

## SCHÖNBERG Y STRAVINSKI: EN LAS CIMAS DE LA DESESPERACIÓN.<sup>1</sup>

Julián Millán

*"No hay méritos morales o intelectuales.  
Homero compuso la Odisea; postulado un  
plazo infinito, con infinitas circunstancias  
y cambios, lo imposible es no componer,  
siquiera una vez, la Odisea"*  
(Borges, *El inmortal*)

Todo músico versado conoce la famosa polémica que se sostuvo entre los prosélitos del compositor alemán Arnold Schönberg y los del ultramontano Igor Stravinski. Teniendo en cuenta dónde se ubica la mayor herencia musical de la humanidad y lo orgullosos que somos los europeos con lo europeo, especialmente con la cuna sagrada de Goethe y de Bach, no es de extrañar que la mayor cantidad de anatemas surgidos de la pugna fueran a caer sobre la figura del salvaje, del frívolo estrábico que cruzó el telón. En lo manipulable, es frecuente ubicar a Stravinski rodeado de traviesas meretrices, acabando una obra entre los muslos de Thérèse o Danielle, hincando la mazorca en este o

aquel burdel... A Schönberg, en cambio, se le esboza fumando un puro al calor de un buen caldo junto a su estufa, astutamente colocada bajo su bartulario de lecturas constructivas. He de confesar que es la imagen fácil, "correcta", occidental, la más ferozmente grabada en la memoria colectiva de la historia de la música. Pero no es más que una anécdota.

Existe, por otro lado, un rincón mental cuya vulneración requiere un gran esfuerzo a ejercer sobre aquellas mentes críticas dispuestas a emprenderla a gritos contra el prejuicio convencional. Y no hablo de prejuicios gadame-rianos ni nada que se le parezca. Es el terreno conceptual, del que,

<sup>1</sup> Vs. Entre putas y bribones (Nota del autor).

para empezar, podríamos tomar como ejemplo conjunto los términos *profundo* y *superficial*. El oxímoron profundo-superficial es un remanente de rancio abolengo, llegado desde la oculta memoria de la gnoseología convencional. Designa dos percepciones diametralmente opuestas, que apuntan al resultado de dos formas de expresión también contrarias. Según esta creencia, lo profundo sería aquello que atañe al vértigo de inercia descendente, mientras que lo superficial adquiere una dirección de éxtasis ascendente, que pierde vínculo con aquello a que el vértigo apunta: el abismo. En otras palabras, la profundidad se identifica fraternalmente con todo aquello que representa la rama apolínea del hombre. La superficialidad, por contra, se aferra al sombrío reverso dionisiaco. Puede que se trate de caracteres irreconciliables, entre los que no cabe otra cosa que la contienda. Y ahí está lo bueno: lo de menos es que sean inflexiones convencionales, que hayan venido aturdiendo a cuantos se ocuparon de pensar en su esencia polémica; lo verdaderamente relevante es la ruina que de ellos nace, la ruina como símbolo de la brega, de la cruenta batalla que se libra entre estos resignados guerreros. Resignados porque, en el fondo, su capricho último no es la riña,

ni la desconfianza: es el afán del fetiche, del curioso que remueve con morbo la ceniza llovida del campo de lucha. Entre dicha ruina se halla el factor común, lo que los aúna y nutre: la indiscernibilidad de lo indiscernible. Después veremos qué quiere decir este trabalenguas.

¿Qué habría sucedido si al pobre Werther se le hubiera acabado la tinta, o mojado la pólvora? El desgraciado personaje de Goethe pasa toda una novela hablando de sí mismo, o de Lotte, que para el caso no es más que una prolongación de sí mismo, de una parte concreta de sí (que después veremos). Si el género escogido por Goethe hubiera sido otro distinto del epistolar, probablemente estaríamos hablando de lo mismo, sólo que desde otra perspectiva. ¿Qué hizo a Goethe decidirse por la "novela epistolar"? Muy sencillo: es la mejor forma de que la puja sentimental de un único ser humano acapare el monopolio lingüístico y temático durante más de cinco cincuenta páginas. Es, dicho de otro modo, un elogio a lo que Nietzsche calumnió y designó infatigablemente como la refinada hipocresía de no hablar nunca de uno mismo. Y, sin embargo, Werther habla de sí, y ni un ápice de hipocresía asoma a sus labios.

Los contrastes binarios -algo de lo que no podemos dejar de hablar- subyacen en todas las sociedades. Todo lo que subyace tiene una pizca de esoterismo que dificulta su propagación heráldica, y, por consiguiente, ha de valerse de trucos para hacerse sentir y prevalecer, fomentando así ese ímpetu de aparición que esconde toda latencia. Werther, sin ir más lejos, custodia, como pintor embargado, hipotecado, un sentimiento que sólo verá la luz hacia el final de su vida, el precio de cuya calidez es retribuido a cuenta de sangre. Pero, volviendo a la profundidad, ¿puede decirse que el joven suicida, al margen de consideraciones morales, está llevando a cabo un acto superficial? ¿Está exenta acaso su muerte de cierta profundidad que lo arroja a la desesperación? ¿Es Lotte en modo alguno origen del mínimo poso de superficialidad?

Stranvinski, qué duda cabe, fue un personaje pintoresco. Además de aficionado a las prostitutas, acapara los derechos de autor de obras inmortales, de hermoso eco nominal, como la *Consagración de la primavera*. Imaginemos, ahora, las siguientes palabras: “todos somos polígamos. Lo que pasa es que una buena parte de nosotros prefiere

espaciar, extender su harén en el tiempo”. Este aforismo bien podría pertenecer a Stravinski sin que por ello sus obras tuvieran que verse “manchadas” por la sinceridad de su contenido. Todo barbarismo retiene una sombra apolínea, según qué bocas lo pronuncien. El ejemplo de la poligamia espacial lo ilustra perfectamente. A nadie le importa que yo piense en tal manera, pero a Stravinski, un notabilísimo artista dedicado a una rama del arte en la que la procacidad está duramente castigada, no se le perdonaría este simpático (y absolutamente legítimo) pensamiento que, dicho sea de paso, es sólo fruto de mi imaginación. También existe el caso contrario: determinadas licencias, como por ejemplo serrar un violín, quemar un barco, drogar a un gato, violar a un boniato, etc., sólo gozan de aceptación cuando a algún desalmado se le ocurre matar el tiempo con esas chorradas. Y lo peor es que la imaginación no tiene límite.

Nietzsche polarizó en cierta ocasión su obra y le confirió un cierto y rotundo carácter autónomo, independiente del creador. Esto no siempre sucede, puesto que una obra autónoma es algo con unas cualidades concretas

que no todo autor es capaz de conceder. La independencia de la obra es un privilegio no elemental; es más bien una rareza. En el caso de Igor Stravinski, la bipolarización existe, por cuanto su obra persigue y reivindica el estatus último de toda aspiración artística: la genialidad. Genio, dice Cortázar, es elegirse genio y acertar. Muchos artistas eligen serlo, exigen la inmortalidad de su obra, pero su petición se frustra a las puertas. Otros, en cambio, aciertan, o sencillamente lo eligen porque ya acertaron al otro lado de la balanza, en la orilla mundana. Stravinski, en cualquier caso, pertenece al elenco de creadores poderosamente diferenciados de su obra, lo cual no viene a justificar su hipotética levedad, como algún malhadado intruso podría objetar, sino que representa todo lo contrario: la dependencia de la obra respecto del autor la supedita al adjetivo del mismo, a su irresoluble esencia; sin embargo, una vez roto el cerco que los une, obra y autor cobran identidades perfectamente distintas entre sí, aunque bien podrían ser conciliables e incluso coincidentes. A esto podríamos llamar genio: al momento en que la obra rehuye ser tildada,

escapa al apellido o al adjetivo prefigurado. De modo que, se quiera o no, la obra de Stravinski es *in qualitate* una cumbre en la historia de la música.

¿Y qué hay de Arnold Schönberg? Si hemos hablado poco de él hasta ahora es porque todo cuanto hemos dicho lo incluía, aunque de modo invertido y en cierta manera cómplice. Schönberg, como buen tudesco, pensaba en el porvenir de la música culta nacida en la vieja Europa. Stravinski no es que pensara sólo en el aquí y ahora, sino que además confiaba casi todo su amor a la música del pasado, cuyo principal adalid es el compositor alemán Johann Sebastian Bach. El compositor ruso se inclinaba por pensar que *no todo momento posterior a otro en el tiempo significa progreso*.

Milan Kundera lo ejemplifica en su alusión a *El arte de la fuga*: “una música cuya orientación estética representa en su obra la tendencia más arcaica, ajena a su época [...]. La situación histórica de Bach revela [...] que la Historia no es necesariamente un camino ascendente<sup>2</sup>”. Ésta es la diferencia fundamental: Schön-

<sup>2</sup> *Los testamentos traicionados*. Ed. Tusquets. Véase, verbigracia, a colación de esto, el ejemplo de la escuela Prerrafaquista.

berg no desconfía del porvenir; Stravinski, sí. Por eso es éste superficial a los ojos del pueblo, mientras que aquél es estandarte de lo profundo. Schönberg se toma en serio el futuro; Stravinski, no. Schönberg no frivoliza con la sagrada, cínica y encorsetada concepción dodecafónica de la música como expresión. Stravinski se permite la licencia de amputar la rama expresiva de la música; se deja llevar por su impulso, por el fervor dionisiaco que se censura como superficial, porque el radio ascendente del interés stravinskiano por la música abarca el pasado, situado en una cumbre solitaria y preterida, y no en el tártaro. Stravinski es juzgado como leve, pues se abandona al torrente de la pasión desenfadada. Lo mismo que Werther. ¿Pero alguien se atreve a tildar a éste de superficial o algo que se le parezca? Probablemente sí, de algo que se le parece mucho. Lo tildan de pasional, de irracional, de talentoso pero atribulado artista. Lo que ocurre es que no se advierte que esos calificativos son asimismo pertenencia de la profundidad en sí. Lo que habitualmente se entiende por profundo es un sesgo, una visión mutilada de la profundidad en todo su ser, crímenes y glorias incluidos. ¿Pero, cómo?

Tradicionalmente se ha pensado que el cerebro se ocupa de las cuestiones serias y responsables o todo lo que tenga que ver con la profundidad, y que el corazón se abandona al desenfreno y el ardor propios de la superficialidad. Éste es un legado romántico que ya podríamos ir olvidando, porque no hace sino complicar las cosas y afrentar a la ciencia. Lo cierto y verdad es que todos los fenómenos emocionales e intelectuales se dan cita en el cerebro, que por no tener terminaciones nerviosas parece tener la culpa de todo, el pobre. Casi da vergüenza tener que recordar este fundamento de nuestra fisiología, porque la creencia, como puede comprobarse, tiene una base insultante y además fraudulenta. No obstante, esa frecuente asociación de afectos a los órganos del cuerpo no parece tener el mismo rasero para todas las artes. En literatura, por ejemplo, todo lo relacionado con la actividad cerebral es lo artísticamente más valorado. En pintura, ha ocurrido lo contrario hasta hace bien poco, cuando en un caso y en otro lo que debería importar es el resultado final, dejando a un lado las fantasías románticas. Hacia el final de la novela de Goethe, el joven Werther, exánime, ha olvidado la razón y concentra todo su

talento artístico en un revólver, en salitre insulso, si se quiere, pero sin duda en la máxima expresión de un sentimiento. Está, al parecer, faltando al deber ético de conservar su propia vida... Y, sin embargo, me parece que poco tan profundo puede hacerse sin pestañear. Lo mismo nos cuenta Kundera de la acusación que profirió Ernest Ansermet a su colega Igor Stravinski, traidor resignado de un código ético-musical no poco esotérico al sostener que la música es incapaz de expresar sentimientos. Equivocado o no, lo cierto es que la música de Stravinski *expresa*, como ha de ser. Otra cosa es lo que el compositor opine de ella. Sobre todo cuando, como hemos señalado, obra y autor están perfectamente separados en lo que a cualidades se refiere. Lo que ocurre es que es fácil malinterpretar una frase tan lacónica como “la música nada expresa”, pero tampoco hay que ser muy sagaz para valorar esas palabras en el contexto de quien las pronuncia: Stravinski dirige esa declaración contra una aún más atrevida: *la música lo expresa todo*. Se queja Stravinski de esa ubicuidad y omnipotencia que se le achaca a la música, y protesta, como por encargo, con una respuesta tan diametral como sensacionalista. Es quien escucha

el que decide si la música expresa o no, si el objeto artístico irradia expresión o si, por el contrario, nos toma el pelo. Pero el excesivo recelo de quienes temen que se pongan en tela de juicio valores que todos creemos consustanciales a la música, como el de la expresión, hace que la ceguera de estos timoratos tenga que salir al paso con todas estas tonterías que se dicen a Stravinski y todo el que se le parezca o tenga una foto suya en la cartera. Después de todo, no hay peor ciego que quien no quiere ver.

El personaje de Lotte, como ya hemos insinuado más arriba, es la faceta, la expresión artística de Werther, antes incluso que su diosa carnal. De cómo podemos estar tan seguros de ello difícilmente puede hablarse. Lotte actúa como complemento del protagonista, se mueve en un ámbito que al propio Werther le parece tansfigurado, enloquecido, y por eso lo ama. Ama una parte de sí, la que reclama *de profundis* su ego y lo invita a asimilarla. El ámbito que anhela lo fascina y desfascina, y de ese bloqueo nace la fuerza que le empuja a los más pudorosos instintos. Probablemente, si a Stravinski no se le hubiera juzgado con el peso de la ruptura, habría sido el

perfecto caso clínico del síndrome de Pigmalión.

Al hablar de la oposición profundo-superficial, hemos anotado términos como vértigo, abismo, y otros, e incluso hemos recordado las célebres categorías nietzscheanas. A este respecto: “lo profundo es inarticulable, inmanejable, no puede compaginarse causalmente con nada: no se desciende hacia lo esencial de forma gradual y escalonada, sino merced a bruscas caídas, sobre cuyo abismo es imposible edificar ni organizar ninguna sólida construcción doctrinal. La permanencia de una idea y su coordinación con otras *aburren* porque no convencen, porque aspiran a un vértigo domesticado que la experiencia de la lucidez desmiente”<sup>3</sup>. La brusquedad es indiscernible de la profundidad, se funden en un solo y desgarrado abrazo al abismo. El abismo es el punto ciego, de dudosa permanencia, hacia lo que el ejercicio profundo se avalancha por medio del vértigo, no sin antes arrostrarlo. De la brega que enfrenta al vértigo y al abismo, a quien teme por una resignada semejanza, es desde donde la ruina bulle por entre las grietas.

El brebaje, ese ruinoso cáliz, rezuma el inconfundible aroma de la contundencia pesimista, que se ingiere como prueba de que todo es uno y vano, y que aquello que se pretende separar de lo profundo es precisamente lo que lo hace indiscernible. La superficie da a la profundidad el carácter de indiscernible, y aquello que llamamos destino, dice Cioran, no es más que un aplazamiento del suicidio, del definitivo arribo de un puñal, o un concepto, o un grito, que nos reconcilie con el infinito, y que haga pedazos, casi sin quererlo, el universo.

Por todo ello, me parece imperdonable creer en la profundidad como algo sencillamente solemne, sin otro atributo que la pesadez. Se trata más bien de algo que precisa brusquedad, pero no en el sentido de rudeza, sino en el de ímpetu, denuedo, valerosidad. La superficialidad, por su parte, también necesita la brusquedad para su culminación, sólo que la dirección de su carácter es opuesta; es, por así decirlo, ascendente. Sin embargo, es de notar que la superficie es un lugar comprometido, donde la permanencia está censurada por la conciencia del artista. Resulta

<sup>3</sup> Fernando Savater: *Ensayo sobre Cioran*. Ed. Espasa.

ser una censura injusta, puesto que desde ahí puede contemplarse en bruto todo el espectro de la profundidad y saborearla virginalmente, y juzgársele como apetecible o deplorable, tras cuya contemplación -o lucha- ambas se vuelven indiscernibles. Es un lugar, en suma, privilegiado, desde donde las cosas pueden verse más claras y distintas, a pesar de la confusa hermandad de los contrarios. Quizá, incluso, podría decirse que todas las cosas pertenecen al ámbito de la superficie antes de precipitarse en la profundidad de sí mismas.

“Quien piensa cuando quiere no tiene nada que decirnos: por encima- o más bien, al margen- de su pensamiento, no es responsable de él, no se encuentra comprometido, no gana ni pierde nada arriesgándose en un combate en el que no es él mismo su enemigo”<sup>4</sup>. Este pensamiento avala la actitud de Stravinski: el compositor se erige como autónomo; el creador delega responsabilidades en su propia obra, y le confiere la facultad de embrujar o angustiar -o lo que produjere- al oyente que escucha su música. El diálogo del oyente tiene lugar con la obra, no con el autor, por

cuanto se trata de una experiencia que trasciende las relaciones humanas. Hablamos de una interacción que va en busca del éxtasis o del hastío. Desde este punto de vista, no tiene sentido vincular la moral supuestamente superficial de Stravinski con su obra, artísticamente profunda. Theodor Adorno llegó incluso a relacionar la brutalidad con que Stravinski empleaba la disonancia sobre las obras clásicas con los acontecimientos políticos que vinieron después- el fascismo, por ejemplo. Se trata de una locura: Stravinski hacía un homenaje, como tantos otros en tantas otras formas se han hecho, sin el menor arraigo de herejía. No puede mezclarse la política con el arte. La música tiene su propia historia, y aunque de hecho se dejan sentir en ella los acontecimientos socialmente relevantes, al contrario no sucede tal cosa. Sin guerras mundiales podría no haber habido Picassos, pero derivar la historia de un acontecimiento o manifestación artística es ir demasiado lejos. Como mucho puede desencadenar odio, indignación, o riñas, pero en ningún caso un acontecimiento socio-cultural de forma directa o inmediata.

<sup>4</sup> Émile Cioran: *Breviario de podredumbre*. Ed. Taurus.

La música de Stravinski es grande. La profundidad hace de ella un botín de inestimable valía. Ahora bien, cuando nos hemos referido al concepto de indiscernibilidad apuntábamos en una dirección clara: la superficie también ha reservado un hueco para nuestro malogrado gran hombre; es el hábitat natural de cuantos aspiran a arreciar contra lo aceptado por pura e inservible trayectoria; es propiedad exclusiva de aquellos que dormitan en el viciado telón de la risa. En efecto: Stravinski rehuye la seriedad, pero no por ello la pierde; se diría que goza de un buen humor como recatada pero importantísima porción de lo cómico, como un brazo que articula lo sublime más allá de toda sensiblería, según la dicotomía acuñada por Milan Kundera. Para el novelista checo, la novela - que asemeja asincrónicamente con la música- nació como un rayo salido de la risa de Dios. Es un parto humorístico no en la línea del humor desenfadado que nada promete ni ansía, sino en la del humor de lo imperecedero, de la búsqueda de lo infinito como concepto artístico que amenaza, en palabras de Borges, todos los demás conceptos del mundo.

Stravinski solía decir que seguir un solo camino significa a menudo retroceder. Se le vulgarizó por esta convicción y, sin embargo, era la que a su vez constataba un largo paseo por el legado musical como si de un humorístico paisaje se tratara: visitó a los viejos polifonistas medievales, como hicieran Arvo Pärt o Aaron Copland, y departió con ellos cuanto quiso; acudió a Pergolesi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, etc. La visita le dejó la siguiente enseñanza: en toda música hay transmisión (nótese que no acuñamos el término *expresión*), y la portadora del contenido de la comunicación es la melodía. “Las ideas son melodías muertas”<sup>5</sup>. Quizá, como afirma Kundera, mientras la melodía barroca enfatiza la experiencia con un mundo extático-objetivo exterior al sujeto, la romántica anula toda fuerza externa y concentra el éxtasis en el yo interno del oyente, sin más debate que esa sencilla oposición semántica o intencional. Pero claro, entendemos que ir contra la innovación desinteresada del siglo XX es poco menos que peccar. Y el éxtasis, sucedáneo del infinito, lo absoluto en su modalidad momentánea, es demasiado

<sup>5</sup> Émile Cioran: *El ocaso del pensamiento*. Ed. Tusquets.

poco para quienes buscan la nada detrás del todo.

La barbarie tiene también, quizá incluso más que otra, su propia belleza. Contrariamente a lo que se piensa, lo bello no siempre se aloja en casa propia. Aun a riesgo de parecer excéntricos, hasta destripar reses puede tener su parte bella si se la busca y sobre todo y ante todo- si la hazaña se hace como es debido. A primera vista, degollar es algo feo; execrable, incluso. Atribuimos belleza a imágenes tales como un riachuelo sobre cuyos rápidos danza una simpática muchacha, por ejemplo. También, cómo no, a personas por las que sentimos amor. Y podríamos añadir a estos dos casos un tercero: acciones con una notable carga de solemnidad. Sin embargo, pensemos en un asesinato: convendrán conmigo en que se trata de una opción que no conduce a nada. Eliminada la solemnidad, en el amor o la placidez de la imagen, existe, no obstante, un elemento desconcertante que lo imbuye de belleza y ante lo cual quedamos indiscriminadamente perplejos: la sinceridad; ella misma nos muestra al espanto tal y como es, y a su cuna, el asesinato, como bello. Y es por esto que Kundera llama el retrato apolíneo del éxta-

sis dionisiaco a *La Consagración de la primavera*.

La música de Stravinski se ajusta, en definitiva, a aquel vórtice descrito en el Aleph borgiano. En dos o tres centímetros de diámetro, un microcosmo de *intolerable fulgor* aglutina el todo por el todo. Allí se otea un parvo y a la vez múltiple furor, que “tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior”; lo que en una especie de metáfora hagiográfica se entiende por una porosa presencia terrestre que invierte el efecto, que comprende la naturaleza salvaje del Aleph y que, tocado por los dioses, esparce en el mapa cuanto le ha sido revelado, precaviéndose de no pronunciar jamás su extinta presencia. Ésta y no otra es la música de Stravinski, y junto a la suya, la obra de tantos otros desdichados, reales e imaginarios, pasto de lenguas apócrifas y palabras huecas. Es lo que piensa Cioran. Es lo que siente Werther, revólver en mano. Y este confuso todo que todo acoge se traduce en lo que hemos llamado indiscernibilidad de lo indiscernible: la voracidad de ir de un lado para otro, de frecuentar tanto la superficie como el tártaro, la

sublimidad como la perversidad, dioses como demonios. Esta indiscernibilidad es propia del arte, su principio polémico de oposición de contrarios, de cuya lucha, como hemos repetido, no queda sino ruina, puro dolor reducido a polvo que se vuelve indiscernible a fin de expedir para el arte la confusa grandiosidad de que es dueño y señor.

Si hemos de creer en Valéry, en que lo más profundo es la piel, hemos de hacerlo desde la firme sospecha de que está rompiendo lanzas en favor del arte. Nada más loable que la conciencia de la propia y exclusiva mediocridad. Nada existe más allá de la piel tan valioso como para que la diferencia entre tomarlo por grandioso y heredero o tomarlo por justo e inevitable sea fruto de la diferenciación banal y exclusiva. Aquí yace el carácter definitorio de lo profundo: la ruina, lo que late bajo la piel, se resigna a la justeza, a lo postulado como inamovible, a la mediocridad. Es la ruina lo único capaz de conferir necesidad a lo pactado con el éxtasis. Damos aquí con la indiscernibilidad propia del temperamento artístico. La profundidad ya no se diferencia de lo superficial. Cuando hablamos de profundidad, quiero pensar,

hablamos de una dirección introspectiva, de carácter retráctil. Es una vuelta al lugar de partida pero con distinto decorado. Es el desenmascaramiento de la superficialidad. En lo ajeno, nos descubrimos, dice Camus, en la superficialidad de nosotros mismos. Y es desde esa colosal atalaya desde la que Nietzsche, Cioran o Spengler torpedearon la malograda cultura de occidente. Stravinski, su música, su vida, nunca dejaron indicio alguno de esa absurda pretensión que persigue la perpetuación. El fetiche añora la ruina. Adora lo ruinoso porque nada como la ruina muestra nuestro carácter. Pero pertenecer al campo semántico de la indiscernibilidad conlleva peligros. Se celebra, así, la esperada ceremonia: una autoridad cualquiera se erige en juez y epígono del pasado; a consecuencia de su alergia por todo lo que desprende el pestilente hedor de lo pasado, se empecina en denigrar enérgicamente a sus conmovidos admiradores. Stravinski, Cioran, Flaubert, Balzac, Pärt... todos condenados; una imprecación, en fin, *in articulo mortis*, contra todo lo que no termina por acatar sin recelo la modernidad del espíritu vanguardista, contra todo lo que asistematiza las encorsetadas voces de la orfandad histórica: el

presente. Stravinski compuso páginas admirablemente hermosas que, como todo parto de genio, están abocadas a la disputa. Es el precio de todo artista que por cuyo espíritu profundamente histórico, frecuente el caos y el genio, la ruina y el todo, la superficie y el tártaro. Es la casa ruinosa donde el decurso del arte mora, y cuya custodia está confiada tanto a putas como a bribones. A fin de cuentas, la Odisea es la Odisea. La Consagración de la primavera, otro tanto. Stravinski fue un mortal corriente. Lo heroico habría sido no componerla.

Por último, la doble faceta mundana y excelsa del arte, de cuyo impacto nace la ruina,

aquello que el artista nos permite ver, no sin temor, de cuanto ha revelado a los dioses, es el carácter indiscernible sobre el que descansa la genialidad. La genialidad de Werther proviene de su acceso al cosmos de la ruina, de la muerte, de la independencia de la creación. Desafortunadamente he de apuntar que todo este despliegue de prejuicios y valoraciones ligeras que agravian a músicos como Stravinski, es obra de un puñado de bribones sobre los que no cabe decir apenas nada, salvo, tal vez, que el trato con putas es un arte delicado y noble, y que no por puta se es menos señora. No sabemos si todos estos bribones son listos o tan tontos como aparentan; pese a todo, puede que haya putas con una elevada noción de arte.