

LA MUSICA Y LA REVOLUCION FRANCESA

FOR

Jorge D'Urbano

SIEMPRE constituirá una de las grandes y quizá fértiles paradojas de la historia el hecho de que las revoluciones político-sociales alienten y favorezcan la difusión de un arte que, en el mejor de los casos, puede definirse como académico. Siempre será materia de asombro para el observador imparcial advertir que aquellos movimientos destinados a mejorar el inquietante problema de la convivencia humana, esos violentos sistemas que se proponen abrir nuevas rutas al entendimiento, esas conmociones que periódicamente sacuden el equilibrio establecido y tienen como objeto la creación de originales y fecundas formas de vida colectiva, se manifiesten en el terreno artístico a través de expresiones conservadoras y hasta regresivas. Siempre resultará una sorpresa que el Arte de la Revolución sea el menos revolucionario de las artes.

Por un traspié del lenguaje hemos caído en el hábito de dar por descontado que cuanto ocurre al calor de una época revolucionaria debe llevar la marca de la rebeldía. En verdad, no es mera exageración ni falta sin excusa. La Revolución Francesa, por ejemplo, es un espléndido paradigma de revolución total; esto es, de destrucción completa de un orden y violenta imposición de otro. Conmovió un edificio desde los cimientos hasta el techo y alarmó o entusiasmó no sólo a sus moradores sino a todos los vecinos. Convenciones milenarias desaparecieron de la noche a la mañana; tradiciones seculares se agostaron súbitamente, como abrasadas por intensísimo calor; creencias religiosas, organizaciones estatales y, lo que es más, esquemas mentales que parecían inamovibles e inviolables, se vinieron estrepitosamente al suelo, con tanto

ruido que todavía estamos oyendo los rumores de ese desmoronamiento. Apenas quedó rincón de la realidad donde no penetrara ese indómito temporal de la Revolución. Apenas se mantuvo espíritu o inteligencia que no fuera sometida al desbordante ritmo del memorable acontecimiento. Como solamente en dos o tres veces en la historia, los hombres tuvieron, de pronto, la bíblica impresión de que estaban construyendo un mundo.

Fué entonces cuando se alzó la voz del progreso. Nada pareció demasiado audaz para los hombres que habían derribado una dinastía; ningún proyecto pecó de excesivo para quienes forjaban una república. En el afán de borrar las señales de un reciente pasado, se lanzaron hacia el porvenir más remoto con esa alegre resolución, mezcla de ingenua temeridad y desbordante optimismo, característica de aquellos que descubren, súbitamente, que todo está por hacerse. Y mientras nada les parecía lo bastante nuevo y fresco para ofrendarlo en aras de la humanidad naciente; mientras todas las fuerzas morales e intelectuales de un pueblo se distendían hacia un futuro lleno de progreso y novedad, algo hubo a lo que se pidió más y más tradición, a lo que se exigió se hiciera más y más convencional, hasta que alcanzara el más fantástico e inverosímil grado de convencionalismo, como para que pudiera ser entendido por todos.

Creo que no hay manera de comprender esta aparente contradicción que acabo de señalar entre el sentido positivo de la revolución y el sentido regresivo de su arte, si no se atiende a dos verdades que la historia confirma con infatigable constancia.

La primera de ellas es que, bajo la égida de la revolución, todo arte deja de ser objeto de solaz y enriquecimiento espiritual para convertirse en artículo de propaganda. En otras palabras, en tales circunstancias, el arte deja de hablar al hombre para dirigirse a la colectividad. Por lo tanto, puede hacerse más republicano, pero, sin duda, se hace menos democrático.

Ahora bien: No creo que sea materia de discusión el afirmar que el fundamento de toda propaganda inteligente y bien organizada es de que resulte absolutamente inteligible. No es

al poeta esotérico y refinado a quien se le puede confiar la tarea de escribir un soneto de propaganda, sino al poeta ultra realista. Para tales fines, el mejor cuadro no es el que registra un particular y tornadizo cambio de espíritu sino el que representa con más detalle y precisión los contornos de una historia o la exactitud de una alegoría. No se puede hacer propaganda destinada a millones de seres, con lenguajes distintos de los corrientes, con pensamientos que huyan de la retórica, con medios que exijan particular análisis y reflexión. Esto lo entendió muy bien la Iglesia Católica cuando fulminó en el Concilio de Trento los excesos intelectuales de los polifonistas y abogó por un retorno a la simplicidad del primitivo canto gregoriano. También lo entendió Lutero cuando confió a la música más sencilla y fácil, a la música de las canciones anónimas, el ropaje de la liturgia protestante. Pero, la tajante diferencia que hay entre Palestrina o Bach y Méhul o Monsigny, esto es, entre los propagandistas de la fé y los propagandistas de la revolución, es que en tanto los primeros alabaron a la Divinidad sintiéndose hombres, los segundos trataron de alabar a la Humanidad sintiéndose dioses. Por encima de miles de otras divergencias, esto es lo que establece el insondable abismo que separa el arte de ambos. No se trata aquí de cantidad de talento sino de la simple actitud frente al problema de la creación. Los resultados fueron, por un lado, "La Pasión según San Mateo", por el otro, el pomposo, oficialista y lavado "Te Deum" de Gossec.

La segunda verdad a que he aludido antes es que el tiempo de las revoluciones políticas no está adecuado al tiempo de las revoluciones artísticas. Hay una enorme diferencia entre el arte de la revolución y el arte revolucionario. Los más puros y profundos movimientos artísticos, aquellos que han cambiado el estilo de expresión de una época y suponen más intensa mudanza, se han llevado a cabo en medio de épocas relativamente pacíficas. No pareciera sino que el genio creador ha menester de condiciones de tranquilidad y sosiego para poder manifestarse con más soltura. Es indudable que la lucha de barricadas puede impulsar a un orador hasta construir un trozo de elevada inspiración y empuje, pero las grandes obras literarias se han escrito en el silencio de cuatro pa-

redes. Porque cuando el ímpetu cede y la emoción de las circunstancias decrece, el análisis reemplaza al fervor. Y la historia del arte no es la historia de las obras que en su momento encendieron una hoguera, sino la de aquellas que, después de mucho tiempo, todavía resisten la indagación escrupulosa. La única medida que tenemos para juzgar de la solidez de una obra de arte es que siga ejerciendo su dominio sobre la emoción y el espíritu de los hombres mucho más allá del ambiente y la atmósfera que la vieron nacer. De otro modo, nos sería imposible penetrar en la belleza de la "Divina Comedia" sin caer antes en el terror apocalíptico. Para siempre nos estaría vedado el acceso a Shakespeare sin revivir previamente, en todos sus detalles, la época de violencia en que actuó.

Es característico que fuera en la dorada y segura Austria, en medio de una sociedad estabilizada y segura, al amparo de perturbaciones decisivas, donde floreciera el músico más revolucionario de la época moderna. Mientras en las calles de París el pueblo se enardecía al son de la Carmañola, Beethoven componía en Viena una música artísticamente ultra revolucionaria. De la misma manera, fué en la Venecia silenciosa y al borde de un tranquilo lago suizo donde Wagner escribió "Tristán", germen de las más audaces concepciones de la música moderna. Fué en el alegre y despreocupado París de fin de siglo donde Debussy cumplió con su destino revolucionario. El "Pierrot lunaire" de Schönberg fué escrito en el período de calma que precedió a la guerra del 14. Ni la gran revolución inglesa, ni la americana, la francesa o la rusa han producido un arte de cualidades trascendentes. El pintor más representativo de la Revolución Francesa fué David. Su músico más eminente: Grétry. Sí, no es, por cierto, falta de consecuencia sino, por el contrario, adhesión cuidadosa a sus principios, el que la Revolución utilice idiomas corrientes. No se puede comprometer la exaltación de un gran movimiento hablando con palabras escogidas. La Revolución no puede permitirse el supremo lujo de que las gentes la comprendan con el tiempo, requiere entendimiento inmediato.

Por lo tanto, es un error considerar a los músicos de la época, a los Monsigny, Gossec, Grétry, Cherubini, Spontini, Dalay-

rac, Méhul, Boïeldieu, como representantes de la música de la revolución. El cataclismo sorprendió a muchos de ellos cuando ya estaban totalmente formados, intelectual y técnicamente. Las circunstancias en algunos casos, el temor en otros y el convencimiento en los restantes, los obligaron a seguir una línea estética que estaba alejada de sus principios tanto como de sus deseos. Tuvieron que realizar esfuerzos para componer una música vulgar, enfática y rebosante de un sentimentalismo de baja estofa. Las grandes formas fueron olvidadas conscientemente en beneficio de una pretendida sencillez que terminó por hacer tabla rasa de los principios fundamentales de la composición. Por supuesto, es incómodo escribir sonatas, sinfonías, cánones, variaciones o fugas para celebrar un acontecimiento patriótico, aunque últimamente no hayan sido escasos los intentos dirigidos en tal sentido. El canto se escribió al unísono, para que ningún atisbo de contrapunto desorientara las rudas e incultas voces que lo entonaban. El sagrado principio del retorno a la naturaleza preconizado por el ginebrino Rousseau fué seguido al pie de la letra en la música de esta época que exhibe una falta de interés intelectual tan aguda como su escaso poder emocional. La gran tradición clásica de la que tanto tiene que enorgullecerse Francia, esa escuela cuya influencia se extendió sobre los más eminentes e ilustres artistas de otros países, fué sepultada bajo un torrente de falsa academia. La construcción y el supremo equilibrio de Rameau se convirtió en la pretendida sencillez y majestuosidad de las composiciones destinadas a festejar los eventos y personalidades políticas del momento. La "ouverture" francesa que se había impuesto a Bach y Händel, fué reemplazada por las marchas militares.

De entre los músicos cultivados, Gossec fué el que se dió con más ánimo al impulso revolucionario y, posiblemente, fué de los pocos que habló un lenguaje sincero y pleno de convencimiento. En las fiestas de 1790, cuando se celebró el aniversario de esa fecha universal que es el 14 de Julio, Gossec compuso un "Te Deum" destinado a ser ejecutado al aire libre en el Campo de Marte. Su estilo está a mitad de camino entre el oratorio de iglesia y la cantata profana. Es de una banalidad casi tan grande como su retórica elocuencia. Sin embargo,

las crónicas establecen que la gente, al escucharlo, no podía evitar el llanto y la emoción popular alcanzó grados de innarrable intensidad. ¿Y cómo no había de ser así, cuando se estaba viviendo todavía la epopeya? Cualquiera música hubiera arrancado lágrimas, cualquier serie de sonidos organizados hubiera alcanzado similar triunfo.

Por otra parte, para comentar adecuadamente ese instante histórico, había sido menester un genio de arrebatadora inspiración. En toda la historia del arte de Francia no veo sino un músico capaz de comprender las ciclópeas proporciones de la Revolución y comentarlas musicalmente sin desmedro. Me refiero, por supuesto, a Berlioz. El, que tanto amó los argumentos monumentales como trama emocional para su música, no hubiera necesitado hurgar en la dramaturgia para encontrarlos. De haber nacido cuarenta años antes, al salir a la calle se hubiera topado con el más grande asunto que ha proporcionado la historia de los últimos doscientos años. Y así como Berlioz se me figura el músico por excelencia para un momento como el de la Revolución, Delacroix se me aparece como el pintor verdaderamente capaz de captar la obsesiva grandeza de tal tema. Por lo menos, es lo que uno cree en teoría. De haber ocurrido así en la realidad, quizá no hubiera faltado algún diputado a la Convención que, como en el caso de Lavoisier, proclamara que la República podía pasarse sin Música y sin Pintura.

El Comité de Salud Pública dictó una resolución el 27 de Floréal del año II por medio de la cual se exhortaba a los compositores a celebrar los acontecimientos y victorias de la Revolución por medio de himnos republicanos y patrióticos. De inmediato, comenzaron a aparecer toda suerte de loas musicales con pequeños temas como La Razón, La Fraternidad, El Pueblo, El Trabajo, La Naturaleza. No sin razón ha podido llamarse a la Revolución Francesa un drama lírico, poema de Chénier, música de Gossec y decorados de David.

Toda esa música de circunstancias tiene muy escaso valor en cuanto se la aleja de las situaciones que la han engendrado. En verdad, las exigencias eran demasiado violentas para que el arte floreciera con comodidad. Méhul cuenta en sus memorias que sometió a la censura un drama lírico en

tres actos, "Mélidore et Phrosine". El censor Baudrais lo prohibió, diciendo: "No es suficiente que una obra no esté contra nosotros, es necesario que esté por nosotros. El espíritu de esta ópera es antirrepublicano y antipopular. La palabra "libertad" no aparece ni una sola vez en el texto".

Entre 1789 y 1800, la música pasó a ocupar un cargo en el gobierno y fué considerada como el arte oficial. Es valioso anotar el profundo interés que revelaron los jefes de la revolución por todas las manifestaciones musicales. Como si hubieran comprendido mejor que nadie el singular poder que se desprende del sonido, se preocuparon desde el comienzo en regimentar, ordenar y encasillar la actividad musical para mayor gloria de la Revolución y de sus conductores. La República le destinó un papel social como nunca ha vuelto a tener. Mirabeau primero y luego Condorcet la incluyeron, con meticulosa preparación, en los planes de instrucción pública, como un elemento fundamental de la buena formación del ciudadano ideal, curioso resto de la concepción platónica. El grado de exaltación alcanzado por el pueblo mientras escuchaba el "Te Deum" de Gossec en el Campo de Marte, no pasó inadvertido para quienes tenían la responsabilidad de organizar la nueva vida institucional de la nación francesa. El 3 de agosto de 1795, en el momento más turbulento y peligroso de la gran aventura, la Convención tuvo tiempo para estudiar y aprobar un proyecto por medio del cual se fundó el Instituto Nacional de Música, antecesor del actual e ilustre Conservatorio de París. Este es el tipo de cosas que hace de la Revolución Francesa el más ecuménico y representativo de todos los movimientos sociales de Occidente. La organización del nuevo instituto corrió por cuenta de un ex-capitán de la Guardia Nacional, Barnard Sarrette que, ya en ese momento, previó algunas de las disposiciones fundamentales e inalterables del funcionamiento del actual Conservatorio. Se nombró un importante cuerpo de profesores, se abrieron cátedras para casi todas las materias teóricas y prácticas y se nombraron cinco inspectores que fueron: Méhul, Grétry, Gossec, Lesueur y Cherubini. De toda la caótica actividad musical desencadenada por la Revolución, éste fué, con toda evidencia, el paso más eficaz y decisivo en pro de la genuina cultura del país y

lo único que ha sobrevivido como homenaje a quienes le dieron vida.

Es muy singular comprobar el impresionante vacío de calidad musical que se produjo en torno a la época entera de la Revolución. Rameau murió en 1764. Berlioz nació en 1803. Entre ambos se encuentra a Juan Jacobo Rousseau, cuyo estilo musical pretende combinar la gracia italiana con la severidad de Gluck y la flexibilidad de Mozart, con el patético resultado de que no es gracioso, ni severo, ni flexible. Inmediatamente después se extiende ese linaje de músicos sin genio que ya he mencionado. Ni uno solo de ellos fue capaz de organizar un idioma personal y el más eminente y atractivo no fué un francés sino un italiano: Cherubini. La pobreza de Francia en ese sentido se hace más patente si pensamos que, del otro lado de los Alpes, se alineaban en el mismo momento y como representantes de otra escuela, los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven y Schubert.

Uno de los compositores más representativos de este momento fué Grétry, en quien Méhul veía al Molière de la comedia lírica. Músico bien formado, que había estudiado en Italia y conocía la técnica de la composición, constituye uno de los artistas cumbres del período revolucionario. Pero ni siquiera el interés nacional, tan agudo en Francia, ha podido evitar que uno de sus más sagaces críticos se expresara de él diciendo: "La música de Grétry retiene la atención más por la sensibilidad —, y sensibilidad de su melodía, — que por la pobre escritura armónica y sumaria orquestación. Corresponde al sentimentalismo pre-romántico de Sedaine, a ese gusto por el melodrama virtuoso y los temas lacrimosos que evocan la atmósfera literaria de la Revolución".

De tal fibra fueron los artistas oficiales, los poseedores de la técnica y de los recursos del saber. La Revolución les exigió cantar una simbología que no entendía, con un lenguaje de proporciones colosales. Sus composiciones fueron, en consecuencia, frías, académicas, ampulosas y altisonantes. Querían ser grandiosas y resultaron vacuas. Quisieron ser revolucionarias y resultaron acartonadas. La antigua simplicidad y precisión de la escuela francesa, generosamente ejemplificadas

en la obra de Couperin el Grande, de Rameau, y del mismo Lully, modelos de equilibrio y perfección entre forma y contenido, se transformaron en un arte cuya característica central fué el agobio del trazo recargado y el afán por lo colosal. La apertura del Consejo de los Quinientos, el 20 de enero de 1796, se festejó con un coro formado por quinientas voces dirigido por Cherubini. Robespierre, que a través de la Convención permitió a los franceses creer en un Ser Supremo por decreto, ordenó que las fiestas en honor del mismo se realizaran durante tres días, el 6, 7 y 9 de junio, en los Jardines de las Tullerías. Para prestigiar el acto y rodearlo con el marco de las grandes festividades cívicas, los profesores del flamante Instituto de Música fueron someramente invitados a componer un himno digno de tal circunstancia. Ese cántico fué entonado por un coro de dos mil cuatrocientas voces, los refranes corrían a cargo del pueblo y el acompañamiento se limitó a disparos de cañón, único instrumento musical capaz de competir con semejante despliegue vocal.

Las dimensiones de las ejecuciones musicales alcanzaron extremos risibles. Méhul escribió obras en las que se solicitaban tres orquestas con sus respectivos coros. Lesueur, considerando demasiada discreta esa disposición, agregó una cuarta orquesta reforzada con un grupo de fanfarria. Grétry, que tenía un temperamento más lírico y reflexivo, señala en sus memorias que la ejecución de cada ópera se asemejaba, cualquiera fuera su tema, a la demolición de la Bastilla. La manía de la resurrección clásica, especialmente helénica, llevó a poner en vigencia algunos instrumentos musicales de metal, supuestamente griegos (más tarde los investigadores descubrieron que se trataba de un modelo de la "buccina" romana estilizada al gusto del día), que unían a su clásica condición y origen la ventaja de producir poderosos sonidos, sin embargo "no muy justos de afinación", como irónicamente comentara Cherubini. La música al servicio de los dictados políticos llevó a ese gigantismo, a esa falta de autocrítica, a esa hipertrofia que no puede amparar arte alguno. Un siglo, prácticamente cien años, le costó a la música francesa reponerse de esa terrible decadencia.

Es erróneo, por lo tanto, buscar el espíritu verdadero de

la Revolución en la obra de esos músicos de carrera, estimables, pero incapaces de absorber la grandiosidad del momento histórico que les tocó vivir. Es en la calle, en la agitación de esa anónima multitud poseída por el impulso del titánico lema "Igualdad, Libertad, Fraternidad" donde hay que ir a buscar la música representativa de la Revolución. El canto popular, nacido en la penumbra de ignoradas gargantas, el aire populachero que sale de la taberna y se regenera al contacto con los afanes nobles, representan mejor este momento crucial de la historia del mundo que todas las elucubraciones del ilustre profesorado del Instituto. El más hermoso himno que ha producido pueblo alguno lo escribió un aficionado. Rouget de Lisle apenas conocía los rudimentos de la técnica musical. Pero eso le bastó para crear *La Marsellesa*. De Lisle recibió el mandato del pueblo, no fué sino su agente, el cuerpo humano que encarnó de pronto el redentor entusiasmo de la multitud. Porque *La Marsellesa* nació en el anonimato. Lo prueba el hecho de que Rouget de Lisle, que luego compuso muchos otros cantos, no volviera jamás a alcanzar, ni aproximadamente siquiera, esa cercanía con el fuego sagrado. Es más, cuando los Borbones volvieron al trono de Francia, el autor de *La Marsellesa* les dedicó un cántico de alabanza.

Los cantos populares de la Revolución, nacidos en las calles de París, transitaron por toda Francia, alcanzaron sus fronteras y se volcaron por encima de montañas y voluntades en otras calles y pueblos distantes. Los extenuados soldados que defendían la integridad de la nueva república en los confines del país, los entonaban de continuo. Música y letra se complementaban como si fuera una sola expresión. El acento del sonido equivalía a la vibración del texto y pronto una melodía pudo más que varios discursos, el comienzo de una estrofa más que multitud de arengas. Cada uno de esos cantos alcanzó la máxima dignidad: se convirtieron en el símbolo de una fuerza que nacía.