

CHOPIN

Por Juan Francisco Giacobbe¹

Se le podría llamar sin hipérbole, el creador de la sensibilidad armónica moderna. Sensibilidad armónica que ya no se encuadra en la precisión de un orden normal y clásico, pero que rompiendo con aquello que es convencional por tradición, crea lo que es convencional por renovación. En este orden de la sensibilidad armónica dos genios preceden a Chopin: Scarlatti y Bach. El Scarlatti atrevido y sabroso de ciertas sonatas de una modalidad sensitiva y disonante, y el Bach de las peroraciones y los abandonos cromáticos de más de un preludio y de más de una obra de órgano. Pero en ellos están aún la perfecta conducta de la sugerencia clásica y tales anticipaciones son pasajeras y fragmentarias. En Chopin, en cambio, la armonía, sin dejar de fluir de la trama contrapuntística subentendida, se afianza o mejor dicho se manifiesta como necesidad total de disonancia. No de disonancia pura, entendida como único medio y como único fin sensitivo, pero sí utilizada como el elemento más fiel y preciso para representar el estado vivo de la pasión y de la agitación emotiva.

La disonancia, de ser en la obra de Chopin, lo que fue hasta la época de Beethoven un elemento de segundo plano para hacerse de repente apunte y personificación latente de toda la música. Se rompe entonces en Chopin el ciclo de lo puramente musical, para crear la sensación de lo transmusal; para crear con un orden inteligente de sonoridades un tipo de arte que nace en la periferia de la música y se acuerda con otras aprehensiones y con las aprehensiones de otras artes. Nace en Chopin, lo que llamaríamos, la interferencia sensitiva de las artes, que es lo que caracteriza al arte moderno y a la inquietud moderna en todos sus modos de expresión. Romper el límite de todo lo que es ordinario en la percepción y en el conocimiento; penetrar el campo de lo desconocido y asegurándose de lo intuitivo puro, dar un arte de analogías y de sugerencias, de indeterminaciones y de ilimitabilidad. Dibujar así, sin querer objetivizarlo el infinito; hacer lírico al espacio y a la luz y rebasar la tiranía subjetiva del tiempo, en una forma de arte que no se acuerde a ningún infinito formal sin dejar por eso de ser forma activa: he aquí el signo del arte de Chopin y del arte post-chopiniano. Nacen entonces en él las tres características sustanciales y torturantes del arte moderno: intimismo, crepuscularismo y peregrinaje por los infinitos indeterminables. Y en cada una de estas características, el arte de Chopin se hace consonancia y reverberación de artes y de artistas de otras edades y de otra especie de arte. Y allí reside su calidad de interferente sensitivo y su particularidad artística. En el intimismo, por ejemplo, se acuerda con los más clásicos y tiernos versos de Safo, en la cual, como en Chopin el sonido, la palabra toca el borde de lo ilimitable y se abandona a él; el lirismo musical de Safo, sus sugerencias cromáticas, su “color” perláceo en el tono del período y en el abandono de las cadencias, están vivos, en más de un preludio, en más de un andante, en más de una balada de Chopin. Lo mismo sucede con el crepuscularismo, en el cual Chopin abunda de concomitancias, con el arte espacial y táctil de un Leonardo da Vinci. La melodía de Chopin está también ubicada en el centro de un claroscuro sensitivo, de un claroscuro, que como aquel de Leonardo, se diría que se puede “tocar” y que deja en el tacto la sensación suspendida de los terciopelos oscuros y de las aguas anochecidas. Es como asomarse a la solitud acogedora de una balastrada que da al infinito de un crepúsculo indeterminado, en el cual nada pasa, ni se mueve, ni vive, pero en el cual llega desde el lugar del misterio, sospechas y aprehensiones de cosas sin línea y de pasado sin resolución. Es esa sensación psíquica que está entre un estado de drama y un estado de angustia, pero queriendo evitar todo se resuelve por la evasión y la contemplación inactiva; un estado particular por el cual el ser quiere dejar de ser actor de la propia vida para ser espectador de su propio destino. Una superposición inexplicable y transfigurada; una indecisión querida y perseguida, he aquí la fórmula sensitiva del crepuscularismo de Chopin, del cual nacerán las graves intimidades de un Schumann; los desmayos celestinos y epidérmicos de un Liszt; el terror recóndito de un Mussorgsky; la ternura viril de un Brahms; ciertos contornos de Franck; el refinamiento decadente de un Fauré y el punto de partida para todas las mediatintas y vaguedades sonoras de un

¹ Publicado en un diario sin identificar; según CV del propio JFG, publicado en 1943. (N.d.R.)

Debussy. Él los precede, los anuncia y los explica a todos. Y explica también la disgregación del arte moderno; la posición de explicar lo inexplicable, de penetrar lo impenetrable y aquélla, más difícil aún, de querer hacer del arte la vida misma y vivir una vida que sea esencia de arte en todo su desarrollo y en todos sus tiempos. Un estado de bella y peligrosa transgresión, en el cual, el arte se hace autobiografía misteriosa y retrato impersonal pero reconocible por medios enigmáticos. Del peregrinaje musical, de los infinitos impenetrables, Chopin aborda en música una especie de misticismo expresivo que halla antecesores solamente en Bach en música y en Leopardi en poesía, mientras tiene un paralelo fantasmagórico en la conmoción de Edgar Poe y un sucesor en la vibración desnuda y nueva de un Rainer Maria Rilke; y este misticismo se concentra en Chopin en la consideración y en la meditación de la muerte, en cantos de una hondura fúnebre que nada tiene de necrofórico.

Y es que Chopin es romántico por pura casualidad histórica y por mero convencionalismo conceptual; pero en el fondo mismo de su arte, considerado sin prejuicios de escuela y de edad, Chopin está fuera del romanticismo. Y está fuera de él por las siguientes razones. El romanticismo vive del afán de revelarlo todo en un nominalismo expresivo. La fantasía no empieza a nacer más allá de las cosas, como en el arte clásico, pero trata de nacer de las cosas y en las cosas mismas. De allí que lo romántico sea por excelencia verbalista, en la acepción más sensitiva del vocablo. Y esto no sucede solamente con las artes rítmicas y sonoras, pero con las artes plásticas también. El afán de revelarlo todo más allá del objetivismo, más allá del presente y más allá de lo representable introduce en ellas, una súper-representación, que linda casi siempre, con el orden de la teatralidad.

Verbalismo en la efusión, en la sensación más reveladora y angustiante, combinan toda parte humana y delirante con el teatralismo substancial del romanticismo. En el Schubert de los lieder, el verbo poético llega a adquirir conmoción de imagen óptica; en el Schumann del *Carnaval* y *Papillons*, las imágenes ópticas adquieren transcendencia de poesía; en el Berlioz de la *Sinfonía Fantástica* y *Haroldo*, lo imaginativo presupuesto, se transforma en teatralidad sonoro-narrativa; en Paganini, el sonido adquiere revelación mágica, en Bellini conmoción recordatoria de lo dórico y de lo lineal emotivo. En Chopin nada de ello existe. En su obra no hay títulos que tengan atenencia ni con lo objetivo ni con lo subjetivo explicado. Su obra se compone de títulos genéricos de molde popular o escolástico tal como usaban los clásicos. Formas de danzas en su mayoría, formas de escuela llenan la obra de Chopin. Excepción hecha de los nombres nuevos de “nocturno” y “balada”, toda la obra de Chopin se aleja del verbalismo titular o del teatralismo subentendido. Y si Chopin rompe subjetivamente con el orden de la armonía no necesita romper con el objetivismo de los moldes clásicos del arte para expresarse; le basta con la sugerencia de unos títulos prosaicos y que no dicen nada para decirlo todo. Su alma puede expresarse en lo mínimo y en lo vulgarizado como la mazurca y en el vals; en lo nacional histórico como en las polonesas y la cracoviana; en lo imaginativo poético, nocturnos y baladas; en las formas escolásticas como las sonatas, conciertos y preludios, sin subtítulos y sin sobreentendimientos. Su posición sensitiva es antiliteraria, contrariamente a todo lo romántico. De allí que sea un peligroso poeta sin verbo. Su posición constructiva es antiteatral, de allí que sea una tragedia sin personajes. El mundo circundante no existe para él como para los grandes románticos. En Schubert el mundo objetivo tiene la ingenuidad de la voz de un inocente que se ha puesto a cantarlo desde un momento de efusión. En Weber está sentido a través del vuelo legendario de las palpitaciones sensibles de su pueblo. En Chopin, en cambio, ni es ingenuo, ni es panteístico; el mundo y las cosas ya no están en él y todo, sentimiento, sugerencia, aprehensiones, ha tomado la medida de su propia evasión.

Y es que el arte de Chopin es un arte vivo que está más allá de todos los “ismos” calificativos. Un arte nacido de la entraña misma de la ausencia y de la patria. Arte creativo del arte nacionalista musical y ejemplo perfecto de nacionalismo artístico, el arte de Chopin rompe con las fronteras del arte puro, del arte “estético” diríamos, para hacerse idea política, promoción revolucionaria y consuelo racial. Y de su ejemplo ético y social surgirán las opuestas y totales figuras de: Wagner, Verdi y Mussorgsky.

Tal es el contributo que un hombre desgraciado, legó a la humanidad, muriendo a los treinta y nueve años, lejos de su patria idolatrada y desmembrada.

CHOPIN

Por Juan Francisco Giacobbe

4(b)

Se le podría llamar sin hipérbole, al creador de la sensibilidad armónica moderna. Sensibilidad armónica que ya no se encuadra en la precisión de un orden normal y físico, pero que rompiendo con aquello que es convencional por tradición, crea lo que es convencional por renovación. En este orden de la sensibilidad armónica los genios preceden a Chopin: Scarlatti y Bach. El Scarlatti arrevido y sabroso de piezas, sonatas de una modalidad sensitiva y disonante, y el Bach de las peroraciones y los abandonos cromáticos de más de un preludio y de más de una obra de órgano. Pero en ellos están aún la perfecta conducta de la sugerencia clásica y tales anticipaciones son pasajeras y fragmentarias. En Chopin, en cambio, la armonía, sin dejar de flirtear de la trama contrapuntística subentendida, su armonía o mejor dicho se manifiesta como necesidad total de disonancia. No de disonancia pura, entendida como único medio y como único fin sensitivo, pero sí utilizada como el elemento más fiel y preciso para representar el estado vivo de la pasión y de la agitación emotiva. La disonancia, de ser en la obra de Chopin, lo que fue hasta la época de Beethoven un elemento de segundo plano para hacerse de repente aguda y personificación latente de toda la música. Se rompe entonces en Chopin el ciclo de lo puramente musical, para crear la sensación de lo

transmusical; para crear con un orden inteligente de sonoridades un tipo de arte que nace en la periferia de la música y se acuerda con otras aprehensiones y con las aprehensiones de otros artes. Nace en Chopin, lo que llamaríamos, la interferencia sensitiva de las artes, que es lo que caracteriza al arte moderno y a la liquidez moderna en todos sus modos de expresión. Romper el límite de todo lo que es ordinario en la percepción y en el conocimiento; penetrar el campo de lo desconocido y asegurándose de lo intuitivo puro, dar un arte de analogías de sugerencias, de indeterminaciones y de ilimitabilidad. Dibujar así, sin querer objetivizarlo el infinito; hacer lírico el espacio y a la luz y rebasar la tiranía subjetiva del tiempo, en una forma de arte que no se acuerda a ninguna infinitud formal sin dejar por eso de ser forma activa; he aquí el signo del arte de Chopin y del arte pos-chopiniano. Nacen entonces en él las tres características sustanciales y torturantes del arte moderno: intimismo, crepuscularismo y paisajismo por los infinitos indeterminables. Y en cada una de estas características el arte de Chopin se hace consonancia y reverbación de artes y de artistas de otras épocas y de otra especie de arte. Y allí reside su calidad de interferente sensitivo y su particularidad artística. En el intimismo, por ejemplo, se acuerda con los más clásicos y tiernos versos de Safo, en la cual, como en Chopin el sonido, la palabra toca el borde de lo ilimitable y se abandona a él; el lirismo musical de Safo, sus sugerencias cromáticas, su "color" peridico en el tono del período y en el abandono de las cadencias, están vivos, en más de un preludio, en más de un cantante, en más de una balada de Chopin. Lo mismo sucede con el crepuscularismo, en el cual Chopin abunda de concomitancias con el arte espacial y táctil de un Leonardo da Vinci. La melodía de Chopin está también ubicada en el centro de un claroscuro sensitivo, de un claroscuro, que como aquel

de Leonardo se diría que se pueda "tocar" y que deje en el tacto la sensación suspendida de los terciopelos oscuros y de las aguas amoratadas. Es como asomarse a la solitud acogedora de una balaustrada que da al infinito de un crepusculo indeterminado, en el cual nada pasa ni se mueve, ni vive, pero en el cual llega desde el lugar del misterio, sospechas y aprehensiones de cosas sin línea y de pasado sin resolución. Es esa sensación psíquica que está entre un estado de drama y un estado de angustia, pero queriendo evitar todo se resuelve por la evasión y la contemplación inactiva; un estado particular por el cual el ser quiere dejar de ser actor de la propia vida para ser espectador de su propio destino. Una superposición inexplicable y transfigurada, una indecisión querida y perseguida, he aquí la fórmula sensitiva del crepuscularismo de Chopin, del cual nacerán las graves intimidades de un Schumann; los desmayos celestinos y epidérmicos de un Liszt; el terror recóndito de un Mussorgski; la textura viril de un Brahms; ciertos contornos de Frank; el refinamiento decadente de un Fauré y el punto de partida para todas las modistías y vaguedades sonoras de un Debussy. El los precede, los anuncia y los explica a todos. Y explica también la disgregación del arte moderno; la posición de explicar lo inexplicable, de penetrar lo impenetrable y aquella, más difícil aún, de querer hacer del arte la vida misma y vivir una vida que sea esencia de arte en todo su desarrollo y en todos sus tiempos. Un estado de bella y peligrosa transgresión, en el cual el arte se hace autobiografía misteriosa y refugio impersonal pero reconocible por medios enigmáticos. Del peregrinaje musical, por los infinitos impenetrables, Chopin aborda en música una especie de misticismo expresivo que halla antecesores solamente en Bach en música y en Leopardi en poesía, mientras tiene un paralelo fantasmagórico en la connotación de Edgar Poe y un suceso en la vibración desusada y nueva de una Rainer Maria Rilke y este misticismo se concentra en Chopin en la consideración y en la meditación de la muerte, en cantos de una hondura fúnebre que nada tiene de necrofórico.

Y es que Chopin es romántico por pura casualidad histórica y por mero convencionalismo conceptual; pero en el fondo mismo de su arte, considerado sin prejuicios de escuela y de edad, Chopin está fuera del romanticismo. Y está fuera de él por las siguientes razones:

El romanticismo vive del afán de revelarlo todo en un nominalismo expresivo. La fantasía no empieza a nacer más allá de las cosas, como en el arte clásico, pero trata de nacer de las cosas y en las cosas mismas. De allí que lo romántico sea por excelencia verbalista, en la acepción más sensitiva del vocablo. Y esto no sucede solamente con las artes rítmicas y sonoras, pero con las artes plásticas también. El afán de revelarlo todo más allá del objetivismo, más allá del presente y más allá de lo representable introduce en ellas, una super-representación, que llega casi siempre, con el orden de la teatralidad.

Verbalismo en la efusión más en la sensación más reveladora y angustante, combinan toda parte humana y delirante y teatralismo substancial del romanticismo. En el Schubert de los lieder, el verbo poético llega a adquirir connotación de imagen óptica; en el Schumann del Carnaval y Papillon, las imágenes ópticas adquieren trascendencia de poesía; en el Beethoven de la Sinfonía Fantástica y Aroldo, lo imaginativo presupuesto, se transforma en teatralidad sonora-narrativa; en Paganini, el sonido adquiere revelación mágica, en Bellini connotación recordatoria de lo dórico y lo lírico emotivo. En Chopin nada de ello existe. En su obra no hay títulos que tengan atinencia ni con lo objetivo ni con lo subjetivo explicado. Su obra se compone de títulos genéricos de molde popular o escolástico tal como usaban los clásicos. Formas de danzas en su mayoría, formas de escuela llenan la obra de Chopin. Excepción hecha de los nombres nuevos de "nocturno" y "balada", toda la obra de Chopin se aloja del verbalismo más allá del teatralismo sub-

entendido. Y al Chopin rompe subjetivamente con el orden de la armonía no necesita romper con el objetivismo de los moldes clásicos del arte para expresarse; le basta con la sugerencia de unos títulos prosaicos y que no dicen nada para decirlo todo. Su alma puede expresarse en lo mínimo y en lo vulgarizado, como en la mazurca y en el vals; en lo nacional histórico como en las polonesas y la cracoviana; en lo imaginativo poético, nocturnos y baladas; en las formas escolásticas como sonatas, conciertos y preludios; sin subterfugios y sin sobresentimientos. Su posición sensitiva es antiteatral, contrariamente a todo lo romántico. De allí que sea un peligroso poeta sin verbo. Su posición constructiva es antiteatral, de allí que sea un tragedia sin personajes. El mundo circundante no existe para él como para los grandes románticos. En Schubert el mundo objetivo tiene la fragancia de la voz de un inocente que se ha puesto a cantar desde un momento de efusión. En Weber está sentido a través del vuelo legendario de las palpitaciones sensibles de su pueblo. En Chopin, en cambio, ni es ingenio, ni es pantefático; el mundo y las cosas ya no están en él y todo, sentimiento, sugerencias, aprehensiones, ha tomado la medida de su propia evasión.

Y es que el arte de Chopin es un arte vivo que está más allá de todos los "ismos" calificativos. Un arte nacido de la entraña misma de la ausencia y de la patria. Arte creativo del arte nacionalista musical y ejemplo perfecto de nacionalismo artístico, el arte de Chopin rompe con las fronteras del arte puro, del arte "estético" diríamos para hacerse idea política, promoción revolucionaria y consuelo racial. Y de su ejemplo ético y social surgirán las epopeyas y totales figurales de Wagner Verdi y Mussorgski.

Tal es el contributo que un hombre desgraciado, legó a la humanidad, muriendo a los treinta y nueve años, lejos de su patria idolatrada y desmembrada.