschwitz. Esa perspectiva no hace honor a la complejidad, la experiencia vivida, los sueños y los logros innegables alcanzados en las muchas décadas de comunidades judías en Europa central. Más bien convierte a los personajes de este tremendo drama en meros peones de una historia preestablecida, atrapados en una marcha en fila india hacia el abismo.

Sin embargo, para quienes vivieron aquel tiempo, los augurios que asomaban por el horizonte apuntaban en múltiples direcciones. Como certeramente ha expresado el historiador Peter Gay, el Tercer Reich conectaba, sí, con el pasado de Alemania, pero fue solo uno de los muchos frutos que el árbol alemán fue capaz de dar.¹⁰ Las historias de los dos Arnolds, sobre las que volveremos, representan otros frutos de ese mismo árbol. El propio Schönberg, en un ensayo que escribió con posterioridad a su abandono de Europa en 1933, parece prever el escepticismo de la posteridad —y reclamar la empatía— en sus reflexiones sobre las décadas de su juventud. «Todo joven judío ha de tener presente cómo nosotros, los judíos del siglo XIX, creíamos que se desarrollarían nuestras vidas —escribió—. Así sabrá valorar [ese recorrido vital]». ¹¹

También los encuentros entre culturas tienen sus mitos de origen. Este comienza en el otoño de 1743, con un muchacho judío llamado Moses ben Mendel Dessau.¹² Por aquel entonces, Alemania no era un país, sino una confederación apenas cohesionada de estados y principados, cada uno con su propio soberano. En Dessau, capital del ducado de Anhalt-Dessau, el padre de Moses era escriba de la Torá, encargado en su día de llamar a las puertas de los miembros de la comunidad todas las mañanas para convocarlos a la oración. De niño, Moses ha-

bía recibido una educación religiosa tradicional, pero su maestro, David Fränkel, fue requerido para asumir un nuevo cargo, el de rabino mayor de Berlín. Y así, un día de 1743, el joven Moses se dispuso a recorrer los casi ciento treinta kilómetros que separaban Dessau y Berlín. Según algunas crónicas, lo hizo a pie; otras sugieren que hizo el trayecto en carruaje. En cualquier caso, es posible que se le exigiera entrar en la ciudad por una puerta especial reservada para el ganado y los hebreos.

Residían entonces en Berlín poco más de mil judíos, sometidos a restricciones legales que afectaban a todos los aspectos de su vida, incluidos su acceso a la propiedad de bienes inmuebles y sus opciones profesionales. Pero bajo el reinado de Federico el Grande, la ciudad se había transformado asimismo en un hervidero de ideas que no tardarían en confluir en lo que recibió la doble etiqueta de Ilustración alemana e Ilustración judía (en hebreo, *Haskalá*). Ambas resultarían irresistibles para el joven Moses, venido de Dessau. Aprendió con asombrosa rapidez alemán, francés, inglés y latín. Los comentarios medievales a la Torá de Maimónides fueron para él la puerta al mundo de la filosofía. Se sumió en la metafísica, jugaba al ajedrez con el autor teatral y portaestandarte de la Ilustración Gotthold Ephraim Lessing, recibió clases de instrumentos de teclado de un antiguo alumno de Johann Sebastian Bach, y en un concurso de ensayos patrocinado por la Real Academia Prusiana de Ciencias y Literatura quedó por delante de un filósofo de Königsberg llamado Immanuel Kant. Como queriendo hacer patentes todas estas transformaciones de un plumazo simbólico, Moses ben Mendel se cambió el nombre a su equivalente alemán: Moses Mendelssohn.

Su reputación como filósofo y metafísico se extendió rápidamente, y en 1769 el teólogo J. K. Lavater le retó públicamente a que refutara un tratado reciente sobre la superioridad del cristianismo, o bien, si no lo lograba, asumiera la verdad más elevada de este y se convirtiera. Mendelssohn respondió con su *Jerusalén*, un llamamiento a la separación de la Iglesia y el Estado y en favor del alineamiento de las libertades religiosas con la ley natural y el espíritu de la Ilustración. En los párrafos finales del libro, Mendelssohn resumía su valiente alegato por la tolerancia:

¡Gobernantes del mundo! [...] ¡No premiéis ni castigéis ninguna doctrina, no incitéis ni sobornéis a nadie para que adopte ninguna opinión religiosa! Permitid que cada cual diga lo que piensa, que invoque a Dios a su manera o a la de sus padres, y que busque la salvación eterna donde crea que puede hallarla, mientras no perturbe la felicidad pública y actúe con honestidad para con las leyes civiles, para con vosotros y para con sus conciudadanos.¹³

La salvación del propio Mendelssohn estribaba en reconciliar el mundo del judaísmo tradicional con la Ilustración alemana, la obra de toda una vida, que incluía la forma en que educó a sus hijos, la traducción de la Biblia al alemán para los estudios de su hijo mayor y la creación de textos que influyeran en la educación de ese mismo hijo. Sus elocuentes alegatos en pro de la tolerancia fueron immortalizados por su amigo Lessing en la obra *Nathan el Sabio*, en la que modeló el personaje del título a imagen del erudito hebreo. En el curso de su vida, no obstante, sus llamamientos no dejaron de ser un desiderátum, a veces doloroso. Durante el verano de 1780, mientras paseaba con su familia por las calles de Berlín, y siendo él ya anciano, los atacaron unos jóvenes lanzándoles piedras al grito de «*Juden! Juden!*».¹⁴

Ese odio tan irracional parece haberle sacudido por dentro, en lo más hondo, y al preguntarle sus hijos por qué los acosaban y maldecían, el gran apóstol de la interconfesionalidad no supo qué responderles, y solo pudo farfullar en voz baja: «Gente, gente, ¿cuándo pondréis fin a esto?». El 4 de enero de 1786, Mendelssohn moría en su casa de la berlinesa Spandauer Strasse. En su entierro en el cementerio cercano, cerca de mil personas se congregaron para presentar sus respetos al «Sócrates alemán». Las tiendas de Berlín cerraron aquel día.

Mendelssohn había visto con sus propios ojos cómo siglos de prejuicios religiosos podían suponer, en sus propias palabras, «un peso muerto en las alas del espíritu».¹⁵ Pero hacia el final de su vida hubo también señales esperanzadoras de que una fuerza contraria estaba ganando músculo, una capaz de elevar el espíritu. Transcurrido apenas un mes desde la muerte del filósofo, apareció el segundo número de la revista *Thalia*, que abría, a modo de artículo, con un poema de Schiller titulado «An Die Freude» (la «Oda a la alegría»). Sus versos

rimados parecían saltar rítmicamente de la página clamando por una era utópica de reconciliación y gozosa paz, personificada en la hija del Elíseo, saludando su fuerza, «cuya magia aúna lo que la espada de la costumbre ha separado rigurosamente». En torno a 1803, probablemente sentado ante su escritorio en Weimar —un mueble sobre el que, curiosamente, volverá nuestro relato— Schiller revisó el texto para dejar más claro su sentido insertando las palabras «*alle Menschen werden Brüder*» («se hermanarán todos los hombres»). Ni Lessing ni Mendelssohn lo habrían expresado mejor. Más de cuarenta compositores pusieron música a la «Oda a la alegría» de Schiller.¹⁶ Uno de ellos se impuso.

Es posible que la visión utópica inmortalizada en los versos de Schiller tomara prestada su imaginería de los mitos sobre una pasada edad de oro, pero el poeta tenía la vista puesta, más que en ninguna otra cosa, en un glorioso futuro democrático que estaba, para los lectores de principios del siglo XIX, claramente al alcance de la mano. Pero el progreso exigiría también dar la espalda a los viejos usos en cuestiones religiosas. En la Universidad de Berlín, el gran filósofo alemán Hegel comenzó a esbozar una visión del judaísmo como una venerable religión mundial cuyas verdades del Antiguo Testamento habían desempeñado en el pasado un papel vital, pero que ya habían cumplido su destino. Mientras el espíritu del mundo seguía desplegándose, esas verdades se fusionarían con las de la cristiandad. El suyo sería, al menos, un noble final. «Fusionarse no es perecer —aseguró uno de los acólitos judíos del filósofo—, igual que un río sigue viviendo en el océano hacia el que fluye».¹⁷

Y el río fluía, en efecto, y torrencialmente. El 21 de marzo de 1816, tan solo tres décadas después de la muerte de Moses Mendelssohn, fueron bautizados cuatro de sus nietos. Entre ellos, el futuro compositor Felix Mendelssohn, cuya fama eclipsaría pronto incluso la de su abuelo, y la hermana de Felix, Fanny, que fue también una compositora de enorme talento.

El puente entre ambas generaciones es Abraham Mendelssohn, quien contaba solo nueve años a la muerte de su ilustre padre. Abraham tuvo claro que el camino que había que seguir pasaba por Hegel. Como escribió a Fanny con motivo de su confirmación, «hace unos cuantos milenios, la forma imperante era la judía; luego lo fue la paga-

na, y ahora lo es la cristiana». ¹⁸ Pero el bautismo no bastaría para marcar el progreso del famoso hijo de Abraham más allá del mundo de su abuelo. Cuando Felix Mendelssohn tenía veinte años y disfrutaba ya de una distinguida carrera musical, Abraham le aconsejó que prescindiera directamente del apellido Mendelssohn y adoptara en su lugar el de Bartholdy, tomado un tanto arbitrariamente del nombre de una granja familiar de productos lácteos. ¹⁹ La carta en sí es un documento llamativo, que parece congelar un instante preciso de una transformación histórica de gran envergadura. Escribe Abraham a Felix:

Mi padre se temía que el nombre Moses ben Mendel Dessau fuera un lastre para conseguir el acceso que precisaba a quienes disponían de la mejor formación. Sin el menor temor a ofender al suyo, adoptó el nombre de Mendelssohn. El cambio, aunque menor, resultó decisivo. Como Mendelssohn, se desligó irrevocablemente de toda una clase, de la que se habían elevado los mejores. Con su nuevo apellido, se estaba identificando con un grupo distinto. Gracias a su influencia, que no ha dejado de crecer desde entonces, el nombre de Mendelssohn adquirió gran autoridad, y una relevancia que desafía al olvido. Habida cuenta de que tú te educaste en el cristianismo, es difícil que lo entiendas. Un Mendelssohn cristiano es una imposibilidad. El mundo jamás lo admitiría. Y no debería haber un Mendelssohn cristiano, porque mi padre nunca quiso ser cristiano. «Mendelssohn» representa, y siempre representará, un judaísmo en transición, cuando el judaísmo, precisamente porque anda en búsqueda de su transmutación espiritual, se aferra a su forma arcaica con aún más obstinación y tenacidad; como forma de protesta contra esa forma novedosa que tan arrogante y tiránicamente se ha autoproclamado como única vía hacia el bien. ²⁰

Abraham llegó al extremo de hacer imprimir para su hijo tarjetas de visita con el nombre Felix M. Bartholdy; pero no había de ser. Felix adoptó, sí, el apellido Bartholdy, pero lo usaba añadido al de su abuelo. Y pese a la terca insistencia de su padre en que «un Mendelssohn cristiano es tan imposible como un Confucio judío», Felix no pareció haber percibido ninguna tensión irremediable entre su linaje judío y su identidad como cristiano bautizado. ²¹ Esa confianza interior bien pudo derivarse de una tercera y totalmente nueva categoría de base

identitaria, que estaba cuajando justo entonces, en los primeros años del siglo XIX: la idea de ser *alemán*. De hecho, como han sugerido las estudiosas Celia Applegate y Pamela Potter, «Felix Mendelssohn se sentía más conscientemente alemán que ningún otro compositor de los que le precedieron».²²

A primera vista, se diría que es una tesis harto improbable. ¿Más alemán que Beethoven? ¿Más alemán que Bach? De entrada, para los artistas germanohablantes no había, en sentido territorial, una Alemania unida con la que identificarse; o, como se preguntaban en voz alta Goethe y Schiller: «¿Alemania? Pero ¿dónde está? No sé cómo encontrar ese país».²³ Alemania no se unificaría políticamente como nación hasta 1871, bajo el Gobierno de Bismarck, pero antes de que los alemanes tuvieran la opción de convertirse en un único país, tuvieron que sentir que lo eran. Hacía falta algún tipo de agente aglutinante, algo más poderoso que la retórica de los políticos, algo que ya estuviera en línea con el proyecto burgués de autoculturización y con los ideales de la *Bildung*, algo que estuviera en su propia herencia y de lo que pudieran enorgullecerse los alemanes de toda condición. Y ahí estaba, como a la espera de su momento de perfecta utilidad: la idea de una *música alemana*.

El movimiento en pro de envolver la música nacida en regiones germanoparlantes en la bandera de un inexistente pasado nacional recibió el decisivo impulso inicial con la primerísima biografía de Bach, publicada en 1802.²⁴ En el momento de editarse, Bach —que había muerto en 1750— estaba cayendo rápidamente en el olvido, pero su biógrafo, Johann Nikolaus Forkel, armó una sólida defensa de su legado, y no solo en el terreno de la música. Sus obras, proclamaba en el prólogo, deberían celebrarse como «un patrimonio nacional inestimable; ninguna otra nación posee un tesoro que se le pueda comparar [...]. [No] concierne únicamente al interés de la música, sino a nuestro honor nacional, rescatar del olvido la memoria de uno de los más eximios hijos de Alemania».²⁵

En su proselitista reivindicación del legado de Bach, Forkel hubo de afrontar dos empeños que hoy nos resultan tan ajenos que su misma extrañeza no hace sino demostrar la magnitud del éxito que obtuvo aquella revolución del pensamiento musical. En primer lugar, Forkel y sus aliados debieron convencer al público germanohablante de

que la música no era un mero entretenimiento cortesano o algo propio de las danzas populares, sino un arte serio que debía formar parte de la educación de cualquier persona culta, o, más aún, de que poseía profundidad espiritual. Escritores como E. T. A. Hoffmann contribuirían a imponer este nuevo tono. En su crítica de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, Hoffmann proclamaba que la música era «la más romántica de todas las artes».²⁶ Y añadía: «Casi podría decirse [que es] la única puramente romántica. [...] La música descubre al hombre un reino desconocido, un mundo aparte del mundo exterior de los sentidos que le rodea, uno en el que deja atrás todo sentimiento circunscrito por el intelecto para abrazar lo inexpresable».

Además, mientras escritores como Hoffmann celebraban la capacidad de la música de sondear las profundidades del alma, otro grupo de proselitistas la señalaban como fuerza unificadora de una nueva comunidad nacional, con la virtualidad de forjar, a partir de las individualidades, un público, un colectivo y, por extensión, una nación. Es significativo que esa nueva música alemana se vendiera no como un arte aristocrático, sino universal. En palabras del humanista y diplomático Wilhelm von Humboldt, uno de sus propagandistas de primera hornada, las actuaciones musicales permitían que «todos los miembros de una nación se unan sencillamente como seres humanos, prescindiendo de las contingentes desigualdades sociales».²⁷ La música podría ser, en términos espirituales al menos, la gran igualadora de las diferencias, ya fueran religiosas o de clase.

El segundo problema de Forkel podría parecer pintoresco desde el punto de vista actual, en que los críticos se lamentan de forma rutinaria por la incesante programación de una reducida selección del repertorio de los conciertos. Pero en la época de Forkel no había tradición de interpretar música antigua, ni culto de las grandes obras maestras del pasado; las composiciones de un autor prácticamente morían con él. «Si la música es de verdad un arte, y no un mero pasatiempo, sus obras maestras deben ser más conocidas e interpretadas de lo que lo son».²⁸ Ni siquiera la música de Bach, el hijo más noble de Alemania, circulaba habitualmente por entonces. En ese punto, no obstante, Forkel iba a recibir ayuda de una instancia acaso improbable. Respondió a su llamada nada menos que Felix Mendelssohn.

El joven Felix se había educado en un próspero templo de la *Bil-*

ding, con profesores particulares en todas las materias clásicas principales. Además, puede que fuera el mayor prodigio de la historia de la música, declarado a sus once años superior a Mozart por el mismísimo Goethe. Dicho esto, no es que los viejos prejuicios hubieran desaparecido de la noche a la mañana. Carl Friedrich Zelter, profesor también del joven Mendelssohn, se sintió evidentemente obligado a prevenir y tranquilizar a un tiempo a Goethe en su carta de presentación: aquel precoz muchacho, le escribió en 1821, era «hijo de un judío, sin duda, pero no judío». ²⁹ Está claro que por entonces el judaísmo no se había racializado del todo: el hijo de un judío podía ser «no judío». Aun así, sigue siendo chocante leer, en un comentario eliminado en la primera versión publicada de esta correspondencia, la siguiente afirmación para tranquilizar a Goethe: que su joven y brillante alumno no había sido circuncidado.

Judío o no, a los dieciséis años Mendelssohn ya había validado el juicio de Goethe al producir su prodigioso *Octeto de cuerdas*, una partitura jubilosa *in crescendo*, en la que exuberancia juvenil y maestría formal conviven en una unidad sin parangón en la historia de la música. Después vendrían sinfonías, cuartetos y misas. Y en su escalada hacia la misma cúspide de la vida musical de Alemania, Mendelssohn se impuso la misión de divulgar su nuevo evangelio de la música alemana. «Me decís que debería tratar de convertir a la gente de aquí [...] y enseñarle a amar a Beethoven —escribía a su familia durante una estancia en París en 1825—. Ese es justamente mi empeño». ³⁰

El empeño en revivir el legado de Bach a principios del XIX cosechó su mayor éxito el 11 de marzo de 1829, cuando Mendelssohn, según cuenta un contemporáneo suyo, abrió de par en par «las puertas de un templo largo tiempo cerrado» al dirigir el coro de la Academia de Canto de Berlín en su extraordinaria *Pasión según san Mateo*; ³¹ era la primera presentación de la obra desde la muerte del compositor en 1750. Seis años más tarde, Mendelssohn fue nombrado director de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, puesto que ocuparía durante los doce años que le quedaban de vida. En ese tiempo, elevó los estándares de la orquesta y apuntaló su reputación fijando de paso el modelo moderno de lo que hace una orquesta sinfónica. En vez de centrarse tan solo en compositores vivos y figuras del pasado reciente, introdujo en Leipzig una nueva serie de conciertos «históricos», cen-

trada en autores que llevaban mucho tiempo desaparecidos de la escena, contribuyendo esencialmente a sentar las bases del primer canon de la música clásica. No se le pasaba por alto lo irónico de la iniciativa. Por la época de su histórica interpretación de Bach, utilizando un término despectivo para referirse a su propio origen étnico, comentó a su amigo el actor Eduard Devrient, partícipe también en el concierto: «¡Y pensar que han tenido que ser un actor cómico [y] un joven judío quienes devuelvan al pueblo lo más grande de la música cristiana!».³²

Mendelssohn fundó en Leipzig el primer conservatorio de Alemania, y dispuso la contratación de Robert Schumann como profesor. Fue asimismo el visionario que promovió la construcción de un monumento de piedra a Bach. Sería este el primero de tales gestos de veneración de un compositor hacia un antecesor musical, una columna conmovedoramente modesta rematada por la efígie de Bach, asomado a una especie de habitáculo decorativo. El monumento, inaugurado en 1843 en presencia de un misterioso visitante de pelo cano llegado desde Berlín, que resultó ser el último nieto vivo de Bach, sigue en pie en Leipzig, cerca de la iglesia de Santo Tomás, donde el compositor ofició de socapiscol durante más de veinticinco años.³³

Al ser el músico y compositor más conocido de Alemania, Mendelssohn viajó a lo largo y ancho de toda Europa, aclamado por reyes y reinas. Desde su estudio de Leipzig, en que sendos bustos de Bach y de Goethe le observaban literalmente por encima del hombro, creó las sinfonías y los oratorios que ahora figuran con todos los honores en el canon de obras maestras que él mismo ayudó a concebir. Entonces, en mayo de 1847, perdió a su adorada hermana, Fanny, y el dolor le consumió. Habían estado muy unidos toda su vida, y ella parecía excepcionalmente capaz de entender las contradicciones que él había armonizado para trazar su propio camino. «Tú me conoces bien y sabes lo que soy, siempre», le escribió en cierta ocasión.³⁴ Al cabo de solo seis meses, Felix sufrió una serie de apoplejías y murió en su casa.

Su funeral, celebrado el 7 de noviembre de 1847, fue un evento cívico impresionante, con miles de lipsienses sumándose a la procesión en su recorrido por las calles de la ciudad. Tiraban de la carroza fúnebre cuatro caballos enjaezados con paños negros. Uno de los por-

tadores del féretro fue Robert Schumann. En la Paulinerkirche (la iglesia oficial de la universidad), un coro entonó corales del oratorio *Paulus* del propio Mendelssohn y de *La pasión según san Mateo* de Bach. Esa misma noche, el ataúd fue depositado en un tren especial con destino a Berlín. Por el camino, el convoy hizo una parada en Köthen, donde otro coro se presentó para actuar en mitad de la noche. Se detuvo una vez más en Dessau, y allí, a la una y media de la madrugada, cantó otro coro más, esta vez un himno recién compuesto que alababa al compositor como «la fuente insuperable de la música sacra».³⁵ En cierto modo, ese momento marcó el cierre de un amplio círculo trazado en solo tres generaciones: la actuación en Dessau tuvo lugar a aproximadamente un kilómetro y medio del lugar donde, ciento dieciocho años antes, había nacido un niño llamado Moses ben Mendel Dessau.

En 1884, transcurrido más de un cuarto de siglo desde la muerte de Mendelssohn, la ciudad de Leipzig inauguró su nueva sala de conciertos, la Gewandhaus. Mientras que su predecesora era minúscula se-



gún los estándares actuales, un acogedor centro de reuniones sociales para una reducida élite, el nuevo espacio se construyó a la medida de las recientes y grandes ambiciones de la música alemana, de su ideal de la audiencia como *Volk*, como representación del público alemán en su conjunto. Conforme a esta nueva religión del arte, dotada por fin de su propio lugar de culto en condiciones, un órgano —el emblema por excelencia de la música litúrgica— adornaría el fondo del escenario. En coherencia, un ambiente de silencio eclesial se convirtió en la nueva norma durante los concier-

tos; de hecho, los lipsienses guardaban un silencio reverencial desde antes de que el director entrara al escenario siquiera.

Entretanto, para honrar los servicios de Mendelssohn a la orquesta y a la música alemana en general, el Ayuntamiento de Leipzig erigió frente a su nueva sede una enorme estatua en memoria del compositor, obra de Werner Stein. Cuando, en 1892, se inauguró el monumento, la imponente figura en bronce de Mendelssohn se alzaba más de seis metros sobre el suelo. En palabras de un concejal, la conservarían «como expresión del agradecimiento que nuestra ciudad le debe a aquel cuyo nombre pronunciamos con amor y reverencia».³⁶

La efigie del compositor sostiene una batuta en una mano y una partitura enrollada en la otra, aludiendo al doble papel de Mendelssohn como artista creativo y guardián interpretativo de lo que ya era una tradición histórica reconocible y coherente. Además, está envuelto en una toga griega, evocando las raíces clásicas que laten en el corazón de la idea de la *Bildung*. Debajo, en el alto pedestal de granito adornado con ángeles y musas, se inscribió su nombre completo e innecesariamente específico, en toda su ancestral complejidad: «FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY». Y en el lado trasero de la estatua se inscribió un lema, unas palabras que pasarían a ser lo último que viera el público al salir de la nueva sala tras cada actuación, y que son en cierto modo una glosa perfecta del propio ideal de la *Bildung*: «*Edles nur künde die Sprache der Töne*» («Que el lenguaje de la música hable tan solo de cosas nobles»).

Por fortuna, a la vista del destino que aguardaba a esta estatua, el ideal de la *Bildung* se preservó además en un vehículo que se ha demostrado más duradero que el bronce y el granito. Hoy en día, cada vez que se interpretan el incontenible *Octeto* del compositor, su rapsódico *Concierto para violín*, su luminosa *Sinfonía italiana* o su oratorio *Elías*, el ideal de la *Bildung* está ahí..., si es que nos proponemos escucharlo. Es innegable que en esas obras resuena un largo periodo de historia cultural que dio forma y vida a sus notas en el momento en que fueron confiadas al papel. Los libros podían quemarse más adelante. Las estatuas podían ser derribadas. Pero esta gran fe en el poder ennoblecedor del arte, esta visión de la música como lenguaje de la libertad del alma, todo aquel extraordinario periodo del pasado ale-

mán y judío está preservado, cristalizado y proyectado al futuro, quizá con más pureza que en ningún otro lugar, en la belleza y el equilibrio espiritual de la música de Mendelssohn.

La Viena de finales del siglo XIX en la que crecieron Arnold Rosé y Arnold Schönberg era una ciudad de la *Bildung* hasta un punto que es difícil de comprender. Está claro que el *ethos* de aquella Viena antigua ya había empezado a desdibujarse en vida de quienes se educaron en él. «Se han roto todos los puentes entre el hoy, el ayer y el anteayer», escribía el autor judeoaustríaco Stefan Zweig.³⁷ En *El mundo de ayer*, el retrato que con tanto amor esbozó de la ciudad de su juventud, Zweig se propuso acortar esa distancia. Sus recuerdos de Viena son muy selectivos, y nos los presenta acompañados de una nostalgia teñida de sepia, pero estos son defectos que la historia de la vida y el arte del propio Zweig nos permiten perdonar.

A decir del escritor, Viena experimentó a lo largo de aquellas décadas doradas un monumental cambio de guardia, un traspaso de la custodia de la cultura de manos de la corte imperial a los ciudadanos de a pie. Los emperadores de antaño —explica— confiaban la formación musical de sus hijos a los mejores compositores de entonces, o hasta componían sus propias obras. En cambio, el emperador Francisco José, cuyo reinado se extendió desde 1848 a 1916, no tenía tales intereses. Esto dio a la burguesía una particular razón de ser, como nuevos adalides y protectores de las tradiciones culturales vienesas, responsabilidad que asumieron con celo casi sin parangón en la historia de Europa. Tomemos, por ejemplo, el relato que hace Zweig de una noche del otoño de 1888 en la que el viejo Burgtheater, que había acogido los estrenos de la *Primera sinfonía* de Beethoven y de la ópera *Così fan tutte* de Mozart, presentó su actuación final previa a la demolición del edificio. El afamado pintor Gustav Klimt recibió el encargo de inmortalizar el teatro en todo su histórico esplendor, y la sociedad vienesa —cuenta Zweig— acudió en pleno a presentar sus respetos por última vez. Pero su veneración tomó un sesgo inesperado, según su relato, una vez que las notas finales se hubieron apagado. El público, en una caza frenética de *souvenirs*, comenzó a dismantelar el escenario sobre la marcha. «No bien hubo caído el telón, todo el mundo

—dice Zweig— se apresuró a subir al escenario para llevarse a casa como reliquia al menos una astilla de las tablas que habían pisado sus artistas favoritos. Incluso décadas después, aquellos simples fragmentos de madera se conservaban en preciosos joyeros en numerosas casas de la burguesía, como se conservan astillas de la santa cruz en las iglesias». ³⁸

Según hemos visto, entre la congregación adoradora de la santa cruz de la cultura estaban los judíos vieneses, y, en cuanto principales beneficiarios del ideal de los dones democratizadores de la *Bildung*, estuvieron también entre sus más ardientes defensores. Esto se constataba en los conciertos de música clásica, con Gustav Mahler dirigiendo la Ópera de la Corte de Viena flanqueado por Rosé, su concertino; se constataba en el patronazgo de las artes visuales, con Karl Wittgenstein, un magnate judío del acero, ayudando a financiar el edificio de un nuevo espacio de exposiciones para el grupo de artistas de vanguardia autoproclamado como la «secesión de Viena», igual que se constataba entre las filas de la Jung Wien (Joven Viena), el hervidero de visionarios escritores y creadores de talante afín empeñados en abrir nuevos caminos hacia el futuro del arte.

Schönberg era miembro principal de este último grupo, que reunía a menudo a los grandes y los casi tan grandes en torno a las acogedoras mesas del café Griensteidl, en la Michaelerplatz. Aun entre tan incisiva compañía, que incluía al legendario escritor satírico Karl Kraus y al arquitecto modernista Adolf Loos, autor de un provocativo ensayo titulado *Ornamento y delito*, Schönberg destacaba. «Le envuelve una atmósfera que está, por así decirlo, sobresaturada de electricidad», escribió sobre él el crítico Richard Specht en 1910. Y seguía diciendo:

El acelerado hombrecillo de cabeza redonda y calva y grandes ojos ardientes, que en momentos de calma tienen algo de ingenuamente bondadoso, da la impresión de ser un mandarín fanático. Es un sofista y un contorsionista verbal del tipo más fascinante: es capaz de cautivar plenamente la imaginación de una persona, haciendo creíbles las cosas más paradójicas, y convincentes las más increíbles. Su talento es pasmoso: sus dotes como persona, no solo como músico. ³⁹

Aquel «acelerado hombrecillo de cabeza redonda y calva» se había criado en Leopoldstadt, el populoso barrio judío de Viena. En materia de música y en casi todas las demás había sido autodidacta: estudió violín, viola y violonchelo, y a decir de todos, los tocaba con más ardor que meticulosa técnica. Su verdadera obsesión era la composición, una pasión gestada por entregas con la sucesiva aparición de los distintos tomos de una enciclopedia, el *Meyers Konversations-Lexikon* (en una ocasión, evocó su impaciente espera de «la largo tiempo anhelada letra *s*, en cuyas páginas acaso encontrara los secretos de la sonata»). Tras la muerte de su padre, acaecida en 1891, Schönberg se vio obligado con diecisiete años a dejar los estudios y aceptar trabajo en un banco. En 1895, se unió a una orquesta de cámara de aficionados, compuesta mayoritariamente por estudiantes ávidos de experiencia musical. Su director, Alexander von Zemlinsky, recordaría más adelante a Schönberg como «un joven sentado ante el único puesto de chelo, que maltrataba su instrumento con apasionado ardor, tocando una nota equivocada tras otra». ⁴⁰ Andando el tiempo, Zemlinsky llegaría a ser el único profesor de composición propiamente dicho de aquel joven, además de su cuñado, después de que, en 1901, Schönberg se casara con su hermana Mathilde.

A pesar de su ascendencia, los rituales y las formas de oración tradicionales judíos fueron siempre prácticas ajenas a Schönberg, y, durante al menos las primeras seis décadas de su vida, el compositor rindió culto ante el altar de Richard Wagner. Su adhesión al wagnerismo fue profunda, e iba mucho más allá del amor por las óperas del genio, de su trayectoria compositiva o de su lenguaje armónico sumamente cromático. Para Schönberg, el wagnerismo era directamente una cosmovisión, que abrazaba un conjunto de creencias, vagamente definidas, pero intensamente sentidas, sobre el arte, el mito, el creador individual y la idea de un «pueblo alemán». «No eras un wagneriano auténtico —explicaría más adelante el mismo Schönberg— si no creías en su filosofía, en el concepto de la *Erlösung durch Liebe*, la salvación a través del amor; no eras un wagneriano auténtico si no creías en el *Deutschtum*, el teutonismo; y no podías ser un auténtico wagneriano sin ser también admirador de su ensayo antisemita *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*)». ⁴¹

Admitir esto último era revelador, y sin duda fue muy doloroso para el compositor. En aquel ensayo de 1850, tristemente célebre, Wagner había expuesto su venenosa crítica a los judíos como injertos extraños en la tierra alemana, como intrusos indeseables con un acento del que jamás podrían deshacerse, como sucedáneos de artistas incapaces de crear arte auténtico que tuviera una conexión genuina con el pueblo alemán o con su tierra.

Mal puede sobreestimarse lo hondo que calaron tan perniciosas ideas en el imaginario cultural centroeuropeo, y más desde el momento en que la música de Wagner pasó a instalarse en el epicentro no ya de la identidad cultural de Alemania, sino también de su nueva identidad nacional tras la unificación bajo el gobierno de Bismarck. Para entonces, hasta quienes veían con mirada escéptica el arte de Wagner, como su contemporáneo, el crítico Ludwig Speidel, se sentían obligados a reconocerlas:

El pueblo alemán ve realizados en las óperas de Wagner sus ideales musicales contemporáneos, y quien pretenda arrebatarles eso —suponiendo que fuera posible siquiera— estaría despojando los cuerpos de esa gente de parte de su alma. Si el arte, sobre todo la música [...], forma parte, aun en la mínima medida, de la esencia de la germanidad [...], la conclusión es ineludible: la esencia de Richard Wagner es ya inseparable de la esencia de lo alemán.⁴²

Esto dejaba a artistas judeoalemanes como Schönberg y Gustav Mahler en un enredo imposible, desheredados de la misma tradición que pretendían impulsar hacia el futuro. Los escritos de Schönberg de las décadas posteriores revelan hasta qué punto interiorizó el racismo y el antisemitismo que están en el corazón de la visión wagneriana del mundo. «Tienes que entender —escribió, en tono casi implorante— el efecto de las afirmaciones [de Wagner] en un artista joven. Un artista no puede crear si no tiene fe en su capacidad creativa.»⁴³ Esa fe es lo que el wagnerismo amenazaba con hurtarle a Arnold Schönberg. La solución que adoptó, antes y después de la primera guerra mundial, fue desdeñar el esencialismo biológico, capital en el antisemitismo de Wagner, y proyectar su propia fuga de la habitación cerrada que era su herencia judaica mediante su conversión al cristianismo.

Y antes de que descubriera que la posibilidad de escapar no era más que otra quimera, ya había alterado el curso de la música moderna.

Los judíos austriacos habían sido emancipados oficialmente por ley en 1867, pero la edad de oro liberal de Viena, su cultura optimista de gracia y belleza, el mundo dorado de la Ringstrasse —la avenida más famosa de la ciudad— tuvo una duración dolorosamente breve. En 1897, Karl Lueger, político abiertamente antisemita cuyo ejemplo influiría en Adolf Hitler, fue elevado al puesto de alcalde de la capital, pese a las serias reservas de Francisco José, hombre de mentalidad liberal. Su ascensión trajo consigo la vuelta a las viejas costumbres de la ciudad. Una noche de marzo de 1897, a raíz de las conflictivas elecciones al Consejo Imperial, se desató una carnicería en el barrio de Leopoldstadt, con alborotadores agrediendo físicamente a los ciudadanos judíos y destrozando escaparates con lanzamiento de ladrillos y pedruscos.⁴⁴ Una turba enfurecida de ciento cincuenta personas se desparramó por la calle Leopoldsgasse, donde, en el número 9, vivía la familia Schönberg. Los escaparates de un colmado situado justo enfrente de su casa fueron hechos añicos y saqueados. Era la otra cara de Viena, la que rara vez se entreveía en el retrato de Zweig de una urbe obsesionada con el teatro y la música.

Tampoco era esa violencia desatada la única fuerza que tensionaba cada vez más el guion que unía —y separaba— los dos componentes de la identidad «judeo-alemana». Una semana antes de que tuviera lugar la matanza que arrasó Leopoldstadt, Walther Rathenau, futuro ministro de Asuntos Exteriores de la República de Weimar, había publicado un artículo titulado «¡Escucha, oh, Israel!», en el que fustigaba a sus congéneres judíos por su obstinada insistencia en mantener en su forma de presentarse los estereotipos que se atribuían a su raza. «¡Miraos al espejo!», los conminaba, instándolos a «desprenderse de los atributos tribales» que «es sabido que resultan odiosos para nuestros conciudadanos».⁴⁵

Las cartas de Schönberg de aquella época no hacen mención ni de la violencia que pudo presenciar, literalmente, desde su ventana, ni de las presiones internas que retumbaban en las comunidades judías de Viena y Berlín. Pero sus actos lo dijeron todo. Casi exactamente un año des-

pués de la carnicería, entró en la iglesia evangélica de la calle Dorotheergasse y se convirtió al protestantismo, asumiendo un nuevo nombre en el proceso: Arnold Franz Walter Schönberg. Era la misma iglesia en que se convertiría Arnold Rosé, y en la que, al cabo de pocos años, se casaría con Justine Mahler. Al explicar su decisión en las décadas siguientes, siguió apoyándose en el tenso lenguaje wagneriano de su juventud, sosteniendo que su conversión le había traído la promesa de ser «redimido de miles de años de humillación, vergüenza y oprobio». ⁴⁶ Y, al menos al principio, su razonamiento parecía sostenerse. Con su capacidad creativa ya totalmente desbloqueada por su ingreso en la fe de Bach, Schönberg puso su formidable energía mental y espiritual a trabajar en la misión que le había estado vedada como judío: conducir la música alemana hacia un futuro exultante.

Los frutos artísticos no se hicieron esperar. En 1899, el año siguiente a su conversión, completó su sexteto de cuerda *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*), una pieza que condensaba toda una era, rotundamente wagneriana en sus texturas y armonías y klimtiana en sus centelleantes balsas de color. En un viaje de la oscuridad hacia la luz, la música sigue el camino del poema del mismo título de Richard Dehmel, en que un hombre y una mujer pasean solos por una arboleda en una noche fría. Con la pareja bañada en la luz de la luna, la mujer confiesa desesperada a su pareja que está embarazada de otro. En vez de reaccionar airadamente, el hombre responde con un amor tan profundo que, místicamente, convierte a la criatura en suya. Siguen caminando juntos los dos, «adentrándose en la noche inmensa y clara».

Lo que Schönberg pudo ver en ese poema está abierto a la especulación, pero no es difícil imaginar a este compositor en búsqueda espiritual conmovido hasta las entrañas por la historia de un niño cuya espuria conexión con el padre (y quien dice «el padre» dice «la patria») se transforma por obra de un amor místico y profundo en una unión consagrada por la sangre. Fueran cuales fueran los aspectos del poema que le llegaron al alma, sus palabras sacaron de él una pieza de cámara de belleza deslumbrante y líquida. La noche era, en efecto, inmensa y clara.

En torno a 1904, Schönberg había admitido a dos estudiantes vieneses, Alban Berg y Anton Webern, que le guardarían siempre una

devoción absoluta como maestro y como líder de lo que se llamaría luego la segunda escuela vienesa. Entretanto, su música se volvía cada vez más compleja y audaz en su liberación de las estructuras armónicas que habían regido el arte desde tiempos de Bach. Nada menos que un titán como Gustav Mahler, tras estudiar su *Cuarteto de cuerda n.º 1* de 1905, confesó que ya no era capaz de oír la música en su cabeza al leerla en las páginas de la partitura. «He dirigido las composiciones más difíciles de Wagner —explicaba, descolocado—. Yo mismo he escrito partituras de hasta treinta o más pentagramas; y, sin embargo, he aquí una con solo cuatro pentagramas, y soy incapaz de leerla». ⁴⁷

Si el desarrollo artístico de Schönberg ya estaba forzando los límites de la tonalidad y de la comprensión del público, un periodo tormentoso en su vida personal parece no haber hecho sino acrecentar la sensación general de turbulencia. En 1908, su mujer, Mathilde, había tenido con el profesor de pintura del compositor, el artista Richard Gerstl, un amorío que sumió a Arnold en un estado de angustia que puede apreciarse en su serie de autorretratos de esa época, dominados muchos de ellos por la presencia inquietante de unos ojos resplandecientes, como en llamas. Ese mismo año, Schönberg forzó por fin la tonalidad más allá del punto de ruptura con su *Cuarteto de cuerda n.º 2*, su experimento más audaz hasta entonces. En el último movimiento de la obra, conforme la música rompe las amarras de su dársena armónica, una soprano canta los versos de un poema de Stefan George: «*Ich fühle luft von anderem Planeten*» («Siento un aire de otro planeta»).

Ese aire extraplanetario se extendió rápidamente a todas las artes. Vasili Kandinski asistió al estreno en Múnich del *Cuarteto de cuerda n.º 2* y respondió de inmediato con su *Impresión III (Concierto)*, un óleo semiabstracto en atrevidos tonos amarillos. Además, escribió cartas al compositor declarándole su admiración. «Usted no me conoce —decía—, pero lo que afanosamente perseguimos y, en general, nuestra forma de pensar y de sentir tienen mucho en común. [...] La vida independiente de cada una de las voces en sus composiciones es exactamente lo que intento encontrar en mi pintura». ⁴⁸ En la arquitectura, Adolf Loos rompía igualmente con lo que consideraba tradiciones decorativas anticuadas, de lo que dejó su muestra más célebre en

el diseño de un edificio de nuevo cuño en la Michaelerplatz de Viena: una construcción tímidamente moderna con ventanas desprovistas de cualquier ornamento que se alzaba justo enfrente de los cafés donde los compositores y poetas de la Jung Wien se reunían desde hacía tiempo, ante la parte trasera de la grandiosa residencia imperial. Se decía que cuando se hubo erigido el edificio de Loos, el káiser Guillermo II cerró las cortinas de la ventana de su dormitorio para no volver a descorrerlas jamás.

Más adelante, Schönberg llamaría a su revolución armónica la «emancipación de la disonancia»; la expresión resulta bastante pegadiza. Habiéndose aupado a hombros del movimiento por la emancipación legal de los judíos, dio un paso más al renunciar formalmente a su fe, y a continuación iba a emancipar la forma artística de su elección liberando la disonancia, el «ruido» que durante siglos había sido encerrado bajo siete llaves, confinado a un gueto más allá de los límites de lo que se toleraba como buena música cristiana.⁴⁹ Puede que la expresión se entienda mejor en el contexto de otro aforismo de Schönberg, más o menos de la misma época. «El arte —escribió— es el grito angustiado proferido por aquellos que han experimentado de primera mano el destino de la humanidad».⁵⁰

Arnold Rosé y su Cuarteto Rosé permanecieron estrechamente vinculados con la música de Schönberg a lo largo de este periodo; fueron los intérpretes en el estreno tanto de *Noche transfigurada* como del *Cuarteto de cuerda n.º 2*. No obstante, en paralelo a su honesta defensa de la vanguardia, Rosé era conocido sobre todo como fervoroso custodio de la tradición clásica, por su trabajo no solo en la Filarmónica de Viena, sino también con su cuarteto, venerado sobre todo por sus interpretaciones de los cuartetos de cuerda de Beethoven.

Así, cuando en marzo de 1913 se programó la demolición de otro histórico altar vienés de la música, el Salón Bösendorfer, a fin de hacer sitio a una estructura moderna, fue el Cuarteto Rosé el llamado a officiar la despedida al venerado espacio musical con una última actuación, en la que interpretaría tres cuartetos de Beethoven; entre ellos uno de los últimos que compuso, el cuarteto *Opus 131*, de belleza tan estremecedora y sublime que parece detener el tiempo. Se hallaba en-

tre el público Stefan Zweig, que dos décadas después aún recordaba la escena. Según escribó, aquel destacado salón de música de cámara...

... tenía la resonancia de un violín antiguo, y era un lugar sagrado para los melómanos, porque Chopin y Brahms, Liszt y Rubinstein habían dado conciertos allí, y muchos de los famosos cuartetos habían sido interpretados en aquella sala por primera vez. Y ahora había de hacer sitio a un nuevo auditorio, construido específicamente para eso; aquello escapaba al entendimiento de quienes habíamos pasado allí muchas horas memorables. Cuando los últimos compases de Beethoven se extinguieron, interpretados como nunca por el Cuarteto Rosé, ninguno de los asistentes abandonó su asiento. Gritábamos y aplaudíamos, algunas mujeres sollozaban de emoción, nadie estaba dispuesto a admitir que aquello era un adiós. Las luces de la sala se apagaron para que despejáramos el lugar. Aun así, ni una de las cuatrocientas o quinientas personas presentes se movió de su sitio. Nos quedamos allí media hora, una hora... como si nuestra presencia pudiera salvar el sagrado salón por la fuerza.⁵¹

Zweig no llega a decirnos cómo se resolvió al final este plante, ni cuánto tiempo se aferraron a su butaca los oyentes esa noche. Nos quedamos tan solo con la imagen de un público vienés reverente, guardián de un mundo que se desvanecía, vigilante en la oscuridad.

En la Viena actual, aunque el Salón Bösendorfer hace mucho que desapareció, el hogar en que vivió durante veintiocho años Arnold Rosé con Justine, Alma y su hermano Alfred sigue en pie en el número 23 de la calle Pyrkergrasse de Döbling, el decimonoveno distrito de la ciudad. Una soleada mañana de verano me dispuse a encontrarlo.

Fue una búsqueda en la que me embarqué no sin cierta aprensión. Los peregrinajes de ese tipo pueden resultar empeños delicados. Cuando uno llega por fin al destino anhelado, es posible que se lleve una decepción, porque a la cruda luz de la realidad cotidiana carezca por completo del brillo, del encanto, del aura que confieren a tales sitios nuestra imaginación o el propio anhelo que nos llevó, de entrada, a emprender el viaje. En otros casos, puede que los espíritus invo-

cados no se dignen a aparecer, a menudo porque no queda gran cosa que habitar.

Y esa impresión tuve a mi llegada al número 23 de Pyrkerasse. El edificio estucado de tres plantas sería en tiempos, a buen seguro, un domicilio distinguido, pero aquel día estaba decididamente lejos de parecerlo, con manchas en la fachada y la pintura desprendiéndose de las ventanas de los pisos superiores. Las de la planta baja que da a la calle, que en su momento enmarcaron la vista del legendario cuarto de la música de los Rosé, donde Gustav Mahler y el director Bruno Walter solían tocar valeses a cuatro manos al piano, hoy están resguardadas por intimidantes barrotes de hierro. No obstante, tampoco ha desaparecido todo rastro de la historia del lugar. Una pequeña placa colocada cerca de la puerta principal reza así:

IN DISEM HAUSE WOHNTE
 VOM 18. APRIL 1911 BIS 2. MAI 1939
 ARNOLD ROSÉ
 UNVERGESSENER KONZERTMEISTER
 DER WIENER PHILHARMONIKER
 BEGNADETER GEIGER DER KAMMERMUSIK

[En esta casa vivió
 desde el 18 de abril de 1911 hasta el 2 de mayo de 1939
 Arnold Rosé
 Nunca olvidado concertino de la Filarmónica de Viena
 Virtuoso intérprete de música de cámara]

La placa es precisa hasta cierto punto, pero flagrantemente incompleta. Arnold Rosé permaneció en la dirección de la Filarmónica hasta la anexión de la ciudad por parte de los nazis en 1938, momento en que fue despedido expeditivamente por un conjunto que había liderado con honor y dignidad durante cinco décadas. Con la ayuda de Alma, consiguió huir a Londres, donde murió al poco de acabar la guerra, roto de dolor.

Alcé la vista para contemplar su antiguo hogar, pestañeando al luminoso sol de Viena. Un grupo de obreros manejaba maquinaria estruendosa no lejos de allí. En aquel momento, sentí la inmensidad

del hueco en la memoria pública, ya que la ciudad parecía reivindicar los logros creativos de Rosé a la vez que se negaba a asumir o reconocer siquiera su expulsión y su exilio posteriores, o a mencionar al resto de su familia.

Alma Rosé, por su parte, había dirigido una popular orquesta de cabaret compuesta exclusivamente por mujeres, que estuvo interpretando piezas clásicas ligeras para públicos de toda Europa central hasta bien entrada la década de 1930. En 1942, fue detenida por la Gestapo y conducida a Auschwitz. El último puesto que ocupó en la música fue la dirección, dentro del campo, de una orquesta de mujeres, un conjunto formado por prisioneras encargado de tocar para los oficiales de las SS y para sus mismas compañeras cuando marchaban a trabajar por la mañana y cuando volvían —con frecuencia, en menor número— al acabar la jornada.

Según contaron algunos testigos, Alma lidió con el diabólico destino de la situación centrándose en el nivel artístico del grupo, al que exigía excelencia a pesar de los instrumentos rotos, la falta de partituras, la rudimentaria destreza de muchas de las intérpretes y las inconcebibles condiciones en que se desarrollaba su trabajo. En las escasas ocasiones en que veía satisfechas sus ambiciosas expectativas respecto a una interpretación, expresaba a las músicas su mayor halago: «Eso ha estado lo bastante bien como para que lo escuchara mi padre».

Al final, la educación musical que había recibido de Arnold Rosé y el concepto de integridad artística que había absorbido de su ejemplo elevaron al grupo a un nivel de distinción que les granjeó un trato favorable por parte de los oficiales del campo y una relativa distancia respecto a su maquinaria homicida.⁵² En otras palabras, la nobleza musical de Alma Rosé, el último parpadeo del ideal de la *Bildung*, salvó la vida de muchas integrantes de la orquesta. La propia Alma, sin embargo, no se contó entre las supervivientes. Después de pasar más de un año en Auschwitz, murió en el campo el 5 de abril de 1944, probablemente porque cayera enferma.

Pero volvamos al portal del hogar de los Rosé; allí, en la acera, comprendí que los resultados de mi peregrinación se estaban quedando lamentablemente cortos. Pese a la placa de la fachada, el lugar parecía mudo; su verdadero pasado había quedado prácticamente sellado para el presente. Un viandante me estudió con mirada escéptica y



yo, cohibido, miré mi móvil como si me ocupara de algún asunto urgente de suma importancia. Solo entonces caí en que la clave para invocar la historia perdida de aquel lugar la llevaba conmigo desde un principio. Unos meses antes, había visitado el archivo de la familia Rosé, ubicado en London, ciudad de la provincia canadiense de Ontario en la que Alfred Rosé se instaló después de la guerra. Entre los haberes de la colección, empaquetados de forma segu-

ra en cajas de archivo libres de ácido junto a las medallas concedidas por varios reyes a Arnold Rosé, un honor imperial firmado por el emperador y un mechón del pelo de Gustav Mahler, se encontraban también varios álbumes de fotos familiares. Yo había escaneado algunas de las fotografías, y allí mismo, en el portal, abrí las imágenes que guardaba en el móvil.

Fijándome en dos de aquellas fotos plantado en la acera, me estremecí al comprender que las originales debieron tomarse justo al otro



lado de la ventana enrejada ante la que me hallaba en aquel momento. En una de ellas, Alma, aún niña, posa tras el piano con su violín en alto. Junto a ella están Arnold y Alfred, que sostiene un clarinete. La imagen es borrosa y tiene mucho grano, igual que tiene ruido de fondo el sonido de la grabación que esos tres mismos miembros de la familia Rosé realizarían del *Concierto para dos violines* de Bach unas dos décadas después. Las ventanas están inundadas de luz.

En la segunda fotografía familiar, hecha en el mismo apartamento, quizá el mismo día, Alma y Alfred aparecen de pie a ambos lados de su madre, Justine. Los dos se inclinan hacia ella como para asegurarse de que salían en la foto, aunque no tenían que haberse preocupado. El angular de la lente está lo bastante abierto como para captar también buena parte del comedor, con sus paredes forradas de paneles oscuros. Situado en lugar destacado en la esquina de la habitación, dominando la escena por encima del hombro de Alma, hay un busto de Beethoven. Es posible que su presencia en esta toma en concreto fuera puramente accidental, pero el caso es que la imagen del compositor se convierte en lo que se llama el *punctum* de la foto, el pequeño detalle que atrae la mirada del observador y revela la esencia del conjunto.⁵³

El ruido de la ciudad se fue apagando mientras volvía a examinar esta foto, ese efímero momento doméstico que había sido, al parecer, milagrosamente arrancado del vórtice del pasado. El busto de Beethoven irradiaba de pronto su propia aura: a un tiempo símbolo de un humanismo metropolitano adquirido con orgullo y de una herencia nacional en amorosa custodia. Traté de apartar de mi conciencia lo que el futuro deparaba a aquella familia y devolver así a la escena la dignidad de su tiempo y su lugar originales. Veía ahora con toda claridad que no solo ellos habían estado custodiando todo lo que Beethoven representaba. El mismo busto les había estado custodiando a ellos, vigilándolos con ojos que los traspasan y penetran en un futuro que era tan insondable como —en aquel momento, y tal vez, fugazmente, de nuevo en el recuerdo de la música— iluminado por la esperanza.