

---

---

## LA BALADA OP. 23 DE CHOPIN Y LA REVOLUCIÓN DE LOS INTELLECTUALES \*

Karol Berger

*"Va en crescendo, como a mí me gusta".<sup>1</sup>*

La Balada en Sol menor op. 23 acabada en 1835, suponía la primera composición de Chopin en un solo movimiento a gran escala que no se fundamentaba en los modelos formales clásicos y su obra más ambiciosa hasta la fecha, una obra en la que intentó crear un nuevo género basado en innovadoras técnicas compositivas. Probablemente se trate del primer resultado satisfactorio en la larga lista de intentos realizados durante el siglo XIX por proporcionar una alternativa viable a la sonata clásica. La continuidad narrativa de la pieza depende principalmente de dos factores: de un lado, los vínculos creados a partir de un solo motivo "suspirante",<sup>2</sup> el cual genera de forma imperceptible la esencia motívica de toda la obra; de otro lado, la obsesiva atención dedicada a una sola nota, *do*, que mantiene su identidad a través de los diferentes cambios de tonalidad y que formando parte del *Urmotiv do-sib*, parece anticipar el descenso melódico desde el cuarto al primer grado de la escala. Tal expectativa es frustrada continuamente y la obra concluye en cambio con un clímax heroico-catastrófico donde la dirección estructural de la melodía se invierte, es decir, *asciende* desde el cuarto al primer grado de la escala en los cc. 234-250.

En una obra de arte, lógica formal y significado expresivo son inseparables. Mientras describíamos la lógica musical de la *Balada*, hemos identificado también su principal idea poética. Se trata de una narración que parte de un comienzo débil e indeciso, suave y moderado, y transcurre a través de sucesivas olas de intensificación y aceleración hacia un frenético y fogoso final

---

\* "Chopin's Ballade op. 23 and the Revolution of the Intellectuals". En *Chopin Studies 2*, Ed. de John Rink y Jim Samson. Cambridge University Press, 1994. pp. 72-83.

<sup>1</sup> Comentario hecho por Chopin ante el éxito de sus conciertos en Viena, en una carta a su familia en Varsovia el 19 de Agosto de 1829, recogida en Fryderyk Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, ed. Bronislaw Edward Sydow, 2 volúmenes (Varsovia 1955), vol. 1, pág. 96. (traducción al inglés de Karol Berger excepto cuando se indique lo contrario).

<sup>2</sup> En inglés, "sigh motif" [N. del T.]

excepcionalmente poderoso y conclusivo, en el que la meta se alcanza más por un acto de desesperación que mediante una progresión lógica y ordenada, del mismo modo que la esperada dirección de la melodía estructural es invertida “catastróficamente”. El final, aunque destacadamente enfático, no resulta triunfante sino heroico y trágico, y viene señalado (de modo muy apropiado) por vagas referencias a las dos conocidas marchas fúnebres de Beethoven dedicadas al héroe caído, en sus op. 26 y op. 55.

La predilección de Chopin por la ópera italiana contemporánea se deja ver claramente en sus cartas, de ahí que la universal progresión cavatina-cabaletta, con sus fuegos artificiales vocales al final, se perfila como uno de los modelos formales sobre los que se sustenta la balada, relacionado también con los deseos del pianista virtuoso de contar con un final deslumbrante. Pero la cualidad trágica de la conflagración final (*Presto con fuoco*) excede con mucho la vulgar sed de aplausos y nos obliga a buscar más allá del mundo virtuoso vocal e instrumental el contexto apropiado para esta creación chopiniana.

El objetivo del presente ensayo consiste en explorar la similitud estructural que existe entre la forma musical de la obra de Chopin y la conciencia histórica de la comunidad polaca emigrante en París en el período entre las revoluciones de 1830 y 1848, comunidad a la que pertenecía el compositor. Obviamente, no sería posible explorar tal similitud si las estructuras a considerar no fuesen comparables de algún modo. El terreno común sobre el que se asientan las formas musicales y las formas que definen una conciencia histórica puede establecerse, en mi opinión, en base al concepto de narración tal y como definiremos aquí, es decir, una forma temporal en la que sus partes se suceden en un orden determinado, gobernado por relaciones de causalidad que resultan de la necesidad y la probabilidad. Partiendo de esta perspectiva, podremos comparar la estructura temporal de la narración musical de Chopin con la estructura temporal de los cuentos e historias narradas por los compañeros del compositor con el objeto de sentirse identificados y descubrir su esencia individual y colectiva.

Lewis Namier, en su famosa “Conferencia Raleigh” sobre historia (British Academy, 1944), ofreció una interpretación profunda (y desde un punto de vista posterior a 1989, profética) de la revolución de 1848, calificándola como “la revolución de los intelectuales (*la révolution des clercs*)”. “La revolución de 1848”, argumentaba Namier,

era universalmente esperada, y fue supra-nacional más que ninguna otra anteriormente... el continente europeo respondió a los impulsos y la marcha de la revolución de forma notablemente uniforme, a pesar de las diferencias de lengua y raza, y de los niveles políticos, sociales y económicos de los países involucrados. Pero el común denominador era ideológico, incluso literario, y efectivamente había una unidad y cohesión en el mundo intelectual europeo tal y como suele apreciarse en los momentos cumbre de su desarrollo espiritual.<sup>3</sup>

Los intelectuales europeos del período anterior a 1848 esperaban que la futura revolu-

<sup>3</sup> Lewis Namier, *1848: The Revolution of the Intellectuals* (Londres, 1946), págs. 3-4.

ción completase el proyecto incompleto de 1789, reemplazando de forma universal (en ciertos países) el principio de propiedad dinástica por el de soberanía nacional. "Para los hombres de 1848, el principio dinástico era sinónimo de gobierno arbitrario y autócrata, mientras que el principio popular se identificaba con los derechos humanos y el autogobierno nacional..."<sup>4</sup> El principio de soberanía nacional implicaba tanto el derecho al autogobierno (es decir, la democracia parlamentaria) como el derecho a la autodeterminación (es decir, el nacionalismo), el primero de ellos fomentando la unidad y el crecimiento constitucional, el segundo, la lucha civil e internacional. "En la interacción entre los movimientos constitucionales y nacionalistas que se abre en el continente europeo a partir de 1848, son estos últimos los que salen ganando..."<sup>5</sup> "De esta forma, en esta primavera de los pueblos,<sup>6</sup> la 'nacionalidad' (apasionado credo de los intelectuales) invade el pensamiento político de la Europa del este y central, y en 1848 comienza la Gran Guerra Europea entre cada nación y sus vecinos".<sup>7</sup> Se podría añadir a la interpretación de Namier que la aceptación tan apasionada del credo nacionalista por parte de los intelectuales no fue ninguna sorpresa. El nacionalismo es una forma peculiar y moderna de legitimar el poder político ejercido en nombre de una nación que se define a sí misma de acuerdo con su cultura. Puesto que la cultura es territorio de los intelectuales, el nacionalismo confiere sobre este grupo el envidiable papel de "sacerdocio legítimo", heredero de anteriores sacerdocios que en épocas pre-modernas aseguraban el poder divino de los gobernantes.

El problema polaco, la preocupación por una nación que no quería aceptar su desmantelamiento por parte de los tres poderes entre los que fue repartida (Rusia, Prusia y Austria) a finales del siglo XVIII, formó parte esencial de la fermentación ideológica anterior a 1848 y contribuyó a moldearla de manera única. La gran masa de emigrantes polacos que se establecieron en París tras la fallida insurrección contra Rusia en 1830-31 veían

que la resurrección de Polonia sólo podía materializarse mediante una guerra entre los tres poderes o la derrota de todos ellos (tal y como ocurrió en 1918); que tal objetivo necesitaba de una convulsión general, una guerra o una revolución mundial; que la monarquía francesa, cada vez más próxima a la derecha, no podía hacer frente a los poderes de la Santa Alianza; y que se requería una nueva revolución que movilizase las fuerzas populares en Francia y sirviera de detonante en Europa. Aguardaban al año 1848.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 31.

<sup>6</sup> El término alemán es *Völkerfrühling* (N. del T.)

<sup>7</sup> *Lewis Namier*, pág. 33.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 47-8.

Por supuesto, la ideología de esta masa emigrante polaca no era monolítica ni mucho menos. Cada facción concebía diferentes escenarios con los que obtener la deseada liberación, así como diferentes sistemas políticos y sociales que aplicar en el estado renacido. Una versión particularmente característica e influyente de la ideología revolucionaria de los años 1830 y 1840 fue el mesianismo romántico polaco. Se trataba de una idea muy extendida entre los derrotados emigrantes defendiendo que el sufrimiento del pueblo polaco servía para preparar su futuro papel de redentor colectivo de Europa, trayendo la salvación y regeneración de la humanidad aquí en la tierra en vez de en el cielo, al provocar una revolución social pan-europea.<sup>9</sup> Adam Mickiewicz, el más grande poeta de esta época y figura de considerable importancia en los círculos intelectuales parisinos, dio forma y expresión a este mesianismo colectivo en *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (Los Libros de la Nación Polaca y de los Emigrantes Polacos), escrito en París al comienzo de la gran emigración de 1832. En palabras de Andrzej Walicki, un preclaro estudioso del mesianismo polaco, Mickiewicz poseía “una visión catastrófica de la historia” en la que “el concepto ilustrado de progreso unidireccional era sustituido por... una serie de descensos seguidos de repentinas oleadas ascendentes, posibles sólo a través del sacrificio y la gracia regenerativa”.<sup>10</sup> La misión mesiánica “debía obtenerse con la espada, mediante una cruzada revolucionaria contra el corrupto mundo antiguo”.<sup>11</sup> Efectivamente, *Los Libros* comienza con la “*Litania pielgrzymyska*” (“Litanía de los Peregrinos”) cuyas primeras palabras son: “*O wojne powszechna za Wolność Ludów! / Prosimy Cie Panie*” (Por la guerra universal para la liberación de las naciones, ¡te rogamos, Señor!); y concluye de la siguiente forma: “*O niepodległość calość i wolność Ojczyzny naszej. / Prosimy Cie Panie*” (Por la independencia, integridad y liberación de la tierra de nuestros antepasados, te rogamos, Señor”).<sup>12</sup>

Claro está, no todos los polacos residentes en París en los años 1830 y 40 eran mesiánicos. El propio Chopin, a pesar de su gran respeto por Mickiewicz, era demasiado *mondain*,<sup>13</sup> un realista demasiado sobrio como para aceptar los aspectos más radicales del mesianismo del poeta, en especial su relación con el círculo Towiański, sin mostrar cierto escepticismo. Las cartas del compositor revelan que observaba la participación de Mickiewicz en dicho círculo con interés, manteniendo al mismo tiempo la cabeza muy clara. El 11 de septiembre de 1841, en una carta desde Nohant a su amigo y copista Julian Fontana en París, escribe: “¡¡Todavía

<sup>9</sup> Sobre el mesianismo romántico polaco, ver especialmente el libro de Andrzej Walicki, *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland* (Oxford, 1982).

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 248.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 249.

<sup>12</sup> Adam Mickiewicz, *Dziela poetyckie*, 4 vols. (Varsovia, 1979), vol. II, pág. 265.

<sup>13</sup> He mantenido el vocablo original pues la traducción literal, ‘mundano’, implica en español ciertas connotaciones negativas que parecen fuera de lugar aquí [N. del T.]

estamos regresando a nuestro país [Polonia]!! ¿Acaso han perdido la cabeza? No temo por Mickiewicz y Sobański, son fuertes y pueden sobrevivir algunas migraciones más sin perder la razón ni el ímpetu".<sup>14</sup> Una semana después, quizá como reacción a un relato más detallado por parte de Fontana de los sucesos en la capital, Chopin escribe (Nohant, 18 de Septiembre, 1841, a Julian Fontana en París): "Mickiewicz terminará mal, salvo que esté tratando de engañarte".<sup>15</sup> Mucho más tarde, el 23 de Marzo de 1845, Chopin hace referencia a discusiones en el círculo Towiański, y a cómo Mickiewicz se separa del grupo desde ese momento, en una carta escrita en París para Stefan Witwicki en Freiwaldau.<sup>16</sup> Chopin se mantuvo claramente alejado de las manifestaciones más calenturientas del mesianismo, y probablemente se sintió más cómodo en el bando conservador del Hotel Lambert, encabezado por el príncipe Adam Czartoryski, con cuya familia mantenía lazos de amistad (la princesa Marcelina Czartoryska era una de sus alumnas más aventajadas).<sup>17</sup> La descripción que hizo Liszt en 1852 de las inclinaciones políticas de Chopin parece acertada:

La democracia nunca fue totalmente de su agrado, pues desde su punto de vista aglomeraba elementos demasiado heterogéneos, demasiado agitados, y les concedía un poder demasiado bruto. Hace muchos años, la aparición de discusiones sociales y políticas en los ámbitos populares se comparó con una nueva incursión bárbara, y el terror que dicha analogía despertó en la mente de Chopin le causó una dolorosa y peculiar impresión. Se desvivía por defender la seguridad de Roma frente a estos modernos Atilas. Aborrecía la destrucción del Arte y sus monumentos, sus refinamientos, su civilización; en pocas palabras, temía la desaparición de esa pose elegante y cultivada, aunque algo indolente, tan bien descrita por Horacio.<sup>18</sup>

Sin embargo, es importante darse cuenta que incluso el ala política y socialmente conservadora de la emigración polaca esperaba una conflagración pan-europea como el único camino posible hacia la liberación de su país. La situación histórica de los emigrantes polacos en París en los años 1830 y 40 convirtió a la gran mayoría en revolucionarios naturales, independientemente de que sus convicciones políticas y sociales fuesen de izquierdas o de derechas. Todos compartían con los intelectuales revolucionarios europeos una visión común de la historia y de su lugar en ella, una premonición (guiada por la ideología de la soberanía nacional) de la futura revolución y guerra pan-europea.

No nos sorprende, por tanto, encontrar a Chopin escribiendo desde París en Enero de 1833 a su amigo Dominik Dziewanowski en Berlín: "Adoro a los carlistas, no soporto a los

<sup>14</sup> Chopin, *Korespondencja*, vol. II, pág. 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vol. II, pág. 37.

<sup>16</sup> *Ibid.*, vol. II, pág. 130.

<sup>17</sup> Ver Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils* (en adelante, *CPT*), traducción de Naomi Shohet, Krycia Osostowicz y Roy Howat, editado por Roy Howat (Cambridge, 1986).

<sup>18</sup> Franz Liszt, *Chopin*, traducción John Broadhouse (Londres, 1901; primera impresión, París, 1852), pág. 136.

felipistas, y en cuanto a mí, soy un revolucionario...".<sup>19</sup> Para ilustrar y hacernos reflexionar sobre el modo en que personas con tan diferentes temperamentos, intereses y convicciones pueden reaccionar de igual forma ante el mismo predicamento histórico, sirva de ejemplo la reacción asombrosamente afín (en pensamiento y simbolismo) de Chopin y Mickiewicz ante la tragedia de las insurrecciones fallidas de 1830-31. Mientras se encontraba en Stuttgart, al poco tiempo de saber de la caída de Varsovia ante las tropas rusas el 8 de Septiembre de 1831, Chopin escribió en un diario privado la siguiente anotación, desesperada y casi blasfema: "¡O Dios, tú existes! ¡Existes y no conoces venganza! Todavía no has tenido suficiente con los crímenes moscovitas; o bien, ¡tú mismo eres moscovita!".<sup>20</sup> Es imposible que esta anotación hubiese llegado a ojos de Mickiewicz cuando éste condujo a su personaje Konrad, el héroe revolucionario de la tercera parte de su drama *Dziady* (*La Noche de los antepasados*), publicada en París en 1832, al borde de la blasfemia. Al final de su "improvisación" Konrad se dirige a Dios: "Gritaré que Tú no eres el padre del mundo, sino...", y la voz del diablo completa el pensamiento: "¡el Zar!".<sup>21</sup>

Sería un error asumir que estos pronunciamientos extremistas del compositor pertenezcan únicamente al periodo de desesperación que siguió a la fracasada insurrección. Hacia el final de su vida y el comienzo de la nueva era revolucionaria, Chopin, el sobrio conservador aclimatado a los más exquisitos salones de Faubourg Saint-Germain, escribía en los siguientes términos a Fontana (en Nueva York) sobre las perspectivas de guerra y revolución en Europa y las implicaciones para Polonia: "Esta [revolución y guerra] no carecerá de sus horrores, pero al final surgirá Polonia, magnífica, grande; en una palabra, ¡Polonia!".<sup>22</sup> Las conclusiones de Namier se confirman: en París, los polacos de casi todas las ideologías esperaban el año 1848, la conflagración pan-europea, para que Polonia y otras naciones soberanas pudiesen renacer y regenerarse de las cenizas del antiguo orden.

Llegados a este punto, mi proposición es la siguiente: la identidad personal o colectiva se define siempre a través de estructuras narrativas. Nos autodefinimos mediante las historias que contamos sobre nosotros mismos, sobre nuestra procedencia y nuestro destino.<sup>23</sup> La narración que proporcionaba a la comunidad por la que Chopin sentía más afinidad (la comu-

<sup>19</sup> Chopin, *Korespondencja*, vol. I, pág. 223.

<sup>20</sup> *Ibid.*, vol. I, pág. 185.

<sup>21</sup> Mickiewicz, *Dziela poetyckie*, vol. III, pág. 163. La intrigante similitud entre el diario de Stuttgart y la "Gran Improvisación" de Konrad es estudiada por Ludwik Bronarski, "*Chopin et la littérature*", en su *Etudes sur Chopin*, 2 vols., (Lausanne, 1944), vol. I, págs. 19-76, especialmente págs. 38-9.

<sup>22</sup> Carta desde París, 4 de Abril de 1848. Chopin, *Korespondencja*, vol. II, pág. 239.

<sup>23</sup> En relación con el papel que juega la narración en la definición de las identidades personal y colectiva, véanse en particular: Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, traducción Kathleen MacLauhglin y David Pellauer, 3 vols. (Chicago, 1984-8); David Carr, *Time, Narrative, and History* (Bloomington, 1986); Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (París, 1990).

nidad de polacos emigrados a París durante los años 1830 y 40) un sentimiento de identidad propia era la historia del "Éxodo" que preservaba su estructura fundamental dividida en esclavización pasada, exilio presente y renacimiento futuro, pero con un enfoque que destacaba el aspecto futuro. Al igual que los intelectuales europeos que aguardaban una revolución para completar el proyecto iniciado en 1789, los polacos anhelaban una catástrofe universal que derribase el antiguo orden y dejase paso a uno nuevo y como el propio Chopin, consideraban los horrores y la violencia propios de la revolución y la guerra como el heroico precio que estaban dispuestos a pagar. La *Balada* en sol menor de Chopin (en realidad, la mayor parte de sus obras narrativas más largas, particularmente las *Baladas* y la *Polonesa-Fantasía*) es una narración musical que, como hemos visto, parte de un comienzo débil y acelera hasta alcanzar un final vehemente en un acto de desesperación que sugiere más una tragedia que un triunfo. El paralelismo que estoy estableciendo entre las estructuras temporales de las narraciones musicales de Chopin y las narraciones históricas utilizadas por los contemporáneos de Chopin para definir su propia identidad se basa en el hecho de que ambas están orientadas hacia una meta, un futuro, y en ambas la meta divisada es trágica y violenta.

Al interpretar este paralelismo debemos aclarar, antes de nada, que no estamos hablando de un caso de música programática. La aversión de Chopin por la música descriptiva está más que probada.<sup>24</sup> Todas sus obras llevan nombres genéricos fastidiosamente neutrales, y llegó a enfadarse por los absurdos títulos poéticos con los que fueron publicadas en Londres (la *Balada* op.23, por ejemplo, fue bautizada como "*La Favorita*").<sup>25</sup> Chopin escribe al respecto el 9 de Octubre de 1841, desde Nohant, a Fontana en París: "Si él [el editor de Chopin en Londres, Wessel] ha perdido dinero con mis composiciones, se debe sin duda alguna a los estúpidos títulos a los que las ha sometido, a pesar de mi prohibición expresa...".<sup>26</sup> La *Balada* op. 23 no se trata, de ninguna manera, de una ilustración programática de la futura liberación de Polonia. Sin embargo, cuando hablamos de los años 1830 y 40, la distinción entre música programática y música abstracta no debería ser demasiado estricta. Buena parte de la música más innovadora de la época se encuentra en un terreno intermedio entre estos dos extremos,<sup>27</sup> y es aquí donde podremos encontrar un sitio para la *Balada*.

<sup>24</sup> Por ejemplo, ver Bronarski, "*Chopin et la littérature*".

<sup>25</sup> En la edición de Wessel en 1836, según las "Anotaciones Críticas" (pág. xxi) a la edición de las *Baladas* realizada por Jan Ekier y publicada por Wiener Urtext en 1986.

<sup>26</sup> Chopin, *Korespondencja*, vol. II, pág. 42.

<sup>27</sup> Ver Walter Wiora, "*Zwischen absoluter und Programmusik*", en *Festschrift Friedrich Blume*, ed. A. A. Albert y W. Pfankuch (Kassel, 1963), págs. 381-8; Ludwig Finscher, "*Zwischen absoluter und Programmusik: Zur interpretation des deutschen romantischen Symphonie*", en *Über Symphonien: Festschrift Walter Wiora*, ed. Ch. H. Mahling (Tutzing, 1979), págs. 103-15; Anthony Newcomb, "*Once more 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*", *19<sup>th</sup> Century Music*, 7 (1984), págs. 233-50.

Sería ideal poder conocer cómo el propio Chopin entendía la relación entre la música y otros medios de expresión, o incluso entre la música y el mundo. Sin embargo, al contrario que muchos otros de sus contemporáneos, Chopin nunca publicó sus puntos de vista estéticos, y en el mejor de los casos sólo podemos intuir algún destello como los que aparecen reflejados por Eugene Delacroix y George Sand, aparentemente las dos personas preferidas por Chopin para mantener conversaciones sobre temas artísticos en general. George Sand nos ofrece quizá el más claro de esos destellos en su obra *impresión* o *souvenir*, fechada en París en Enero de 1841 y publicada mucho más tarde,<sup>28</sup> en la que describe un día en compañía de Delacroix empleado en discutir, o más bien en escuchar, un discurso sobre su teoría de la interdependencia del dibujo (*dessin*) y el color (*couleur*), claramente opuesta a la teoría de su independencia y de la superioridad del dibujo, defendida por los seguidores de Ingres (un eco tardío de la disputa del siglo XVI sobre los relativos méritos del *diseño* florentino y el *colorito* veneciano). La discusión se prolonga hasta la cena, en casa de Sand, y en presencia de su hijo, Maurice, y de Chopin. Tras la cena, Chopin deja de escuchar, se sienta al piano y comienza a improvisar. Al llegar a este punto, Sand hace un comentario que, a pesar de su extensión, merece la pena citar completo:

El maestro [Chopin] sabe muy bien lo que hace. Se ríe de aquellos que afirman hacer hablar a las cosas y los seres a través de armonizaciones imitativas; tales tonterías no son para él. Sabe que la música es una manifestación y una expresión humana. Es una mente humana pensando, y una voz humana expresándose. Es un hombre en presencia de las emociones que experimenta, traduciéndolas mediante el sentimiento que posee de ellas, sin tratar de reproducir las causas del sonido. La música no sabría cómo especificar esas causas; ni siquiera debería intentarlo. He ahí su grandeza, la música nunca podría hablar en prosa.

Cuando canta el ruiseñor en una noche estrellada, el maestro no se molestará en sugerir el gorjeo del pájaro con alguna notación ridícula. En cambio, conseguirá que la voz humana cante con aquel sentimiento particular que uno siente cuando escucha al ruiseñor, y si no soñamos con el ruiseñor mientras escuchamos al hombre, poco importa. En cualquier caso, sí podremos obtener una sensación de placer que pondrá nuestra mente en la misma disposición que estaría si cayese en un dulce éxtasis en una hermosa noche de verano, acunados por las armonías de una naturaleza meditativa y feliz.

Y así, todos aquellos pensamientos musicales cuyo diseño se enfrenta a los efectos de la armonía, requieren de la palabra cantada para especificar sus intenciones. Cuando los instrumentos solos se encargan de traducirlo, el drama musical vuela con alas propias y no necesita ser traducido por el oyente. Se expresa a sí mismo mediante el estado mental al que nos transporta, suavemente o por la fuerza. Cuando Beethoven desata la tormenta, no aspira a pintar el pálido resplandor del rayo o hacernos escuchar el fragor del trueno, sino a producir el escalofrío, la sensación de asombro, el terror ante la naturaleza que todo hombre conoce y comparte en su experiencia. Las sinfonías de Mozart son obras maestras del sentimiento que cada mente interpreta según su gusto sin riesgo a perderse en oposiciones formales frente a la naturaleza del tema. La belleza del lenguaje musical reside en su habilidad para captar el corazón y la imaginación sin caer en razonamientos banales. Se mantiene a sí mismo en una esfera ideal donde el oyente que carece de educación musical puede todavía disfrutarlo, y el músico saborea esa exquisita lógica que rige el magnífico discurso del maestro.

<sup>28</sup> George Sand, *Imressions et Souvenirs* (París, 1873), págs. 72-90.



Chopin habla raramente sobre su arte, pero cuando lo hace, es con una claridad admirable y una profundidad de intención y de juicio que rayarían en la herejía si se decidiese a manifestarlos en público.

Mas incluso en privado, se mantiene reservado y sólo abre su corazón ante el piano. Nos ha prometido, sin embargo, escribir un método en el que hablará no sólo de la técnica de su profesión, sino también de su doctrina. ¿Mantendrá su palabra?<sup>29</sup>

Resulta complicado decidir hasta qué punto se nos presenta aquí la verdadera opinión de Chopin. El pasaje, hábilmente ambiguo, se puede leer como la propia interpretación de Sand acerca de la relación entre la música y el mundo, o como una exposición de la “doctrina” del compositor. Creo personalmente que los puntos de vista mostrados contienen en cierto modo algo del pensamiento de Chopin. Por un lado, coinciden con las referencias que poseemos de otras fuentes sobre el desagrado que le producía al compositor la ilustración musical. Por otra parte, la mención del músico que “saborea esa exquisita lógica que rige el magnífico discurso del maestro” nos recuerda el relato que hace Delacroix de una conversación mantenida con Chopin el 7 de Abril de 1849: “Le pregunté de qué modo se establece la lógica en la música. Él me hizo apreciar lo que significan contrapunto y armonía; cómo la fuga es pura lógica musical, y conociéndola profundamente se familiariza uno con la lógica total y la consistencia total en la música”.<sup>30</sup> En cualquier caso, el ensayo de Sand nos lleva tan cerca del punto de vista del compositor en estos temas como nunca podremos llegar de otro modo.

He aquí la esencia de la “doctrina”: es ridículo utilizar la música para imitar los sonidos de la naturaleza o para hacer al mundo hablar a través de la música; sólo un ser humano debería hablar a través de la música. La música expresa emociones humanas, estados mentales y anímicos, y los impresiona en el oyente sin especificar sus causas concretas. Poco importa que el oyente llegue a descubrir esas causas jamás. Su origen se podrá concretar sólo con el lenguaje cuando la música se combine con la palabra cantada.

Esta doctrina parece recordar y hacer referencia al famoso comentario de Beethoven a propósito de su *Sinfonía Pastoral*: “se trata más bien de sentir que de pintar con los sonidos”.<sup>31</sup> Al afirmar que la música es incapaz de especificar las causas de las emociones que expresa, la teoría de Chopin/Sand también anticipa algunos aspectos del argumento de Eduard Hanslick en su *Vom Musikalisch-Schönen* de 1854, donde se habla de cómo cada emoción ha de tener un objeto (que recibe o causa la emoción; por ejemplo, el miedo es miedo a un león), y por tanto las emociones sólo pueden expresarse cuando se representan sus objetos asociados. Puesto que la música es incapaz de representar, se deduce que es igual-

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 86 y ss.

<sup>30</sup> Eugéne Delacroix, *The Journal of Eug.*, trad. Walter Pach (Nueva York, 1937), pág. 194.

<sup>31</sup> Alexander Wheelock Thayer, *Life of Beethoven*, revisado y editado por Elliot Forbes (Princeton, 1967), pág. 436.

mente incapaz de expresar nada. Kendall L. Walton interpreta la idea de Hanslick entendiendo que la música sólo puede expresar emociones indefinidas.<sup>32</sup> Una emoción contiene un componente cognoscitivo (un pensamiento que incluye el objeto) y un componente sensitivo (la sensación, independiente del objeto). Emociones diferentes pueden compartir la misma sensación aunque el componente cognoscitivo sea distinto. La música puede ser incapaz de especificar la parte cognoscitiva, pero sí logra expresar la sensación. De esta manera, por ejemplo, puede mostrar aquello que el miedo y la ira tienen en común, pero no puede distinguirlos. Robert Scrutton responde de forma distinta ante las ideas de Hanslick.<sup>33</sup> Partiendo de la distinción realizada por Richard Wollheim entre el modo transitivo o intransitivo en que podemos entender una expresión,<sup>34</sup> Scrutton nos recuerda que una expresión puede ser entendida de forma intransitiva, y por tanto es posible experimentar una expresión musical en un acto de simpatía espontánea sin saber qué es lo expresado.<sup>35</sup> En una ópera o una canción se nos muestra el objeto específico que recibe la intención de la emoción. En la música puramente instrumental, el oyente o crítico musical asumen la tarea de conectar la música con un contexto de valores y principios humanos apropiados.

La teoría Chopin/Sand parece muy cercana a estas lecturas más modernas de las ideas de Hanslick. Los objetos intencionados (o "causas", como las llama Sand) de donde parten los gestos expresivos llevados a cabo en la música instrumental pueden, y deben, permanecer sin concretar por el compositor. Dichos gestos son lo suficientemente generalizados como para permitir un cierto número de causas u objetos, aunque el abanico nunca sea ilimitado. Los oyentes y críticos, siempre y cuando deseen que la música no sea sólo un juego puramente formal y quieran establecer una conexión entre el significado de la música y sus propias intenciones profundas, propondrán las causas apropiadas, es decir, los objetos intencionados dentro de una gama de objetos posibles (tal y como dijo Schumann sobre las baladas de Chopin, "un poeta podría encontrar fácilmente las palabras adecuadas a su música").<sup>36</sup> Pero deberán recordar que las causas y objetos propuestos, no importa cuán plausibles sean, no son más que ejemplos escogidos a partir de un cierto número de posibilidades.

<sup>32</sup> Kendall L. Walton, "What is abstract about the Art of Music?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1988), págs. 351-64, especialmente págs. 356-8.

<sup>33</sup> Roger Scrutton, "Analytic Philosophy and the Meaning of Music", en *Analytic Aesthetics*, editor R. Shusterman (Oxford, 1989), págs. 85-96.

<sup>34</sup> Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, 2ª edición (Cambridge, 1980), págs. 41 y 48. Wollheim deriva su distinción de la discusión de Ludwig Wittgenstein sobre las palabras "particular" y "peculiar" en *The Blue and Brown Books* (Oxford, 1958), págs. 158-60.

<sup>35</sup> Scrutton, "Analytic Philosophy", pág. 92.

<sup>36</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5ª edición, ed. Martin Kreisig, 2 vols., (Leipzig, 1914), vol. II, pág. 32.

Así pues, una narración instrumental no es una obra de música programática, no ilustra ninguna historia específica. Pero tampoco debe por ello permanecer desconectada de preocupaciones e intenciones humanas no-musicales. Su forma temporal puede dar expresión a un cierto sentido de “cómo se suceden las cosas”, de cómo la vida suele desarrollarse. Cualquier biografía individual o historia colectiva no sería más que un ejemplo apropiado del tipo de historias que dicha música sería capaz de ilustrar si esa fuese su intención. En pocas palabras, la teoría Chopin/Sand nos autoriza a ver la narración musical como una declaración en la que los individuos y naciones deciden leer a grandes rasgos el perfil de su propio destino. Es este el mismo tipo de declaración profética que Ernst Bloch tenía en mente cuando hablaba en su *Geist der Utopie* de 1918 de la gran obra de arte que anticipa el viaje hacia el hogar,<sup>37</sup> y de la música como el primer asentamiento en tierra santa.<sup>38</sup>

De aquí se deduce que el contexto humano que he propuesto para la *Balada* en sol menor, la futurista narración revolucionaria que proporcionaba a los intelectuales europeos de la época, y en particular a los emigrados polacos, la comprensión y autoestima que necesitaban, no debe tomarse como “el programa” que Chopin tenía en mente cuando compuso la obra y después decidió desechar. Se debe entender, más bien, como uno de esos contextos al cual el compositor reconocía cierta relevancia en su trabajo.

Y no sólo el compositor, sino también algunos de sus oyentes. Wilhelm von Lenz nos habla de cierta ocasión en que Chopin describió su papel de intérprete de la siguiente manera: “Yo indico, ... es tarea del oyente completar el cuadro”.<sup>39</sup> Esto es exactamente lo que muchos oyentes de la época hacían, cada uno en distinto grado, proporcionando contextos de mayor o menor relevancia. La *Revue et Gazette de Paris* del 9 de Septiembre de 1838 publicó una carta abierta “al señor F. Chopin, sobre su Balada Polaca” (“*A M. F. Chopin, sus sa ballade polonaise*”), escrita por un poeta menor francés, Félicien Mallefille (quien, curiosamente, fue el hombre abandonado por George Sand para unirse a Chopin).<sup>40</sup> En dicha carta, Mallefille describe una reciente velada con un grupo de amigos selectos en la que Chopin tocó “esa Balada Polaca que tanto nos gusta” (“*cette ballade polonaise que nous aimons tant*”), una expresión que sugiere que no era ésta la primera vez que escuchaban la pieza. Es difícil confirmar si la obra en cuestión era la primera o la segunda *Balada*. La *Balada* op. 38 fue completada en Enero de 1839, es decir, después de la velada descrita por Mallefille. Sin embargo, puesto que Chopin interpretó una versión temprana para Schumann durante su

<sup>37</sup> Ernst Bloch, *Essays on the Philosophy of Music* (Cambridge, 1985), pág. 90.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 139.

<sup>39</sup> Cita de *CPT*, pág. 278.

<sup>40</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris*, 5/36 (1838), págs. 562-4.

encuentro en Leipzig en Septiembre de 1836,<sup>41</sup> es perfectamente posible que tocase una versión casi acabada de dicha *Balada* para sus amigos parisinos en 1838. En su excelente estudio sobre el proceso de publicación de las obras de Chopin, Jeffrey Kallberg cita una carta de Heinrich Albert Probst, agente de Breitkopf & Härtel en París, a su superior en Leipzig, en la que se refiere a “una Balada del Peregrino [*eine Ballade des Pèlerins*]” y pregunta si ésta podría ser la misma obra que la “Balada Polaca” a la que se refiere Mallefille.<sup>42</sup> Kallberg, de forma muy perceptiva, comenta la importancia que la imagen del peregrino tiene para el emigrante polaco en París en los años de 1830, una imagen especialmente difundida por Mickiewicz. Puesto que Mallefille, como veremos, conecta la *Balada* Polaca con el tema de los exiliados polacos y su peregrinación, la identificación de la obra como la *Ballade des Pèlerins* de Probst parece plausible. Para el propósito de este ensayo, la pregunta sobre qué *Balada* se interpretó aquella tarde es relativamente poco importante. El perfil básico que parte de un comienzo poco destacado, prudente, privado, doméstico o pastoral y progresa hacia un final apasionado, abierto, heroico y trágico, aparece como se ha dicho antes, en la mayoría de las obras narrativas de Chopin de un solo movimiento, y el contexto ideológico de la emigración polaca es igualmente relevante en todas ellas. Lo verdaderamente interesante de la carta de Mallefille es que nos permite asomarnos al modo de escuchar que debía ser la norma en aquella época entre los círculos literarios que formaban parte de la audiencia de Chopin.

Tras escucharle tocar, Mallefille escribe a Chopin:

Todos caímos en un profundo sueño diurno... ¿Qué fue lo que soñamos, todos juntos...? No podría decirlo, pues cada uno ve en la música, como en las nubes, cosas distintas. Mas al mirar a nuestro amigo el escéptico [¿Delacroix?],... me imagino que debe haber soñado con corrientes y riachuelos murmurantes y grises despididas en algún camino flanqueado por árboles; y el viejo creyente [¿Mickiewicz?], cuyas palabras evangélicas escuchamos con tanta respetuosa admiración,... parecía interrogar a Dante, su antepasado, sobre los secretos del cielo y los destinos del mundo. En cuanto a mí,... lloré mientras perseguía las inquietantes imágenes que hizo aparecer ante mí. Mientras regresaba a casa, he intentado transformarlas a mi modo en las siguientes líneas. Léalas con indulgencia, e incluso si en ellas he interpretado mal su balada, acéptelas como una prueba de mi afecto hacia usted y mi simpatía por la heroica tierra de sus antepasados.<sup>43</sup>

A continuación aparece un pequeño fragmento de prosa dramática titulado “*Los Exiliados-Un Camino*” (“*Les exilés-Un chemin*”) en el que el Coro se despide de Polonia, “tumba de nuestros antepasados, cuna de nuestros hijos”,<sup>44</sup> un joven pregunta a sus compañeros exi-

<sup>41</sup> Ver Gastone Belotti, *F. Chopin l'uomo*, 3 vols. (Milán y Roma, 1974), vol. I, págs. 571-4.

<sup>42</sup> Jeffrey Kallberg, “*Chopin in the Marketplace: Aspects of International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century*”, *Notes*, 39 (1982-3), págs. 812-13.

<sup>43</sup> Mallefille, “*A M. F. Chopin*”, pág. 562. La identificación probable del “escéptico” como Delacroix y del “creyente” como Mickiewicz se llevó a cabo en Chopin, *Korespondencja*, vol. I, pág. 558.

<sup>44</sup> Mallefille, “*A M. F. Chopin*”, pág. 563.

liados por qué deben seguir portando las espadas que han sido incapaces de defender su tierra de la esclavitud, y un anciano le explica: "Conservamos nuestras armas para el día de la resurrección".<sup>45</sup> El joven responde: "La esperanza ha muerto y Dios está durmiendo",<sup>46</sup> pero el anciano pide a los jóvenes que conserven sus armas y tengan esperanza: "El futuro es rico, y da sus riquezas a aquel que sabe esperar".<sup>47</sup> El joven, desesperado, quiere suicidarse. Los exiliados le dejan solo. Un transeúnte le dice: "déjales que se vayan; cada uno debe preocuparse por sí mismo en este mundo. Pero harías mal en quitarte la vida ahora...",<sup>48</sup> y le aconseja viajar a alguna gran ciudad, enriquecerse pronto y disfrutar de los placeres de la vida, la buena mesa, las bellas mujeres, los caballos y los viajes. El encuentro resulta beneficioso, el joven se sorprende al ver que alguien desee abandonar su tierra natal por propia voluntad, se da cuenta de dónde reside su deber y obligación, y se reúne con sus compañeros exiliados de camino a su destino común, para poder cantar juntos: "¡Por ti, Polonia!, ¡Santa Polonia!, ¡Tumba de nuestros antepasados!, ¡Cuna de nuestros hijos, siempre por ti!".<sup>49</sup>

En un análisis reciente sobre el modo en que Chopin percibía su propia existencia, Maria Janion y Maria Zmigrodzka han demostrado hasta qué punto la percepción de la vida del compositor era análoga a la experiencia vital articulada por los principales poetas polacos románticos y compañeros suyos exiliados en París, Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki y Zygmunt Krasiński.<sup>50</sup> Un elemento esencial de su propia percepción era el de la orfandad, un sentimiento claramente derivado del trauma producido por la separación de su tierra natal tras la insurrección de 1830-31, pero que también trascendía dicha dimensión política e histórica particular para convertirse en una condición general y universal, una sensación de desarraigo y de ausencia del hogar. "En las biografías de buena parte de los representantes del romanticismo polaco... el drama histórico de la insurrección de Noviembre [de 1830] se interioriza profundamente y ejerce una influencia decisiva en sus esfuerzos por definir su propia identidad y comprender su destino",<sup>51</sup> escriben Janion y Zmigrodzka (conviene recordar que la *Balada en sol menor* fue completada en París en 1835, pero si hemos de creer a algunos especialistas, sus primeros bocetos pueden datar de Mayo o Junio de 1831).<sup>52</sup> Con frecuencia,

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 563.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 563.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 563.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pág. 563.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 564.

<sup>50</sup> Maria Janion y Maria Zmigrodzka, "Frédéric Chopin parmi les héros de l'existence du romantisme polonais", *Chopin Studies*, 3 (1990), págs. 35-51.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 37.

<sup>52</sup> Véase la literatura mencionada en Krystyna Kobylańska, *Rekopsy utworów Chopina: Katalog*, 2 vols. (Cracovia, 1977), vol. I, pág. 125. El escepticismo de Jeffrey Kallberg con respecto a este tema queda reflejado en

el trauma histórico condujo a los románticos polacos hasta extremos de morbosa enajenación, lo que Krasíński denominó “monomanía por la muerte”.<sup>53</sup> “De esta forma, pueden llegar a dominar la desesperación, los sentimientos de derrota y aprisionamiento en una existencia que tiende inevitablemente hacia la autodestrucción... aún así, nuestros románticos obligan a sus héroes a salir de la pesadilla de la existencia enjaulada... es mucho más frecuente redescubrir la salvación en el mundo de los valores colectivos, en la unión con el destino de la nación...”<sup>54</sup> El planteamiento general, por tanto, discurre desde el trauma colectivo, pasando por una *delectatio morosa* solipsista, hasta redescubrir la esperanza a través de los valores colectivos compartidos.

Puede que Mallefille no fuese un gran escritor, pero sí entendió este mecanismo notablemente bien. Está todo en su historia: *El trauma del exilio*; el solipsismo autodestructivo y la enajenación morbosa, reflejos de la extrema enajenación de los valores colectivos incubada por las condiciones de vida en las metrópolis modernas de los años 1830; y el regreso a la comunidad nacional como fuente de esperanza. Incluso la desesperación blasfema de Konrad encuentra aquí su eco (“Dios está durmiendo”). Si efectivamente era la *Balada* op. 23 la que escuchó Mallefille aquella tarde, el espectro de la moderna burguesía parisina debió formarse en la mente del poeta durante el frenético y animado vals del episodio en *scherzando* (cc. 138-166).<sup>55</sup> Desde Berlioz hasta Schumann, desde Mahler hasta Strauss, el vals sirvió siempre como un emblema de la sofisticación urbana. La asociación de la metrópolis moderna con la sensación de desarraigo del hombre europeo contemporáneo es muy significativa (recordemos que París era el centro de la modernidad decimonónica, “la capital del siglo XIX”, usando una frase de Walter Benjamin).<sup>56</sup> Pero será la principal imagen de este pequeño drama, la imagen de los exiliados recorriendo el camino que les llevaría eventualmente hacia la resurrección armada, la que adquiera una importancia crucial para nosotros, pues implica una comprensión íntima de la emigración polaca. El texto de Mallefille demuestra que un intelectual liberal parisino podía aceptar la visión que tenían de sí mismos los polacos y escucharla en la

Anselm Gerhard, “Ballade und Drama. Frédéric Chopins Ballade opus 38 una die französische Oper um 1830”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 48 (1991), pág. 111 núm. 1. Jim Samson argumenta que la primera *Balada* probablemente no fue comenzada antes de 1833, y que su borrador parece haber sido realizado poco antes de su publicación en 1835 (*Chopin: The Four Ballades* (Cambridge, 1992), págs. 1,21 y 88 núm. 1).

<sup>53</sup> Citado en Janion y Zmigrodzka, “Frédéric Chopin”, pág. 45.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pág. 49-50.

<sup>55</sup> Jim Sansom escribe acerca de este episodio (*The Music of Chopin*, Londres, 1985), págs. 178-9): “Los elementos del vals estaban implícitamente presentes en el acompañamiento del tema principal... y ahora se despliegan y forman una danza completamente característica cuya fraseología es el arabesco y moto perpetuo tan típico de los vales independientes”.

<sup>56</sup> “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, en *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, vol.V (Frankfurt am Main, 1989).

música de Chopin con tanta facilidad como las generaciones de insurrectos polacos cuya visión fue moldeada, para bien o para mal, por esa misma música durante un siglo. Es la promesa del regreso del exilio lo que los oyentes de Chopin, nacionalistas polacos o cosmopolitas parisinos, escuchaban en su música. ■

Traducción: Héctor J. Sánchez