

Norman Lebrecht

¿POR QUÉ MAHLER?

CÓMO UN HOMBRE Y DIEZ SINFONÍAS CAMBIARON EL MUNDO

Traducción de Barbara Zitman

Alianza Editorial

Título original: *Why Mahler? How One Man and Ten Symphonies Changed the World*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagieren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



Copyright © 2010, 2011 by Norman Lebrecht
© de la traducción: Barbara Zitman Roos, 2011
© Alianza Editorial, S. A., 2011, 2024
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-1148-798-6
Depósito Legal: M. 15.864-2024
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

Introducción. Buscando a Mahler desesperadamente.....	9
---	---

Primera parte: ¿por qué Mahler?

1. Algunas preguntas frecuentes.....	17
--------------------------------------	----

Segunda parte: ¿quién es Mahler? Vida y época

2. Vivir en una tierra sin nombre (1860-1875).....	41
3. Ciudad de sueños (1875-1887).....	59
4. Una sinfonía como el mundo (1887-1891).....	77
5. Resucitarás (1891-1894).....	93
6. Lo que me dice el amor (1895-1897).....	113
7. Saboreando el poder (1897-1900).....	133
8. La muchacha más hermosa de Viena (1901).....	157
9. Pequeños interludios de felicidad (1902-1906).....	181
10. Tres golpes de martillo (1907).....	207
11. Descubriendo América (1907-1910).....	225
12. Vivir por ti, morir por ti (1910-1911).....	259
13. Después de Mahler (1911-2010).....	287

Tercera parte: ¿el Mahler de quién?

14. Una cuestión de interpretación	305
--	-----

Cuarta parte: cómo *mablerear*

15. Encontrar la llave de un espacio privado	371
--	-----

Agradecimientos.....	375
Notas	381
Bibliografía.....	407
Índice analítico.....	419

INTRODUCCIÓN

BUSCANDO A MAHLER DESESPERADAMENTE

Mi búsqueda de información sobre Gustav Mahler comenzó en 1974, en un edificio londinense donde una vez se casó un Beatle y donde cada mañana merodeaban paparazzi con la esperanza de cobrar otro jornal. Marylebone Town Hall y su vecina Biblioteca Pública representaban valores victorianos de orden e ilustración públicos. La biblioteca almacenaba libros de todas las disciplinas, desde novelas triviales hasta tratados de ciencia nuclear, y a los lectores se nos animaba a recomendar nuevos títulos. Yo vivía cerca, en un sótano frío y húmedo, y trabajaba a horas intempestivas para los telediaris. Cuando tenía algún rato libre, lo dedicaba a leer y a tocar el piano. Mis gustos musicales se estaban alejando de los sonidos agresivos de mi generación para acercarse a las complejidades de la música clásica. Sentado en los bancos del Royal Festival Hall, me dedicaba durante los conciertos a observar a directores muy diversos, intentando descubrir cómo los gestos moldean el sonido. Más sutil que el rock, cuyos ritmos

y dinámicas presentaban pocas variantes, la música orquestal me remitía a un mundo de sensaciones e ideas —si tan sólo comprendiera cómo funcionaba—.

Las notas al programa, con su cháchara sobre subtónicas y dominantes, no eran de gran ayuda para un autodidacta afanoso como yo, y cada mañana las reseñas de la prensa rendían culto a los Grandes Compositores, cuya santidad se daba por sentado. Como buen hijo de mi época, yo rechazaba las jerarquías establecidas. Buscando música que de verdad me importase, ataqué la sección de música de Marylebone de arriba abajo, de Alkan a Zelter, en busca de afinidades humanas, disfrutando de la vista aérea que ofrece Charles Burney de la Conmemoración de Händel, la *Vida de Rossini* de Stendahl y los diarios maravillosamente agrios de Hector Berlioz. El libro de William Reed *Elgar As I Knew Him*, el de Marguerite Long sobre Ravel y el de Agatha Fassett sobre el exilio de Bartók añadieron una dimensión humana a la intensidad de su música.

Mis lecturas avanzaban a un ritmo de unos seis préstamos por semana cuando dos libros me detuvieron en seco. Las memorias de Alma Mahler de su matrimonio con un compositor eran tan vívidas, tan incisivas, tan impertinentemente posesivas que sentí una necesidad imperiosa de comprender a aquel hombre que inspiraba una ambigüedad tan apasionada. Publicadas en 1940, cuando la música de Mahler estaba prohibida en muchos países, las memorias de Alma tenían un tono desesperado, como si temiera que la vida de Mahler y la suya hubiesen sido en vano. La voz del propio Mahler, clara y segura, se podía leer en sus cartas. Volví a por más, pero no había nada en el estante hasta que, unas semanas más tarde, llegó la primera entrega, de 980 páginas, de una nueva biografía, publicada por Victor Gollancz y escrita por un barón francés, Henry-Louis de La Grange, que por lo visto sabía lo que Mahler había hecho prácticamente cada día de su vida.

La profusión de detalles, comprimidos en ese primer tomo (de cuatro), me hacía dar gritos de asombro mientras leía durante mi turno en el *Newsnight* de la BBC, por lo que uno de los editores me preguntó si había estallado la guerra.

Lo que me impresionó de estos relatos sobre la vida de Mahler fue que me sentí muy cercano a su experiencia. No había muchas cosas que me relacionaran con la vida de Bach, Mozart o Beethoven. Sus amores eran insondables; sus costumbres, aburridas; sus enfermedades, medievales, y sus fortunas dependían de mecenas. Mahler, en cambio, era un hombre que se había hecho a sí mismo, motivado por la ambición. Se enfrentó con problemas que yo reconocía: racismo, caos laboral, conflictos sociales, ruptura de relaciones, alienación, depresión y las limitaciones de la ciencia médica. «¡Mi tiempo llegará!», afirmó, seguro de que sus obras serían apreciadas algún día. Para mí esa frase también significaba que él vivía fuera de su época, avanzando hacia un tiempo futuro. Me dio la impresión de que la mejor manera de aproximarse a Mahler era tratándolo en el tiempo verbal presente, como un hombre de mi época.

Me di cuenta de que mi búsqueda tendría que cubrir cada paso de su odisea, desde una tierra sin nombre hasta la fama mundial en Viena y Nueva York, y también cada aspecto de su conducta personal, desde cómo hacía el amor hasta cómo se anudaba la corbata (Arnold Schönberg dijo una vez que se podía aprender más sobre música observando a Mahler vistiéndose que acudiendo a clase en cualquier conservatorio). Hice mi primer viaje a Viena en 1983 para escribir un artículo para el *Sunday Times* y, después de escuchar a la Filarmonía de Viena ensayando la Segunda Sinfonía de Mahler en el Musikvereinsaal, le di dos vueltas al Ring en una noche de invierno con temperaturas bajo cero. Logré que me dejaran entrar en el antiguo apartamento de Mahler (donde

su bañera seguía estando en uso), acaricié el busto que le hizo Rodin en el vestíbulo de la Ópera y coloqué un guijarro sobre su tumba en Grinzing. Gracias a unas guías de viajes de amplias miras pude visitar la casa natal de Mahler, las pequeñas ciudades donde hizo su carrera y las casas de verano donde componía. Tambaleándome por el vértigo, subí a la cima de una montaña que inspiró la Tercera Sinfonía. En Helsinki reviví el encuentro crucial entre Mahler y Sibelius. En el archivo de la Filarmónica Checa en Praga estudié partituras sinfónicas con anotaciones hechas por Mahler en azul y rojo. En la silenciosa sala de lectura de la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York estuve sentado con los manuscritos de su Segunda, Quinta y Novena Sinfonías sobre la mesa, examinando sus cambios de grafía.

En el camino encontré algunas reliquias. En una sucia librería de Ámsterdam encontré una copia de la escasa iconografía de Alfred Roller. Hojeando en una tienda de la estación de Múnich, me topé con una foto inédita de Mahler sobre un escenario. Una conversación en una fiesta me condujo hasta unas cartas inéditas. En 1987 tenía tanta información sobre Mahler que, para limpiar mi escritorio, escribí *Mahler Remembered*, un retrato de Mahler a través de la mirada de los que lo rodeaban. En el mismo mes en que apareció el libro, me mudé a un apartamento en St John's Wood, Londres, donde resultó que la anciana vecina de arriba había asistido a la boda de Mahler y tenía la invitación para demostrarlo. Aparentemente, Mahler estaba siguiendo mi pista tanto como yo seguía la suya.

Con los años, el libro que tenía en mente ya no era una biografía musical —para entonces ya había varias—, sino uno que intentara adivinar por qué Mahler había resurgido, prácticamente del olvido, para desplazar a Beethoven como el sinfonista más popular e influyente de nuestra época.

¿Por qué Mahler? ¿Por qué su música nos afecta tanto? ¿Escuchamos lo que él pretendía o un producto de la interpretación? ¿Por qué Mahler nos hace llorar?

¿Quién es Mahler? Utilizando su vida como plantilla para su música, Mahler sacó a la luz traumas privados y oscuros intentando analizar y aliviar la miseria humana. Mahler no era una sola y única persona. Refiriéndose a sí mismo como «tres veces apátrida», afirmaba tener tres identidades: sus raíces judías, su lengua alemana y su inevitable sentido de no pertenecer a ningún lugar del mundo. Esta alienación, tan extendida en nuestro multicultural siglo XXI, proporciona una clave vital para comprender la relevancia contemporánea de Mahler. En una era en la que un hombre huérfano, medio africano, parcialmente musulmán y natural de Hawái puede llegar a ser presidente de los Estados Unidos de América, Gustav Mahler puede finalmente encontrar un hogar en nuestras vidas.

Pero ¿el Mahler de quién estamos escuchando? Mahler le dice a los directores que interpreten su música como mejor les parezca, acomodándola a la acústica de la sala y el estado de ánimo del momento. Nunca antes un compositor había dado tanta licencia, y ninguna música se presta a tanta flexibilidad. La *Sinfonía doméstica* de Richard Strauss o la Tercera de Jean Sibelius sonarán más o menos igual una noche que otra; pero dos versiones de una sinfonía de Mahler pueden diferenciarse hasta en diez minutos de duración y ser como el día y la noche en cuanto al ánimo. Las instrucciones de Mahler muchas veces apuntan en más de una dirección; el director es el que decidirá cómo resolver la obra. Esa fluidez, un concepto claramente posmoderno, hace que cada interpretación de una sinfonía de Mahler sea una ocasión sin precedentes, un estreno mundial en potencia. También anima al intérprete de la música y la vida de Mahler a mirar más allá de las

afirmaciones explícitas y los textos literales, buscando el significado de Mahler en el contexto de sus orígenes, de sus contemporáneos y de nuestras propias preconcepciones sobre cómo ha de afectarnos la música sinfónica. Para el lector moderno, Mahler no es siempre lo que parece.

Entonces, ¿dónde colocamos a Mahler en el panteón de los Grandes Compositores? No entre los monolitos, desde luego. Mahler es más bien un compositor para hoy, un creador de música que interactúa con lo que sienten los músicos y los oyentes (véase, por ejemplo, pp. 17-18) en un mundo cambiante y muchas veces amenazante. En una búsqueda que ha ocupado la mitad de mi vida, Mahler ha sido un compañero afectuoso y comprensivo. Nunca predica ni prescribe, no se regodea ni refunfuña. En cambio, durante un buen trecho de nuestras vidas, nos habla como un ser humano sensato, sonriente y paciente, siempre intentando descifrar el significado de la vida. Mahler vive. Aquí y ahora. Con este libro intento comprender cómo y por qué.

Norman Lebrecht
St. John's Wood, Londres
Marzo de 2010

PRIMERA PARTE

¿Por qué Mahler?

ALGUNAS PREGUNTAS FRECUENTES

¿Puede Mahler cambiar nuestra vida?

En agosto de 1991, Mijail Gorbachov se encontraba reunido con oficiales militares en su residencia de verano en Crimea cuando, negándose a retornar a un gobierno totalitario, fue puesto bajo arresto domiciliario. Le cortaron los teléfonos y se le mantuvo incomunicado durante tres días. Su esposa, Raisa, sufrió un colapso por un ataque de hipertensión. En Moscú, los manifestantes se congregaron en las calles y el presidente de la República Rusa, Boris Yeltsin, llevó a cabo una vigilia armada frente al Parlamento que fue transmitida por televisión en todo el mundo. El golpe de Estado se diluyó y Gorbachov fue repuesto en su cargo, sólo para ser expulsado por el borracho y rapaz Yeltsin a finales de ese mismo año.

En una de sus últimas noches como presidente, Gorbachov y su esposa fueron a un concierto de Claudio Abbado dirigiendo la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler, una música

que no conocían y que les afectó profundamente. «Tuve la sensación —escribió Gorbachov— de que la música de Mahler tenía que ver de alguna manera con nuestra situación, el período de la *perestroika* (reconstrucción), con todas sus pasiones y luchas.» Raisa dijo: «Esta música me ha conmocionado. Me ha dejado abatida, con una sensación de que no hay salida». Abbado le aseguró que esa no era la intención de Mahler, ni la suya propia, pero no la convenció. La segunda pareja más poderosa del mundo se encontraba desconcertada por algo en la música que les parecía personal. «En la vida —reflexionó Gorbachov en sus memorias— siempre hay conflictos y contradicciones, pero sin ellos no hay vida. Mahler supo representar ese aspecto de la condición humana»¹.

Conflictos y contradicciones —no es un mal análisis musical para venir de un líder mundial— son la esencia del arte de Mahler, pero no dan cuenta del impacto instantáneo que tuvo sobre un político endurecido por las confrontaciones cotidianas. Algo en esa música había perforado su coraza pública atacando su conciencia individual. Algo más había ocurrido, y creo saber lo que fue. Lo que los Gorbachov no reconocieron es que ellos habían escuchado a Mahler durante toda su vida sin darse cuenta. Durante décadas de asesinatos en masa, guerras frías y calientes, latrocinio e ineficiencia del Estado, el comunismo había impuesto un molde de conformismo a las artes soviéticas, enviando a poetas y escritores al exilio y la muerte si se desviaban de la línea oficial. La música en la Unión Soviética se reducía a una banda sonora oficial para la vida cotidiana.

Los músicos, sin embargo, sabían cómo torcer esa línea. Dimitri Shostakóvich, en quince sinfonías y quince cuartetos de cuerda, describió la vida bajo el régimen de Stalin de una manera que su público entendía sin que los comisarios pudieran procesarlo. Alfred Schnittke supo describir el comienzo

de la desintegración soviética sin que le enviaran a las minas de sal. Ambos emplearon un recurso que tomaron prestado de Gustav Mahler: la ironía musical.

La ironía, según la definición de Samuel Johnson, es «una figura retórica en la que el significado es contrario a las palabras», una manera de decir una cosa y dar a entender otra. La música, antes de Mahler, tenía un léxico de emociones simples: alegría, tristeza, amor, odio, entusiasmo, desánimo, belleza, fealdad, etc. En su Primera Sinfonía (véanse pp. 84-87) Mahler introdujo significados paralelos: el funeral de un niño es interrumpido por una orgía delirante, un aparente lamento se vuelve absurdo sin perder su tragedia. Utilizando la misma dualidad, los compositores podían oponerse y burlarse del sistema soviético, liberándose de sus grilletes. Shostakóvich, un hombre aparentemente tímido, aplicaba la ironía mahleriana (entre otros códigos ocultos) en muchas de sus obras, y de manera especialmente atrevida en su Undécima Sinfonía, en la que una oda comunista revolucionaria se enlaza burlescamente con fragmentos de la «Resurrección» de Mahler. Alfred Schnittke desarrolló un «poliesticismo» a partir de la plétora de mensajes contradictorios de la Primera Sinfonía de Mahler². Gracias al ingenio de los músicos soviéticos, Mahler se convirtió en una corriente subversiva, muy poco interpretada por las orquestas estatales, pero tan permitida como el vodka en la corriente sanguínea nacional. La Quinta Sinfonía le sonó a los Gorbachov como la música de todos los días, pero con un toque ominoso.

Mientras infundía libertades disidentes en Rusia, en el lado opuesto de la Guerra Fría Mahler alimentaba dos vertientes de la conciencia estadounidense, como música oficial para los duelos públicos y de ambiente comercial. Una semana después del asesinato de John F. Kennedy, Leonard Bernstein dirigía la Segunda Sinfonía de Mahler *in memoriam*; en

el funeral de su hermano Robert, dirigió el *adagietto* de la Quinta Sinfonía. Tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, muchas orquestas y emisoras de radio de los Estados Unidos cambiaron su programación por música de Mahler. «Las canciones y sinfonías de Gustav Mahler lloran proféticamente a las víctimas de las catástrofes del siglo xx»³, afirmó un compositor estadounidense. Junto con el *adagio* de Samuel Barber, que es en sí mismo una imitación mahleriana, la Segunda, Quinta y Novena Sinfonías de Mahler eran la música de lamentación de los Estados Unidos.

Pero al mismo tiempo, esa música era también el motor de los más grandes espectáculos. En Hollywood, los compositores Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Franz Waxman y Alfred Newman encontraron en la música de Mahler un fundamento sonoro para las películas épicas, un idioma que abarca desde la música de Korngold para los espadachines de Errol Flynn hasta la partitura de John Williams para *La guerra de las galaxias*. Cuando Harry Potter se sube a su escoba, despega con el empuje de la «Resurrección» de Mahler. Más de la mitad de las bandas sonoras designadas como las «mejores» por el American Film Institute son de compositores de influencia mahleriana⁴. Mahler puede escucharse incluso en el rock de Grateful Dead, Pink Floyd, King Crimson, Blue Nile y John Zorn. Su música atraviesa todas las barreras culturales e ideológicas.

Esta universalidad no es fácil de explicar. A Mahler se le acusa de indulgencia emocional; sin embargo, su música afecta tanto al público japonés de traje oscuro como a la multitud mediterránea de pantalones cortos. Su música puede sonar poco original, y sin embargo se le ha imitado mucho. Schönberg y Stravinski eran más audaces, y Puccini y Strauss, más melódicos, pero Mahler es el más interpretado. Ninguna de sus sinfonías es breve o sencilla. Llevó la forma a los extremos

en cuanto a oscuridad (Sexta), duración (Octava) y quietud (Novena), y su significado suele ser deliberadamente perverso. Leonard Bernstein dijo: «Cuando una cualidad es perceptible y definible en la música de Mahler, la cualidad diametralmente opuesta también lo es»⁵. El *adagietto* de la Quinta Sinfonía, que se toca en funerales, fue escrito como una carta de amor —otro ejemplo de cómo la música de Mahler puede apuntar en direcciones opuestas—.

Las paradojas se acumulan. Mahler expresó sentimientos íntimos, furtivos e incluso vergonzosos en páginas que fueron escritas para cien intérpretes y miles de oyentes. Ese contraste entre el medio y el mensaje es innato: incluso puede ser el secreto de la intensa atracción que ejerce la música de Mahler. La sociedad masificada nos abruma con una invasión de modas efímeras. Mahler le da la vuelta a esa fórmula utilizando la masificación orquestal para liberar el inconsciente individual. Aunque estemos en una sala de conciertos con tres mil personas, siempre estamos solos cuando escuchamos a Mahler.

¿Inventó Mahler el mundo moderno?

Los últimos cinco años del siglo XIX y los primeros diez del siglo XX cambiaron el mundo hasta convertirlo en el que *nosotros* conocemos. Pocos de nuestros ancestros de aquella época se dieron cuenta de que Picasso, tiñéndolo todo de azul en 1901, estaba alejando el arte de las formas reconocibles y acercándolo a las abstractas, que sugerían un significado en lugar de especificarlo. En su *Retrato del artista adolescente* (1904), James Joyce condujo la narrativa lineal hacia el sinuoso monólogo interior de *Ulises*. Albert Einstein se disculpaba cada mañana ante un retrato de Isaac Newton por haber alterado su orden del universo al añadirle una quinta di-

mención de tiempo. En 1899, Sigmund Freud exploró el inconsciente en *La interpretación de los sueños*, y después descubrió el origen sexual de la neurosis y la terapia que llamó psicoanálisis.

La contribución de Mahler puede parecer poca cosa comparada con estos grandes avances. Mahler compuso dentro de un molde que databa de la época de Haydn y para un público formado, en gran parte, por la complacida clase media. Según la opinión de muchos, no era un pionero. Sin embargo, cada innovación de Mahler parafraseaba o anticipaba los avances de la época. Mahler partió del lienzo pastoral de Beethoven, Brahms y Bruckner (una representación que Richard Strauss reanudó con *Una sinfonía alpina*) y produjo una obra que sugiere múltiples significados, la mayoría de ellos subconscientes. Las caras fragmentadas y angulares de la obra pionera de Picasso (*Retrato de Kahnweiler*, 1910) reflejan las múltiples capas de connotaciones optativas de Mahler.

Al igual que Franz Kafka, Mahler combinaba la autobiografía, el autoanálisis y la crítica social con atrevida y monótona cotidianidad. Como Joyce, Mahler describe el desorden del mundo. Su lenguaje no es severo, novedoso ni surrealista como el de Schönberg o Apollinaire. Es más bien un lenguaje vernáculo convertido en algo nuevo mediante retrospectivas, avances, coloquialismos, consonantes traspapeladas y pensamientos prohibidos. *Pues esto, oh bien amados, es la auténtica Cristina: cuerpo y alma y sangre y clavos. Música lenta, por favor. Cierren los ojos, caballeros. Un momento. Un pequeño contratiempo con esos corpúsculos blancos. Silencio, todos. ¿Joyce o Mahler? Decida usted.*

En 1905, Einstein escribió cinco artículos transformacionales que culminaron en una teoría de la relatividad especial y una ecuación, $e = mc^2$, que descubrió energías en el átomo capaces de destruir el mundo. Mahler conoció las teorías de

Einstein por medio de un amigo común, el físico hamburgués Arnold Berliner. Discutió sobre la «energía atómica»⁶ con Bruno Walter y le entusiasmó un artículo titulado «Materia, éter y electricidad», publicado en 1907. Mahler sabía que «las leyes de la naturaleza pueden cambiar; por ejemplo, es posible que la ley de la gravedad cambie; ¿no asume Helmholtz, incluso ahora, que la gravedad puede no ser aplicable a las distancias infinitesimales?»⁷. Mahler no sólo conocía los trabajos de Einstein, sino que comprendía muy bien su reconfiguración del universo.

Einstein, violinista apasionado, definió la ciencia como «lo que hemos visto y experimentado, reconstruido con el lenguaje de la lógica», y el arte, como «formas cuyas relaciones no son perceptibles para el pensamiento consciente»⁸. Comprendiendo la importancia de esa diferencia, Mahler evitó revelar tales «relaciones». En su Tercera y Séptima Sinfonías aludió a un futuro desastre ecológico; en la Sexta advirtió sobre una inminente guerra mundial. Al igual que Einstein, Mahler reordenó las percepciones del tiempo musical evitando las indicaciones de metrónomo en todas sus obras salvo las primeras. Einstein descubrió que el tiempo se ralentiza en los campos gravitacionales más altos y es percibido de manera diferente por objetos en movimiento y estáticos. Mahler entendió el tiempo como una dimensión que varía según el estado de ánimo.

La afinidad más cercana que vinculó a Mahler con un fundador del mundo moderno fue la que tuvo con Sigmund Freud, cuatro años mayor que él y también de origen checojudío. Ambos crearon obras partiendo de determinados incidentes de su infancia. Freud construyó la teoría de Edipo sobre sus recuerdos de orinar en la habitación de sus padres, ser el favorito de su madre y ver cómo humillaban racialmente a su padre. Mahler, un niño que vio a cinco de sus hermanos

salir en ataúdes de la taberna familiar donde nunca se dejó de cantar, compuso un funeral para un niño en su Primera Sinfonía con una giga de borrachos.

Ambos observaban su mundo desde afuera. Para Freud, la experiencia personal era un libro de consulta para el psicoanálisis; para Mahler, era una doble pista de música y comentarios, unidos o por separado, una Biblia con exégesis. Ambos, intelectualmente judíos, eran capaces de sostener diversas líneas de pensamiento en una misma discusión. La libre asociación de Freud está modelada según el discurso talmúdico, en el que las opiniones de los rabinos de diversos lugares y épocas impiden una línea recta y lógica. La interpolación que hace Mahler de trompas solas y canciones folclóricas revela la misma metodología.

Ambos utilizaron su judaísmo como escudo y como lanza. «Debido a que era judío, me encontré libre de muchos prejuicios que limitaron a los demás en el uso de su intelecto —dijo Freud—, y siendo judío, estaba preparado para entrar en oposición y renunciar a estar de acuerdo con la “mayoría compacta”»⁹. Ser judío, dijo Mahler, es como nacer con un brazo corto y tener que nadar el doble de rápido. Siendo «tres veces apátrida», Mahler podía ignorar las reglas. Ambos se sentían parte de una misión para mejorar el mundo y emprendieron una *tikún olam** para ayudar y completar la obra de creación de Dios.

Cuando Mahler le dijo a Jean Sibelius en 1907 que «la sinfonía es como el mundo, debe abarcarlo todo»¹⁰, estaba afirmando que la música tenía la tarea de reflejar todo el universo, y repararlo. Sibelius le respondió con un argumento intransi-

* Frase en hebreo que significa «reparar el mundo». Es importante en el judaísmo y a menudo se emplea para explicar el concepto judío de justicia social. [N. de la T.]

gente defendiendo la pureza de la textura. Tal vez no sea casualidad que el compositor finlandés permaneciera en silencio durante el último tercio de su vida, mientras que Mahler compuso, atormentado, hasta el final de su último verano.

Para Mahler, la música no existía para el placer. Tenía el potencial para producir un «efecto trascendental»¹¹ en la política y la ética pública. Su Primera Sinfonía abordaba la mortalidad infantil. La Segunda rechazaba el dogma eclesiástico del más allá; la Tercera se refería a los desastres ecológicos, y la Cuarta proclamaba la igualdad racial. Nunca antes una sinfonía había tratado cosas semejantes. Uno de sus discípulos llamó a Mahler «un redentor en su profesión»¹² («No sé de qué se supone que debo ser redimido», gruñó Richard Strauss¹³). Mahler nunca explicitó sus intenciones. «Lo mejor de la música —indicó— no se encuentra en las notas.» Los músicos y los oyentes son los que tendrán que interpretar su significado. Algunas de las «relaciones» einsteinianas que acabo de plantear están abiertas al debate. Lo contrario, como suele suceder con Mahler, también puede ser cierto.

Lo que es indiscutible es que en los tiempos modernos muchos reciben a Mahler como una fuente de revelación espiritual. En la página de internet «mahler-list», un suscriptor habla de «un inequívoco momento de conversión»¹⁴; otro, de su «camino a Damasco»¹⁵. Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, un maestro de escuela escribió: «Sólo la música, particularmente la de Mahler, me proporciona un sentido de la relación humana tan profundo que me permite soportar lo insoportable»¹⁶. Después de interpretar a Mahler, dice un músico de orquesta, «me siento orgulloso de ser humano»¹⁷. En un documental televisivo, *A Wayfarer's Journey*, un oncólogo pediatra, el doctor Richard J. O'Reilly, se refirió al «poder curativo» que posee la música de Mahler. En un festival Mahler en Boulder, Colorado, un sacerdote jesuita, John