

---

# GRAN Berlioz

---



PABLO  
MONTROYA

**D**e las fotografías que le hicieron a Berlioz, la de Nadar es la más imponente. Data de 1863, según algunas fuentes, y en ella la pujanza del compositor y su dramatismo dialogan con un tono de grises, negros y blancos del mejor daguerrotipo decimonónico. El conjunto es de una armonía altiva y a la vez trágica. El pelo desbordado en sus tres mechas gruesas. La nariz aguileña que lo hizo tan llamativo para la representación pictórica del Romanticismo. El entrecejo oscilando entre la insolencia y la melancolía. Las arrugas del rostro no muy pronunciadas a pesar de que el músico ha sido visitado por los grandes dolores que depara toda existencia. Para ese año ya han muerto sus dos esposas: la malograda y alcohólica actriz inglesa Harriet Smithson y la malograda y ambiciosa cantante de origen español Marie Recio. Varios de sus amigos incondicionales también han partido y su carrera musical es una balanza en la que los fracasos pesan más que los éxitos. Y está quizás lo más sugestivo de la imagen: el contraste que ofrece el orgullo de la figura con la prenda que la cubre. Es un gabán largo, con reminiscencias de telón operático, que probablemente llega hasta el piso. Sus mangas son vastas y en ellas, por qué no aventurarlo, Berlioz oculta alguna de sus partituras portentosas.

Se trata, además, de la imagen más próxima a la idea que uno se forma de la persona cuando escucha su obra. Las fotografías de Pierre Petit, tal vez quien más se interesó en retratar a Berlioz, son valiosas y ofrecen una buena perspectiva del hombre más o menos cotidiano. La que Reutlinger tomó en el segundo viaje que el músico hizo a San Petersburgo es aplastante por la derrota sin ambages que manifiesta el semblante del modelo. Es una fotografía de 1867 y Berlioz, literalmente, quiere apurarse la muerte. Sabe que es un hombre sin esperanzas, sin ilusiones, sin grandes pensamientos. Lo roe la convicción de que su esfuerzo vital ha sido inútil, que al mundo del arte lo maneja la mediocridad y el facilismo y que todo es vano en la existencia. Y está el último retrato cuya fecha es 1868. El pelo del compositor, con facha de traperero, se ve completamente encanecido. El rostro es risible y desolador como algunos pasajes de su *Sinfonía fantástica*. Lo que quiero decir es que si se termina de escuchar, por ejemplo, la *Misa de los muertos* o el *Te Deum*, las obras más grandiosas de todo el repertorio religioso francés, escritas por un ateo irreverente, y pasamos a mirar la imagen de Nadar sentimos una satisfacción inmensa. Y empleo este adjetivo a sabiendas de que es necesariamente berliozano. Música e imagen abrazadas con exactitud.

La genialidad de Hector Berlioz se puede comprender, por supuesto, cuando se escucha su obra. Pero la fotografía de Nadar nos la hace más cercana, por no decir más palpable, o al menos más representativa. Antonin Artaud decía que la inspiración ciertamente existe. Que es como un punto fosforescente donde toda la realidad cambia y se metamorfosea. Y agrega que cree en los aerolitos mentales y en las cosmogonías individuales. Así, en efecto, me imagino a Berlioz: como una naturaleza vehemente — un rayo, un vendaval, un sismo— que atravesó el horizonte musical francés de la primera mitad del siglo XIX. Horizonte, valga

la pena señalarlo, aquejado de academicismos polvosos y de óperas y dramas inocuos propias para solazar el tedio incurable de la burguesía. Pero es menester anotar que este arrebatado no es el que el Romanticismo ha extendido como su carta de presentación más candorosa. Victor Hugo cerrando los ojos y escuchando la voz de Dios. Paganini recibiendo al diablo en alguna covacha de Italia y tocando el violín bajo su impronta. Chopin imitando en el piano los susurros del viento, la lamentación de los bosques, el revoloteo de la mariposa. Berlioz era un volcán, sin duda. Pero también, es verdad, tuvo una poderosa inteligencia puesta al servicio de su particular modo de componer. Una de esas inteligencias temerarias que hizo avanzar, como por entre barrancos, el arte de organizar los sonidos. Como gran innovador que fue, Berlioz conocía la técnica musical. Ya lo decía Théophile Gautier con claridad en el apunte necrológico que le dedicó: “Para renovar es necesario saber”.

Las composiciones de Berlioz están atravesadas de aciertos por todas partes. Ellos tienen que ver con un tratamiento armónico pensado siempre en función del timbre de los cuerpos orquestales que domina, y con el uso de la idea fija como motivo conductor y la voluntaria ruptura de los desarrollos temáticos propios de la sonata clásica. Una armonía que Alfred de Vigny definió muy bien cuando dijo: “Berlioz coge la armonía y la estalla en pedazos”. Claude Ballif, en su valioso estudio de la obra del compositor, considera, en esta dirección, que la armonía para Berlioz no fue esa bella conquista del siglo XVII trabajada muy decentemente para mantener la cohesión y la forma de la obra. Con la rebeldía propia de quien sabe que la música con cada nueva generación debe reinventarse, el autor de *Harold en Italia* se enfrentó a la armonía guiado siempre por el carácter funcional del material sonoro que empleaba. Porque Berlioz era consciente, como pocos en su época, de que si es cierto que la música se

escribe en los papeles pautados, su existencia real está en otra parte y depende de las virtudes sonoras de los instrumentos. Y no solo de los instrumentos tradicionales de la orquesta, sino de cualquier material sonoro utilizado.

Con el uso de una serie de efectos que después serán asimilados (los acordes con pedal, las disonancias no preparadas, las apoyaturas no resueltas, las modulaciones libres e inesperadas y el acorde y el unísono de ruido), Berlioz realizó una de las transformaciones estéticas más trascendentales de la música romántica. Añádase a esto los vínculos programáticos que él sitúa en medio de la música y la literatura. Vínculos que sin duda molestan a los exponentes del purismo, pero que, de todas maneras, no se apoyan en febriles ideas nacionalistas o religiosas, sino en la esencia dramática que la música toma del poema. Pocos de sus contemporáneos comprendieron la naturaleza de estas transformaciones. Rossini, su triunfante rival en los dominios de la ópera, afirmaba, refiriéndose al músico francés, que menos mal ese personaje no sabía música, porque de lo contrario haría de la más mala. Chopin decía ser su amigo, pero por detrás opinaba que su música merecía la ruptura de cualquier lazo afectivo. Y cuando el joven tempestuoso le envió a Goethe sus *Ocho escenas del Fausto*, Zelter le echó una ojeada y dijo, como buen consejero musical anclado en el clasicismo, que se trataba de “una suite de expectoraciones ruidosas, de estornudos, de graznidos y vómitos”. Y concluyó ante un Goethe asustadizo: No es más que “un residuo de aborto producto de un repugnante incesto”.

Pero hubo otros que reconocieron la grandeza de Berlioz. Schumann fue el primero en señalar la originalidad de su música. En 1835, cinco años después del estreno de la *Sinfonía fantástica*, anotaba la rara belleza de una obra que, en primera instancia, no parecía reunir las condiciones para ser música. Impresiones incómodas suscitadas por

pasajes oscuros y aparentemente defectuosos que, luego de un análisis más detenido en la reducción para piano de la sinfonía realizada por Franz Liszt, hacían que el crítico alemán reevaluara sus impresiones primeras. Una música así, opinaba Schumann, ansiaba volver a los orígenes, “a esa época en que la ley del rigor del compás no la oprimía aún y podía elevarse en su independencia hasta un lenguaje libre de todo lazo, hasta una más alta y poética puntuación”. Wagner, por otro lado, reconoció la influencia que la música de Berlioz ejerció sobre su obra. *Romeo y Julieta*, la *Sinfonía fantástica*, *Harold en Italia* y la *Sinfonía fúnebre*, así lo confiesa el alemán en su autobiografía, lo dejaron estupefacto por la potencia orquestal de sus mundos inauditos. De hecho, sin Berlioz es difícil concebir el leitmotiv y el drama musical wagneriano. La escena de amor de *Romeo y Julieta* prepara el preludio de *Tristán e Isolda* y algunos hasta llegan a decir que es el primer gran adagio mahleriano. Y sin *Benvenuto Cellini* y su carga dramática e intelectual no hubieran sido posibles óperas como *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores*. El francés, en este sentido, es un precursor, mientras que el alemán es un continuador. Liszt y Wagner no vacilaron en invitar al Berlioz rebelde a formar parte de su equipo futurista. Y a pesar de que este manifestó siempre recelo ante esa “música del porvenir” que sus colegas enarbolaban, es evidente que los tres fueron la trinidad romántica cuya misión, entre otras cosas, consistió en abrirles la puerta a las nuevas generaciones para que fueran dinamitando, de una vez por todas, la sagrada tonalidad.

Berlioz era  
un volcán,  
sin duda.  
Pero  
también,  
es verdad,  
tuvo una  
poderosa  
inteligencia  
puesta al  
servicio de  
su particular  
modo de  
componer.

Muerto Berlioz, su obra sigue suscitando comentarios opuestos. Hay quienes piensan que su música es una sucesión de ensueños y fantasmas insufribles y de batallas y fanfarrias estrambóticas, desconociendo que hay un Berlioz profundo y sereno en su música religiosa y deliciosamente erótico en sus óperas y sinfonías. Un gran orquestador, dicen otros. El instrumentador que dejó su magisterio para que los grandes de después (Tchaikovski, Rimski Korsakof, Mahler, Strauss, Ravel y Chostakovich) se apoyaran en sus premisas y consejos. Pero hay quienes siguen pensando que Berlioz, a pesar de sus logros en el campo de la música instrumental, no llegó a consolidar un universo sinfónico sólido. Y frente a sus tres óperas, la idea que persiste es que Berlioz pudo haber sido el Wagner de Francia pero que le faltó el suficiente dramatismo. La comparación es algo equívoca. Porque, para ocupar el puesto de Wagner en Alemania, se hubiera necesitado un creyente en Dios y un fervoroso seguidor de la nación. Y Berlioz era escéptico en ambos terrenos. Y en cuanto a Francia, no obstante su tendencia a la defensa del individualismo y su desconfianza hacia proyectos nacionales con tendencias fascistas y totalitarias, siempre escuchó con desdén las óperas de Berlioz. Es más, ese público mediocre, que siempre prefirió la dulzona estética rossiniana y de sus epígonos, jamás las escuchó completamente. Si alguna de ellas se tocó íntegra, como sucedió con *Benevenuto Cellini* y *Beatriz y Benedicto*, se hicieron deficientemente. Y frente a *Los troyanos*, la ópera más importante de la Francia del siglo XIX, solo se interpretó íntegra muchos años después y

fue tocada por los alemanes y los ingleses. Mejor dicho, ni el compositor ni su país, que nunca lo comprendió ni lo quiso, hubieran podido conformar una buena pareja, pródiga en intensidades patrióticas y consignas religiosas, como la habrían de hacer Wagner y Alemania.

Berlioz era pesimista, irónico e indomable. Mucho de eso se respira en la fotografía de Nadar. Y era, para usar una figura afecta a Victor Hugo, laborioso y agitado como un mar. Componer, en él, era una función natural, un bienestar inigualable. Su credo fue una profesión de acción y lucha y se caracteriza por ser todavía irrefutable en el ámbito de cualquier disciplina artística. Berlioz lo definió muy bien cuando dijo: “Me desanimo en la noche, pero vuelvo a la carga en la mañana, en esas horas en que el mundo es todavía joven”. ¡Ah!, la tras-humanancia sin descanso de Berlioz. Surgida en un pueblito cercano a Grenoble, seguida en el París de los emperadores y las fracasadas revoluciones populares, y continuada en diferentes cortes y salas de concierto de Europa. Miro nuevamente la pose en la fotografía y es como si el mejor sinfonista de esos años, el que las caricaturas de la época muestran dirigiendo orquestas con cañones y coros multitudinarios, se hubiera detenido un instante. Nadar entonces lo enfoca y le dice que mire hacia ese ángulo donde acaso esté el mañana en el que nosotros lo vemos. Berlioz obedece y lo columbra con firmeza. Alcanza a pensar, porque en ciertas fotografías los pensamientos se deslizan, algo que apruebo sin vacilaciones: “La música es la más poética, la más poderosa, la más viva de todas las artes. Y también la más libre”. ■



*Pablo Montoya* (Colombia)

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Sus libros más recientes son: *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2008), *Sólo una luz de agua*, *Francisco de Asís y Giotto* (Tragaluz, 2009), *Adiós a los próceres* (Grijalbo, 2010) y *Los derrotados* (Sílabas, 2012).