

GUSTAV MAHLER

por

Federico Heinlein

"Soy tres veces apátrida: bohemio entre los austríacos, austríaco para los germanos, judío en el mundo entero." G. M.

"Pocos pueden preciarse de haber estado cerca de él. No poseía el don de conquistar los corazones por amabilidad cautivante ni de ganarse simpatías por flexible complacencia. Como hombre y como artista desdeñaba todos los pequeños recursos de coquetería personal. En

SU CARACTER

había una hosquedad, un rechazo casi despreciativo, que por motivos baladíes podían trocarse en agresiva rudeza. Así se escudaba contra la importancia del mundo exterior, cuyos contactos, cuando no se imponían por el trabajo artístico, sólo le eran gravosos. Quien quería ser su amigo, tenía que aproximársele espontáneamente, sin dejarse turbar por las muchas rarezas de un temperamento irritable, debiendo saber que tras tantas exaltaciones y terquedades se escondía una naturaleza simple, pura y sincera, desafecta a toda sociabilidad caracoleada. La honda seriedad, rayana en fanatismo, con la que este hombre trataba todo lo que tomaba en mano, fue la causa que lo hizo adoptar aquella actitud casi hostil en el trato con el mundo. Pues, precisamente esa seriedad el mundo no quería permitírsela, por lo menos no en el sentido incondicional de Mahler, exigiéndole concesiones, ajustes, halagos, para los que él era demasiado franco, fuerte y orgulloso. Fue así como encerraba dentro de sí mismo lo más íntimo, aquellos sentimientos tiernos y sencillos de su verdadera naturaleza, abroquelándose con todos los medios de brusquedad personal y rigidez inabordable. Mostraba la superficie de un soberano sin miramientos, que desprecia las componendas, no sacrificando ni la más mínima fracción de las exigencias que estima necesarias, y cuya voluntad indómita sojuzga aun las resistencias más obstinadas. Existen dos recursos para caer en gracia a la gente: persuadirlos con amabilidad, o inspirarles respeto mediante el rigor despiadado. Mahler optó por este último, de aplicación más incómoda y peligrosa que lo primero. Sin embargo, conducía a la meta de modo más certero, y sólo esa meta lo atraía,

estimándola digna de inmolarle todo lo demás. Dirigía su rumbo a una sola cosa, sin cuidado si en el camino lesionaba a otros o a sí mismo. Es un rasgo de intolerancia reminiscente del Antiguo Testamento, rasgo que en Mahler se destaca con especial nitidez. Era uno de los grandes celadores que prefieren el aniquilamiento antes que hacer concesiones. En su vida y en su obra, como director y como creador ha sido fiel a ese principio . . .

"Mahler el director de orquesta ha gozado de la aprobación general en grado considerablemente mayor que el compositor o el director artístico. Raro era el oyente que lograra sustraerse al sobrecogedor impacto de sus interpretaciones. En el arte directivo de Mahler, en su influjo sobre ejecutantes y público, había algo hechicero, subyugante, casi violento, nada realmente liberador que hubiese entusiasmado de inmediato. El rasgo tiránico que caracterizaba todo su ser, asimismo resaltaba rudamente en el director. De igual modo que en los ensayos agarrotaba a la orquesta hasta convertirla en herramienta, en máquina carente de voluntad propia, su fuerza de sugestión casi pavorosa se asentaba también sobre el público cual opresión paralizadora. No dejaba al oyente opción ni albedrío, sino que lo forzaba a escuchar y mirar a la manera mahleriana. No existía voluntad al lado, ni fuera, de la suya. También como director, Mahler desdeñaba todos los recursos de la persuasión amable, de la deferencia obsequiosamente lisonjera. Menudo, sencillo, de movimientos duros y suscintos, su aspecto exterior se prestaba poco para cautivar a un público ávido de lo espectacular. Sus palabras, aires y gestos expresaban un tranquilo menosprecio de las masas. Sentía instintivamente la resistencia con la que se enfrentaba, sabiéndose, sin embargo, con suficiente fuerza para domar los opositores y someterlos en un instante a su voluntad. Fue una de las más bruscas naturalezas de déspota que jamás hayan estado en la tarima."

Estas no son palabras de uno de los numerosos detractores de Mahler, sino que se encuentran en la necrología que su apóstol y exegeta Paul Bekker publicara en la *Frankfurter Zeitung*. La misma unilateralidad del carácter de Mahler hace que

SU CARRERA

(al menos la del director de orquesta) ofrezca un material biográfico relativamente exiguo, pudiendo relatarse en breves párrafos los hechos principales de su trayectoria, mientras que el interés candente de esa vi-

da no reside en los escasos datos exteriores, sino en su índole, su pensamiento y su obra.

Nació el 7 de julio de 1860 en Kalischt (Bohemia), de padres judíos poco acaudalados, afanosos de asimilarse a la tradición cultural austriaca. Su adorada madre, Marie Herrmann, sufrió toda la vida por el carácter autoritario de su marido, Bernhard, quien empezó como carretero para llegar a ser, con el tiempo, dueño de una destilería de aguardiente.

El mayor de los seis que sobrevivieron entre doce hermanos, Gustav se crió en la cercana ciudad de Iglau, en cuyo liceo hizo sus estudios. A edad temprana se había empezado a manifestar el talento del niño, quien componía música y tocaba el piano en forma autodidacta, por lo que su padre decidió mandarlo a Viena para que allá recibiera enseñanza profesional.

“La voluntad verdadera del judío, dice Stefan Zweig, su ideal inmanente, es elevarse a la esfera espiritual, ascender hacia una capa cultural superior. Aun el más mísero vendedor ambulante, que arrastra su lío bajo la lluvia y la tormenta, tratará de hacer estudiar siquiera a uno de sus hijos, a costa de los mayores sacrificios, y se considera título de honor para la familia entera el tener en su medio a una persona reconocida en la esfera intelectual, un profesor, un sabio, un músico, como si sus méritos ennobleciesen a todos.”

A los 15, Gustav es admitido en el Conservatorio de la Sociedad de Amigos del Arte, cuyo curso de tres años rinde con distinción, aunque a juicio de sus profesores Julius Epstein (piano), Robert Fuchs (armonía) y Franz Krenn (composición) poseía un talento moderado, junto a una inmoderada falta de disciplina. Un colega de los años de estudio de Mahler fue su coetáneo Hugo Wolf, con quien solía encontrarse, más que en las aulas, en la galería de la Opera. En 1877 comenzaron sus relaciones con Anton Bruckner, de cuya Tercera Sinfonía Mahler confeccionó, junto con otros dos músicos, una reducción para piano a cuatro manos, que luego fue publicada.

Cuando en 1880 no se le otorgó el Premio Beethoven a “Das klagende Lied”, su primera obra de mayor envergadura, la terrible decepción lo hizo emprender la carrera de director de orquesta. Después de años difíciles en varios lugares pequeños, seguidos de temporadas en Kassel, Praga y Leipzig, fue nombrado director de la Opera Real en Budapest, donde pudo demostrar por primera vez sus grandes dotes de organizador y renovador musical. Sin embargo, renunció al puesto, para ir, poco después, como primer director al Teatro Municipal de Hamburgo, don-

de permaneció seis años. En aquel entonces trabó vínculos amistosos con Bruno Walter y Ricardo Strauss.

Directores de orquesta como este último, Weingartner y Nikisch se interesan por su incipiente obra de compositor e incluyen en sus programas alguno que otro movimiento aislado de las primeras sinfonías. El proyecto de atraerlo a la Opera de la Corte en Viena es vivamente apoyado por Brahms, para quien había constituido una impresión indeleble el reestreno del Don Giovanni que oyera en Budapest bajo la dirección de Mahler. Tras largas negociaciones, que se prolongan hasta después de la muerte de Brahms, llega a concretarse el llamado en 1897.

Poco antes, Mahler había adoptado la religión católica, cuyos elementos místicos ejercieron en él gran atracción. La Opera de Viena lo contrató primero como director de orquesta, para conferirle, ya a los pocos meses, la dirección artística también, con plenos poderes y contrato vitalicio. Los diez años de su permanencia en aquel puesto han constituido un apogeo esplendoroso de la cultura operática. Secundado por los directores Franz Schalk y Bruno Walter, el escenógrafo Alfred Roller y un conjunto de cantantes de primer orden, algunos de ellos traídos de Hamburgo, logró representaciones, ejemplares y memorables, de Mozart, Wagner, Weber y Gluck.

Sólo durante escasas semanas de verano le es permitido dedicarse a la composición. En 1902 se casa con Alma María Schindler, cuyo padre era un paisajista vienés. Bajo la influencia de su mujer, con quien tiene dos hijas, se amplía el número de amigos. A los compañeros de juventud, entre ellos el poeta Siegfried Lipiner y el musicólogo Guido Adler, se suman ahora compositores como Alexander von Zemlinsky y Arnold Schoenberg. Las relaciones con éste y su círculo se hacen más estrechas a medida que se entibia la simpatía de Mahler por Ricardo Strauss.

Se expone a una creciente impopularidad en la Viena de aquel entonces, opuesta a toda empresa artística aventurada. Cansancio, intrigas, campañas de prensa en su contra, desavenencias con el intendente e infortunios personales hacen que en 1907 presente su dimisión indeclinable. A mediados del año, un ataque de difteria le había arrebatado a su hija mayor, y poco después un médico desconsiderado le comunicó que él mismo padecía de una afección cardíaca perniciosa.

Física y moralmente carcomido, aceptó el puesto de director huésped en la Metropolitan Opera, en el afán de salvaguardar el futuro económico de su familia. En 1909 le fue conferida, además, la dirección de la Sociedad Filarmónica de Nueva York, donde dio a conocer, por primera vez en nuestro continente, el ciclo completo de las sinfonías de Bruckner.

Sus honorarios, 30.000 dólares anuales, fueron los más altos que hasta entonces se habían pagado a un director de orquesta.

Su ya minada salud se vio socavada aún más por las extenuantes actividades neoyorquinas, a las que se agregó la intensa emoción creadora de los veranos en la patria, cuyos frutos fueron la Canción de la Tierra y la Novena Sinfonía. Sus fuerzas se derrumbaron en definitiva durante la última temporada estadounidense. En febrero de 1911 tuvo que interrumpir su serie de conciertos en Nueva York, transportándosele, ya moribundo, a Viena, donde sucumbió ante una septicemia, el 18 de mayo, y fue enterrado en el cementerio de Grinzing.

Durante toda su vida, el compositor Mahler fue víctima de Mahler, él

MAESTRO DE LA BATUTA,

y los méritos incontestables de este último solían impedir u oscurecer el reconocimiento de sus valores como creador. Debido a las exigencias de la tarima, el compositor tenía que concentrar su producción en breves semanas estivales.

“La fuerza creadora halla su límite en la carencia de egoísmo creador”, ha dicho Adolf Weissmann. Sin trabas ni reservas, Mahler se sumerge en la obra de otros, interpreta cada frase como si fuese algo propio, se consume identificándose con lo ajeno. Es así como, sin darse cuenta, ha recogido ideas, timbres y ambientes de composiciones que, gracias a su íntima compenetración, llegaron a convertirse en parte inseparable de su subconsciente. El mismo sólo admitía la influencia de Berlioz y Bizet. En una carta de sus últimos años, escrita en América, habla de las ventajas de concretarse a dirigir conciertos, ya que de las obras sinfónicas puede aprender tanta cosa útil para su propia creación, y deplora las “deficiencias” de su instrumentación, influenciada en demasía por las condiciones acústicas del foso, donde él pasara gran parte de su vida. Vemos que, en cuanto escapa a la órbita del teatro de ópera, su orquestación se vuelve mucho más íntima, diáfana y transparente. Si hubiese alcanzado a escuchar la Canción de la Tierra y la Novena Sinfonía, es posible que les habría conferido matices aún mucho más sutiles, ya que por costumbre retocaba cada partitura en forma minuciosa después de las primeras ejecuciones.

Como director, Mahler halló una acogida prácticamente unánime. El impacto de su demoníaca personalidad en los contemporáneos, se refleja en una carta de Hans von Bülow, hombre, por lo demás, no despro-

visto de antisemitismo, quien, en 1891, escribe a su hija Daniela: "Ahora, Hamburgo ha encontrado un director de ópera de suma excelencia en el señor Gustav Mahler (judío serio y enérgico, que viene de Budapest). Según mi entender, iguala a los mejores, como Mottl y Richter. El otro día escuché el Sigfrido bajo su batuta. Me ha llenado de sincera admiración, ya que, sin ensayo con la orquesta, consiguió que esa chusma de ejecutantes tocase como él quería."

Era un fanático de la precisión, como Toscanini, Klemperer, Kleiber lo fueron después de él. Mahler ha sido el mejor apóstol, el director que más hondamente comprendiera a Wagner. Poseía un concepto grandioso del *Gesamtkunstwerk*, y en las primeras etapas de su carrera sufría horrores por no poder realizar sino una ínfima parte de sus ideas, consiguiendo llevarlas a la práctica recién en Viena, con el poderío casi absoluto que allá ejerciera. Su calidad excepcional, nadie era capaz de ignorarla, pero lo combatían por exigente e incómodo. Sin embargo, de los artistas por él seleccionados forjó un conjunto de incomparable jerarquía. Probablemente no haya existido en la escena musical ninguna culminación semejante, ni antes ni después. Ayudado por Roller, Mahler es, al mismo tiempo, director de escena y maestro concertador. No sólo dedica su esfuerzo a las grandes creaciones de la literatura operática, sino que se empeña con igual fervor por obras menos importantes.

También en la tarima de concierto emplea los

METODOS DE SU TRABAJO

en el teatro. Todo lo prepara detalladamente desde el principio. Cuando dice "tradicción es desidia", sabe, sin embargo, distinguirlas, y no se dirige contra la conservación de valores del pasado, sino que arremete contra la incuria que trata de disculpar su falta de corrección invocando a autoridades dudosas.

Lo llamaban "el tirano", y poseía algo de diabólico, pero era raro que tuviese conflictos insubsanables con artistas verdaderos. Aun aquellos que le obedecían indignados, con enojo e incluso aborrecimiento, sabían lo que significaba poder trabajar con él, ser atormentados en forma despiadada y exprimidos hasta la última gota de sus posibilidades. En los diarios del cantante Theodor Reichmann se hallan consignados sentimientos de la más tornadiza ambivalencia. Expresa furor y encono contra el "mico judío" que osara corregirlo, reprenderlo, obligarlo a hacer las cosas de manera distinta a la que él acostumbraba. Después del éxito inigualado de la función, habla jubiloso de "Mahler, el dios", quien le

inspirara un rendimiento que él mismo jamás habría sabido exigirse, viéndolo como ser digno de máxima adoración, al que se le perdona todo vejamen, todo tormento.

Mahler no tenía uso para divas o divos regalones, sino exclusivamente para servidores de la obra. Era por completo artista, no sabía de nada humano, sólo contemplaba su causa. Con tal meta ante su mirada, olvidaba toda cosa y persona que no tuviera nexos con la tarea que se había impuesto. A elementos recalcitrantes, en el foso o el escenario, los humillaba sin piedad. Era capaz de hacer repetir el mismo pasaje diez, veinte, treinta veces, vapuleando cada vez con malas palabras a la víctima, confundida e irritada, hasta que la frase salía tal como él la necesitaba, como la había oído en su imaginación. De este modo, suscitando ira y desesperación, obtenía de personas estólicas, contumaces o abiertamente hostiles, resultados que en otra forma no habría podido conseguir.

Specht lo pinta, en tales momentos, "cual mono maligno, su cara contraída por mil muecas diabólicas. Se mordía las uñas, la mirada de sus ojos pardos, de ordinario tan maravillosamente tranquila e introspectiva, se volvía verdosa y punzante como la de un duende perverso, mientras que su boca blanda, casi femenina, estaba petrificada en una sonrisa maliciosamente torcida, que tiraba hacia abajo la comisura derecha de sus labios en forma horrible. Tenía entonces algo casi pavoroso, al mismo tiempo, amenazante y paralizador."

En el rigor de Mahler no había nada personal, ninguna intención sádica. El se sentía como vehículo de un mensaje que tenía que entregar a los demás, sin miramientos de ninguna especie. La clave de sus interpretaciones residía en que sobre ellas no pesaba nada tradicional. Hacía renacer cada obra desde su propia visión. Barrió con la costumbre de tener un director de escena y otro de orquesta. Reunía ambas funciones en sí, ejerciendo desde el foso una maravillosa irradiación artística. Los cantantes, enteramente compenetrados de su parte musical, se convertían en actores sin poses huecas ni ademanes fútiles, mientras que los decorados fueron desprovistos de todo naturalismo exagerado.

Muchos han sido los músicos que de sus manos, por su ejemplo inspirador e inolvidable, recibieran, como Santo Grial, la conciencia de la propia misión. El primero entre ellos fue, sin duda, Bruno Walter, tal vez su más fiel campeón. En una de sus últimas entrevistas, Mahler le entregó como precioso legado la partitura de la Canción de la Tierra, sin tocársela, porque tenía temor de su propia emoción. Otros directores que no habrían sido lo que fueron, sin el encuentro decisivo con el arte de Mahler, son Otto Klemperer y Erich Kleiber, Alexander von Zem-

linsky y Hermann Scherchen. Fue el ídolo de Willem Mengelberg, quien, a través de numerosos festivales en Amsterdam y otras partes, tratara de divulgar su obra.

Más vasta aún ha sido la

INFLUENCIA DE MAHLER COMO CREADOR.

En la tenue filigrana de los *Kindertotenlieder* y del Adagietto para cuerdas y arpa de la Quinta Sinfonía, ya se prepara el estilo de cámara de Schoenberg, mientras que los grandes saltos melódicos del movimiento inicial de la Novena parecen prefigurar rasgos estilísticos de Alban Berg. Encontramos el hálito de su orquestación en partituras de Bloch y Casella, Britten y Hartmann, en varios compositores rusos y, entre los nuestros, en Juan Orrego Salas.

La fuerza inspiradora de Mahler ha sido, tal vez, descrita con mayor fortuna por Ferruccio Busoni: "Su proximidad posee algo purificante, que rejuvenece el alma de cuantos se le acerquen." Posiblemente, el ser más próximo a Mahler haya sido

ALMA MARIA,

mujer extraordinaria que, al igual que él, fuera guía y estímulo de muchos, mereciendo párrafo aparte por el inusitado alcance que le ha cabido en la vida cultural centroeuropea de nuestro siglo.

Mucho menor que su marido, llegó a serle ministro de finanzas y de economía, esposa, madre abnegada de los hijos, amiga comprensiva en todas las fases de la vida, camarada y ayudante en la copia y corrección de manuscritos. Estudió composición con buenos maestros, y Mahler, después de vencer un receloso escepticismo inicial, apreciaba en mucho sus canciones, haciéndolas editar.

Después de la muerte de Mahler, sobre quien publicó un libro recordatorio en 1949, su casa se convirtió en importante foco espiritual, congregándose alrededor de ella las más señaladas mentes de Viena y de fuera. Ayudaba a todo artista valioso, incitándolo a la creación y fomentando su obra. Su segundo marido fue el arquitecto Walter Gropius, fundador y primer director del *Bauhaus*. Divorciada de él, se unió en terceras nupcias con el poeta Franz Werfel, bastante menor que ella, quien después de algunos años le fue arrebatado por la muerte.

De tal modo, la vemos rodeada de representantes de todas las artes. Su yerno es el músico Ernst Krenek. Alban Berg, quien le dedicara su

"Wozzeck", escribe su última obra, el Concierto para Violín de 1935, como réquiem "A la memoria de un ángel", cuando Manon Gropius, hija de Alma María, fallece repentinamente a la edad de 18 años. Vida grande y trágica, la de esa mujer que ha sobrevivido a dos maridos y dos hijas en su rutilante trayectoria al lado de genios tan diversos.

Algo menos fáciles y espontáneos eran los contactos de Mahler mismo con muchos genios de su tiempo. Sin ser alumno de Bruckner, recibió, sin embargo, grandes enseñanzas a través de las conversaciones con el anciano maestro, quien trataba al joven estudiante con suma deferencia, teniendo la exquisita amabilidad de acompañarlo, después de cada visita, desde el cuarto piso, sin ascensor, donde habitaba, hasta el portón de la calle.

Los

JUICIOS DE MAHLER SOBRE OTROS COMPOSITORES

se caracterizaban por la flagrante exageración o franca injusticia, en la que tantos grandes suelen incurrir. Según él, Strauss no sabía manejar la orquesta; Schumann era, en la mayoría de sus obras, un compositor enclenque, torpe, destefido; hasta el adorado Bruckner resultaba "mitad dios, mitad idiota". Todo en él se rebelaba contra la índole de Reger, mientras que Walter y Alma María le ayudaron a hallar un paulatino acceso a Brahms y a Pfitzner. Su relación con Strauss era la de opositores que se admiran mutuamente, de mucho aprecio y poco afecto, aunque Strauss haya sido uno de los primeros campeones de Mahler, y éste conquistara Viena para aquél con su magnífica interpretación de la Sinfonía Doméstica.

Según Mahler, entre las canciones de Wolf había a lo sumo dos que presentaban una verdadera melodía, mientras que todas las demás sucumbían ante el ritmo de los versos, siendo determinadas por el poeta y no por el músico. En 1897 prometió al antiguo codiscípulo que montaría su "Corregidor" en la Opera de Viena. Durante semanas se sumerge en la partitura, efectuando cortes, cambios y mejoras, para asegurar un éxito a la obra, demasiado exenta de dramatismo. Mientras más la estudia, más descubre sus flaquezas intrínsecas; ve la trama aplastada por una polifonía excesiva y el espíritu asfixiado en la falta de actividad escénica. Una vez convencido de la deficiencia teatral de la ópera, no puede ir contra su conciencia artística, a pesar de toda promesa. Su negativa de presentar la obra es un terrible golpe para Wolf, y hay quienes creen que la fatal enfermedad de éste se haya precipitado por la

amarga desilusión. Cuando, siete años más tarde, Mahler, finalmente, se resuelve a montar "El Corregidor", ni su gran experiencia teatral logra infundirle vida dramática, aunque hasta el día de hoy puede escuchársele, aquí y allá, en escenarios de habla germana, debido a sus bellezas puramente musicales.

LO HISTRIONICO

constituye una fuerte componente de la naturaleza de Mahler. Por sincero que haya sido su sentir, él hacía teatro para ocultarse su debilidad. Del gran gesto, del patetismo que admiraba en el idolatrado Wagner, tampoco podía prescindir para sí mismo. Dotado de extraordinario talento mímico, adoraba el mundo de las tablas, al que tanto aportara, y del que, sin embargo, huía hacia otro, el de su propio sinfonismo, para satisfacer su anhelo metafísico. Tenía que vivir desgarrado entre estos dos mundos.

Era un ser hecho de

CONTRASTES,

henchido de apasionamiento, pero carente de efluvio erótico, tras cuya risa se vislumbraba una oculta pena. Así describe Specht su tremendo dinamismo: "En vez de caminar, pataleaba; en vez de hablar, gritaba, vociferaba, conjuraba, predicaba. Cuando ponía el pie en algún aposento, era como si hubiese entrado un ciclón de levita."

Su ingenuidad podía ser asombrosa. En Viena, cuando un cantante quería conseguir algo de él, se las ingeniaba de caminar unos pasos delante en la calle, como sin haberlo visto, y entonar algún tema de una sinfonía de Mahler. Podía tener la absoluta seguridad de ser abordado por el dichoso compositor y ver cumplido su deseo, a los pocos minutos.

No parecía vibrar con su época, y él mismo solía tildarse de anacrónico. Hondamente romántico, vive en un período que sucumbe de manera creciente ante el culto de la máquina, aborrecido por él con todas las fibras de su ser. Al mismo tiempo se siente profeta, conquistador de nuevas comarcas espirituales. Por un lado, tiende a la canción popular y los sonidos de la naturaleza, mientras que la segunda faz de su alma lo impele hacia éxtasis gigantescos y ritmos marciales pletóricos de energía.

Su arte posee doble cara, mira hacia atrás y para adelante, es ínfimo y enorme. Mahler padece los estremecimientos de un Dostoyevsky, y se

comprende que en este escritor, y en el Goethe del Fausto con sus "dos almas en el pecho", haya encontrado la confirmación de su propia naturaleza.

En Beethoven, venera al constructor; en Wagner, al músico, sintiéndose administrador y heredero del espíritu de Bayreuth. Es notable cómo el extático fervoroso, el hombre de nervios ultrasensitivos, el místico anhelante del más allá halla su contrapeso en esta tierra, penetrándola con raíces profundas. Las señales de trompeta, las marchas, los redobles de tambor, las danzas campesinas, el canto y el paisaje de Bohemia constituyen el otro pilar de su arte. Sin embargo, no ha logrado escribir música realmente popular, a pesar de su poética identificación con la naturaleza y sus sonos. Se lo impiden su inquietud, su escepticismo, la índole de su sistema nervioso.

Todas las contradicciones de su ser se reflejan en sus sinfonías, que en muchos momentos dejan traslucir un alma hecha pedazos. Mahler quería comunicarse a todos de manera clara e inteligible, por lo que, como instrumentador, tiende a la máxima plasticidad de lo melódico. Como director exige que se ponga en claro cada detalle de una obra. En sus cartas subraya de modo exagerado todo lo que le parece esencial. Así quiere también que su tema surja con plena nitidez. Los espasmos casi histéricos de su creación le confieren algo abrupto, incoherente, y se nota, a veces, una mezcolanza estilística que traduce el desgarramiento anímico del compositor.

La inigualada precisión con que destaca la línea melódica, revela en ésta cierto descuido que puede hacerla inepta para servir de material apropiado para la construcción sinfónica, a pesar de los más exquisitos hallazgos timbrísticos. Si se quiere hacer justicia a Mahler, no habrá que presentarlo como arquitecto que sabe ordenar y plasmar sus ideas, ya que su obra muestra la convivencia inmediata de lo sublime con lo burdo.

¿De qué causas proviene la dualidad de su naturaleza? Según Weissmann, hay en él un judaísmo y un germanismo innatos que forman una amalgama inextricable, a pesar de que Mahler se siente alemán con todas sus fuerzas. Estas últimas, Weissmann las considera escasas, viéndolas como mera tensión nerviosa. "Quiere cantar aires austríacos, archipopulares, siendo en el fondo un atormentado, un calamitoso, agobiado de fardos. De ahí las incontables contradicciones en su obra."

Lipiner, a quien Nietzsche saludara con entusiasmo, mencionándolo a menudo como "judío-poeta", fascinó a Mahler por su fabulosa energía

mental y soberano conocimiento del mundo. Entre los compositores jóvenes, ninguno lo atrajo más que

SCHOENBERG,

y aun en su lecho de muerte sentía preocupación por el futuro del amigo. No sólo abrigaba respeto ante su fortaleza y coraje, sino que lo quería como ser humano y le encantaba conversar y discutir con él. Le ayudaba en cuánto podía, bregando por él con editores e intérpretes. Cuando se ejecutaba una obra de Schoenberg, Mahler dirigía los aplausos, a pesar de que sólo sintiera afinidad con las creaciones del primer período. Las atonales no las entendía, y se erizaba ante el concepto de la "melodía del timbre". Mahler, director magistral, para quien aun la partitura más compleja era un libro abierto, pretendía ser incapaz de leer las últimas obras que de Schoenberg alcanzara a conocer, o sea, de imaginarse el efecto acústico a través del cuadro óptico. "¿Para qué sigo escribiendo sinfonías, si es *ésta* la música del futuro?", solía quejarse. Seguramente, se habría opuesto a ella con vigor, de no haberle inspirado tanta confianza la calidad artística y humana de Schoenberg.

La gente de entonces sentía terror ante la grandeza, y la

ODIADA, QUERIDA VIENA

(así dice Schoenberg en una carta a Mahler), opuso resistencia a las mayores hazañas de ambos. Las tres representaciones históricas de Mahler-Roller en la Opera (Tristán e Isolda, Don Giovanni, Ifigenia en Aulide), no fueron precisamente aquellas que tuvieran el éxito público más señalado. Al no lograr vencer la censura de la corte que tenazmente le impedía montar la "Salomé", de Strauss, su renuncia fue cosa decidida. ¿De qué servía toda su autoridad, si no lo capacitaba a presentar la ópera que estimaba la más fascinante de su época? Terriblemente deprimido cuando, además, un pequeño sector del público empezó a silbarlo antes del tercer acto de una de sus gloriosas representaciones del Tristán, depuso su cargo a fines de 1907.

Intensos padecimientos psíquicos le causó su afección cardíaca. Sentía espanto ante cualquier dolencia, propia o ajena. "Estar enfermo es falta de talento", solía decir. Ver sufrir le era tan intolerable que, a veces, pasaba a ojos cerrados ante algún dolor, para que éste no lo debilitara. El trabajo exigía sus fuerzas enteras, y para él trataba de mantenerse incólume.

Todo lo religioso lo sentía más bien como mito, como leyenda. Cuando se le preguntara por su confesión, decía: "Soy músico. En eso, todo lo demás está contenido." Místico y panteísta, creía con firme convicción en la palingenesia: "Todos renacemos, y la vida sólo tiene sentido por esa certidumbre." Era de índole profundamente trágica, y aun a una ópera de tipo bufo como *Las Bodas de Fígaro*, la presentaba cual lúgubre presagio de la Revolución Francesa.

El principio de la *Werktreue*, la fidelidad hacia la obra, consistía para él más en una búsqueda de su verdadero espíritu que en la ciega adherencia a lo escrito. "Lo más importante no está en las notas", era uno de sus axiomas. Conocidas son sus excelentes enmiendas de las sinfonías de Schumann. Menos sabido es que revisó la instrumentación de todas las de Beethoven, que suministró nuevos recitativos para el Fígaro de Mozart, y que efectuó cambios en la ejemplar orquestación de Smetana. Toscanini, después de haber dirigido una función de "La novia vendida", con esa partitura alterada, anotó en ella, junto a los retoques del colega, a quien, por lo demás, tenía en gran estima: "¡Qué vergüenza para un hombre como Mahler!"

Es curioso que durante una vida dedicada a la ópera, en su propia creación, no haya cultivado ese género, si hacemos abstracción de esbozos de juventud y de añadidos a un fragmento de Weber. Aunque su obra tienda hacia el sinfonismo, el germen de ella podemos hallarlo en el lied, donde fluyen sin trabas las dos fuentes principales de su mejor inspiración: naturaleza y poesía.

En sus canciones, que suman 44, si contamos también aquéllas de las sinfonías, Mahler ha dado cima al

LIED CON ORQUESTA.

El punto de partida del músico son los ciclos de Schubert; el del poeta, la canción popular.

Los "Lieder eines fahrenden Gesellen", escritos en Kassel sobre textos románticos propios, han servido de material para partes de la Primera Sinfonía, mientras que las tres siguientes, llamadas también "Sinfonías Wunderhorn", culminan en canciones sobre versos de *Des Knaben Wunderhorn*, famosa antología de anónimos germanos. Quizá lo más valioso en Mahler sean sus mensajes líricos, subjetivos y tiernos, que hablan de cosas arcanas e íntimas, como en un monólogo ensimismado. Las canciones sobre textos populares están llenas de candidez, donaire y humor. Los

proféticos *Kindertotenlieder* sobre versos de Rückert, escritos cinco años antes de que Mahler perdiera a su hija, ya no exhalan la misma sencillez. Habla en ellos un alma fogueada por el dolor, consciente de toda la pena de este mundo. Entre las últimas canciones sueltas, también con texto de Rückert, se encuentra su lied más sublime, "Ich bin der Welt abhanden gekommen". En su indecible delicadeza e inmaterialidad habla un solitario, desafecto a todo estrépito, quien desde muy lejos, con tranquila sonrisa y resignación serenamente melancólica, contempla el tráfico mundano. Es como un autorretrato de Mahler en sus últimos años de vida, pareciendo estar por encima de todo, inmune y arrobado. Aquella honda quietud interior ha cuajado maravillosamente en su postrera obra vocal, la Canción de la Tierra.

Mahler destruyó todas sus obras de adolescencia, con excepción de "Das klagende Lied" y algunas canciones de juventud.

TRES PERIODOS

pueden distinguirse en la producción del adulto. Al primero pertenecen los "Lieder eines fahrenden Gesellen", las canciones sobre textos de *Des Knaben Wunderhorn* y las sinfonías 1 a 4. Dentro del segundo clasificaríamos las tres sinfonías siguientes y toda la obra vocal sobre poesías de Rückert, quedando para el tercero las últimas sinfonías y la Canción de la Tierra.

Es en Leipzig, poco antes del año 1889, ensombrecido por la muerte de ambos padres, donde da término a la partitura de su

PRIMERA SINFONIA

en Re mayor. Originalmente llevaba el título "Titán", tomado de una novela de Jean Paul, y los movimientos impares elaboran temas y ambientes de los "Lieder eines fahrenden Gesellen". El primer tiempo, que quiere ser trasunto de la naturaleza, se inicia con armónicos de las cuerdas y asombra por la excepcional brevedad de su reexposición. El segundo es un recio baile montañés al estilo de los de Bruckner. Entre este Scherzo y el Andante que le sigue, Mahler prescribe una pausa de por lo menos cinco minutos. Constituyen, seguramente, el símbolo de una vivencia aniquiladora, porque, según el compositor, el tercer movimiento "es ironía trágica y desgarradora, como preparación al repentino estallido desesperado del último. Un corazón partido, herido en lo más hondo".

Este canon paródico, de humor verdaderamente suicida, refleja una mente devastada, vuelta medio loca por la monótona sosería de una melodía pueril que la persigue en forma insistente. Después de un lírico interludio se reanuda el clima obsesivo. El Finale elabora temas del primer movimiento y remata en un coral.

Durante los años de Hamburgo maduraron las dos sinfonías siguientes.

LA SEGUNDA,

en Do menor, de 1894, comienza con una marcha fúnebre de construcción vasta, a la que sigue un Andante. La genial fantasía de "La prédica de San Antonio a los peces", canción de Mahler, que expresa con acerbo sarcasmo la futilidad de todo esfuerzo humano, es aprovechada de modo puramente instrumental en el Scherzo. Entre éste y el último movimiento se intercala la canción "Urlicht", para contralto. El Finale, "Resucitar", sobre versos de Klopstock, con un largo agregado del compositor, es para coro y voz solista. Esta obra requiere un gran aparato sinfónico, y la percusión parece una pequeña orquesta en sí. Dicen que Brahms, después de examinar la partitura, habría declarado a Mahler "rey de los revolucionarios". Sin embargo, esta "Sinfonía de Resurrección" ha sido la obra "clásica" de Mahler, cuyo éxito sólo fue superado por el de la Octava.

La

TERCERA SINFONIA

en Re menor, del año 1896, tiene como tema la victoria de la vida sobre la muerte. En un principio debió llamarse "Mi gaya ciencia", luego "Sueño de una mañana de verano", y sus movimientos llevaban títulos. Pertenecen a las obras más largas de la literatura sinfónica, ya que tiene una extensión de cerca de dos horas. Se compone de dos partes. La primera, un trozo de forma sonata (Llega marchando el verano), precedido de introducción (Despierta Pan), dura 45 minutos, desafío y severa prueba aun para los más grandes directores. La segunda parte consta de cinco movimientos: Minué con variaciones (Lo que me cuentan las flores en el prado), que el compositor describía como "lo más despreocupado que jamás haya escrito"; Scherzo (Lo que me cuentan los animales del bosque), nacido de su lied "Ablösung im Sommer"; la Canción de la Medianoche,

o "Trunkenes Lied", sobre una poesía de Nietzsche, para contralto (Lo que me cuenta el hombre); el "Canto angelical", del *Wunderhorn*, con coro femenino, solista y coro de niños (Lo que me cuentan los ángeles); y, finalmente, un amplio Adagio (Lo que me cuenta el amor). Otro trozo, que debió intitularse "Lo que me cuenta el niño", se ha convertido en último movimiento de la Cuarta Sinfonía.

Comenta Bruno Walter: "En la Tercera no habla un amante de la naturaleza, sino ésta misma." Cuando fue a visitar a Mahler en su lugar de veraneo, el compositor le dijo: "No vale la pena que mire en derredor, porque todo esto ya lo he metido en mi sinfonía." Lo que en ella expresa, Mahler ha tratado de formularlo con las siguientes palabras: "Siento a veces que el hombre sólo es un instrumento, tañido por el universo."

Durante la década vienesa, el "compositor de verano" escribió, en sus vacaciones, al borde de diversos lagos de los Alpes, las sinfonías 4 a 8 y las canciones con textos de Rückert. Alrededor de 1900 publicó sus obras anteriores, sometidas a múltiples revisiones.

La

CUARTA SINFONIA

en Sol mayor, vuelve a reducir el número de movimientos y el aparato orquestal. Prevalece una redacción transparente, que busca la gracia alada, aunque en el segundo movimiento la muerte toca su violín. De final sirve la canción "Alegrías de la vida celestial" que pinta un paraíso de Jauja y posee llaneza de fábula infantil. Así termina el primer período, que huye del desgarramiento anímico hacia la fe en un más allá bienaventurado.

A comienzos del nuevo siglo se produce en la música de Mahler un sorprendente cambio estilístico. Las sinfonías de la época media carecen de todo elemento vocal y renuncian al método épico-discursivo bruckneriano, sustituyéndolo por recursos polifónicos y una novedosa heterofonía de la armazón armónica, que también puede apreciarse en las ralas sonoridades de la orquesta de cámara que acompaña las canciones sobre versos de Rückert.

El encuentro con Bach reflejan las sinfonías Nº 5, en Do sostenido menor (1901-2), 6, en La menor (1903-4) y 7, en Mi menor (1904-5),

que muestran una disminución de las melodías populares y una acrecentada técnica del desarrollo. En

LA QUINTA

llaman la atención la música fúnebre que precede al movimiento de forma sonata, el ya mencionado Adagietto, y el Rondo final con su triple fuga.

LA SEXTA ("TRAGICA"),

tal vez la obra más difícil de Mahler, es un inmenso interludio tétrico entre la Quinta y la Séptima, una canción de soledad, cuyo motivo fundamental consiste en la sucesión de un acorde mayor y otro menor. La composición, que ofrece una extraña mezcla de elementos expresionistas e impresionistas y emplea instrumentos accesorios como cencerros, xilófono, martillo y celesta, contiene dos movimientos arrebatadores: el Scherzo y el Finale. Este último es una sinfonía en sí mismo, poseyendo la extensión de los tres primeros tiempos juntos. Presenta una visión horrorosa, lúgubre e inhumana del fin del mundo, con la tremenda llegada de los cuatro jinetes del Apocalipsis.

LA SEPTIMA,

que oscila entre un apasionado demonismo y ferviente anhelo de paz, recibe su carácter individual por dos "músicas nocturnas" como movimientos centrales; la primera con aire de marcha, la segunda una serenata con guitarra y mandolina.

LA OCTAVA

en Mi bemol mayor (1906-7), cantata sinfónica cuyos momentos líricos derivan del arte romántico-expresivo de Schumann y Liszt, está escrita para orquesta, doble coro y solistas. Consta de dos partes. La primera, de forma sonata, utiliza versos escritos en el siglo IX por el arzobispo de Maguncia Hrabanus Maurus, el *Praeceptor Germaniae*. La segunda reúne en sí Adagio, Scherzo y Finale, basándose en las palabras de la escena última de la segunda parte del "Fausto", de Goethe.

Cuenta Walter: "Mahler seguía buscando a su Dios: *accende lumen sensibus* —era aquello el anhelo de su alma, tal como fue el móvil de la aspiración de Fausto. *Infunde amorem cordibus* —éste parecía el camino que conducía hacia Dios, camino que enseñaba también la escena final del Fausto. Compuso el himno *Veni creator spiritus*, al que pertenecen

aquellas dos frases, como primer movimiento de su Octava Sinfonía. Para el segundo tomó la escena final del Fausto."

Es la Canción del Amor Divino. Mahler decía: "Ya no son voces humanas, sino planetas y soles que giran." Por vez primera no emplea la voz como vehículo de la palabra iluminadora, sino de modo instrumental, empotrándola dentro de la estructura sinfónica.

El estreno de la obra bajo su batuta, en Munich, fue el primero y, al mismo tiempo, el último éxito realmente triunfal de su vida de compositor. Por media hora se prolongó el aplauso de la multitud delirante, tiempo inauditamente largo, aun para públicos europeos. En el mismo año de la primera audición, 1910, concluyó un contrato con la Universal-Edition de Viena para publicar sus composiciones, de cuyo producto debían costearse, también, los gastos de la primera edición completa de las obras de Bruckner.

El estruendo en muchas de las sinfonías de Mahler había evitado, durante años, que se reconociera su esencia. Recién la ferviente síntesis entre polifonía y dramático lirismo, alcanzado en la Octava, hizo que los contemporáneos vislumbraran el mensaje mahleriano.

Fue ésta la última de sus obras que llegó a escuchar. Una infantil aprensión ante el número 9, fatídico en la producción sinfónica de Beethoven y Bruckner, hace que trata de engañar al destino, llamando

"CANCION DE LA TIERRA"

su próxima sinfonía con voces solistas (1907-8), colocándola fuera de la serie de las demás grandes creaciones orquestales.

Son seis movimientos, alternativamente para tenor y contralto, sobre poesías chinas, traducidas por Hans Bethge, con algunos retoques y añadiduras de Mahler. Constituye, tal vez, su logro supremo, esta lírica de un solitario cansado que palpa la desolación de lo terrenal y ya no siente la juventud y belleza sino como lejano eco. Calla el patetismo, predomina lo otoñal, los temas se borran, el sonido es transfigurado en acentos propios, auténticos. Dentro de una instrumentación relativamente sencilla, las maderas pintan el crepúsculo en el paisaje y la despedida en el alma.

Extraordinarios son los timbres de resignación meditabunda, los recursos instrumentales, entre los que se destacan arpa y mandolina. El melodismo pentatónico se abre paso a una tonalidad como flotante, estilo que llegará a concretarse en las sinfonías 9 y 10. Admirable tenuidad posee la insinuación de lo exótico, y especialmente el tiempo final utiliza

una polirritmia que agrega colorido oriental, gracias al empleo simultáneo del mismo tema en distintas variantes métricas.

Los estrenos de la Canción de la Tierra y de la

NOVENA SINFONIA

en Re mayor fueron dirigidos por Walter, quien ve en esta última, compuesta entre 1908 y 1909, el testamento artístico de Mahler. Presenta dos tiempos movidos, enmarcados por dos lentos. Quizá la más preciosa de todas las composiciones de Mahler sea el primer movimiento, que Specht llama "un gran *Kindertotenlied*".

EL FRAGMENTO DE LA DECIMA,

en Fa sostenido mayor, consta de cinco movimientos en *particella*, entre los que el primero y el tercero ("Purgatorio") están apuntados hasta el último detalle. Fueron transcritos en partitura por Krenek, sin quitar ni agregar una sola nota, y editados en 1951, como Adagio y Scherzo, por Associated Music Publishers, Nueva York. Llama la atención el que todos los restantes también posean caracteres de scherzo. El que Mahler alcanzó a determinar orquestalmente dura sólo tres minutos, siendo el movimiento más corto que jamás concibiera.

Que en su creación podía guiarse por asociaciones extramusicales, parecen revelarlo las palabras esparcidas como gritos a través del manuscrito. "¡Compasión! Oh Dios, mi Dios, ¿por qué me has abandonado? El diablo baila conmigo. Locura, ¡tócame! Soy maldito. Aniquíleme, para que olvide mi existencia. Para que deje de existir. Sólo tú sabes lo que significa. ¡Ay, ay, ay! ¡Adiós, mi lira! Adiós, adiós, adiós, ay Dios — ay, ay. ¡Vivir por til! ¡Morir por til! ¡Almschil!". Este último era el nombre cariñoso que daba a su mujer, a la que también solía llamar "mi lira" en numerosas poesías que le dedicara.

¿Cómo penetrar

HACIA LA MEDULA

de Mahler? Todo en él surge de una vivencia íntima que sacude su ser entero, y al mismo tiempo tiene ribetes de pose, de disfraz. Siente nostalgia por la sencillez de la canción popular, mas carece de la inocencia que le permitiría captarla de veras.

Su gran personalidad se admira con respeto y veneración. El celo fanático de sus afanes, la seriedad ética de su arte de director y compositor, han servido de luminoso modelo a muchos músicos posteriores. Todo su trabajo fue hecho en forma ardorosa, febril, apresurada e impaciente. Ha suscitado panegíricos o juicios condenatorios, pero raras veces se ha estrellado contra la indiferencia.

Walter Niemann habla del "amor a las sonoridades bellas" en Mahler. Sin embargo, el compositor jamás se afanaba por lograr un hermoso sonido. Sus obras persiguen, sobre todo, lo característico y lo claro. "Lo primero en la música es la nitidez", solía repetir Mahler, cumpliendo ese precepto en sus dos calidades de director y de creador.

Se preocupa poco por la consonancia de las voces, y raras veces "armoniza", en el sentido académico. Lo que en sus partituras suena junto, lo contempla en forma primordial como resultado de la conducción de las distintas voces, declarando que "no existe armonía, sólo hay contrapunto". Se ha llegado a afirmar que no sabía construir bajos, por la simple razón de que no escribiera los que la gente estaba acostumbrada a oír, sino aquellos que eran requeridos por su imaginación creadora.

En su música, Mahler ha expresado todo lo precario de la existencia, sin entregarse a un pesimismo negativo. Siempre ha buscado el "hermoso mundo", la "querida tierra", no el nihilismo ni el nirvana. Fue eso una tendencia tan fuerte en él, que la única de sus obras que termina en tétrico desconsuelo, la Sexta Sinfonía, la llama explícitamente "La Trágica".

Como sinfonista, es heredero de la tradición austríaca. Los modelos que han formado su estilo son el Beethoven de la Novena, la concepción instrumental schubertiana y la dimensión barroca de Bruckner. Al contrario de éste, quien nunca abandonó el esquema de los cuatro movimientos, la sinfonía cíclica de Mahler puede llegar a tener hasta siete, según el ejemplo de los últimos cuartetos de Beethoven. Por otro lado, las cuatro primeras sinfonías de Mahler siguen explotando la vena típicamente austríaca de Bruckner, manifiesta tanto en sus turbulentos scherzos alpinos como en más de algún extático clímax final. Tampoco puede desconocerse la influencia de Berlioz en los programas poéticos de aquellas mismas sinfonías.

Hay motivos filosóficos que parecen dominar su vida creadora. Los vemos cristalizarse en la Segunda Sinfonía (Muerte y Resurrección), la Tercera (Despierta Pan — llega marchando el verano), la Cuarta (Vida celestial), la Octava (Cáritas y Eros) y la Décima (Purgatorio). A veces, las trivialidades melódicas, y no sólo la música de circo en el canon de la

Primera, expresamente rotulada "Parodia", significan un escape de tensiones trágicas. Ciertos efectos acústicos extraños, como martillo, cencerros o campanas de iglesia, no son sino símbolos: los golpes del destino, el apartamiento del mundo, la proximidad de Dios. Su arte de orquestación, alabado por Strauss, tiende, a veces, hacia lo colosal, hallando su límite en la Octava, pero, en líneas generales, sigue un paulatino proceso de refinamiento, a la par con la diferenciación de la estructura armónica.

Diversas interpretaciones y conjeturas se han adelantado respecto a su predilección por ritmos de marcha y sonidos militares. Mientras que Hans Redlich ve en ella un presentimiento profético de las grandes conflagraciones de nuestro siglo, y Max Brod la presenta como tendencia típica de los *jasidim*, secta cabalística fundada por Israel Baalschem, Fritz Pamer la explica por las tropas acuarteladas en la ciudad donde Mahler se crió. Cuenta Specht que, a los cuatro años, Gustav ya sabía cantar sinnúmero de canciones populares y marciales que había oído en los cuarteles y caminos. Cuando en su casa no lo encontraban podía tenerse la seguridad de que había marchado con un regimiento o que estaba parado encima de una mesa de cafetín, brindando sus cantos a los parroquianos agolpados. Mahler mismo ha dicho que en la creación artística germinan casi exclusivamente las impresiones que un niño recibe entre los cuatro y los once años, mientras que todo lo posterior sólo rara vez se transforma en obra valedera.

Su estilo demuestra preferencia por motivos de *ostinato*, notas pedal, cambios entre mayor y menor. Presenta ampliaciones significativas de las formas sonata y rondó. Adopta un novedoso sistema de desarrollo, que trabaja con cada tema inmediatamente después de su aparición. La sección desarrollo acostumbrada, en cambio, suele sustituirse por grandes complejos temáticos nuevos que, a veces, emplean procedimientos polifónicos, haciendo uso de la combinación simultánea de varios temas, e incluso de doble y triple contrapunto. La conducción de las voces produce fricciones, de las que pueden resultar segundas, séptimas o novenas paralelas. Los movimientos sinfónicos, de número variable, se hallan ligados, a menudo, por lazos motivicos. La instrumentación, tendiente a la máxima claridad lineal, yuxtapone los timbres, prescindiendo, en lo posible, de rellenos que amalgamen el sonido, y la batería no sólo es usada como refuerzo, sino también de manera autónoma.

En el centenario de su nacimiento, ¿cuál es la situación de este austriaco, cuyo gran espíritu le ha conferido dimensiones supranacionales? Cuando Mahler cerrara los ojos en 1911, junto con él llegó a su fin una época, produciéndose una cesura, una crisis, que recién ahora, a la dis-



Gustav Mahler, busto esculpido por Rodin

tancia de medio siglo, se empieza a aquilatar en toda su significación. Olvidado por un tiempo a favor de figuras nuevas, tildado de aburrido, chabacano o impotente, estigmatizado durante años en su propia patria por la difamación racial, el arte de Mahler ha vuelto a levantar cabeza en el mundo entero, pudiendo comprobarse estadísticamente que, por ahora, el número de ejecuciones de sus obras va en constante aumento. Nuestro tiempo vibra con su angustia y siente afinidad con los abismos reflejados en ese rostro de visionario, sensitivo y desgarrado, que miraba el pasado y el porvenir sin lograr ceñirlos en una síntesis perfecta, pero cuyas vislumbres valen infinitamente más que el horizonte chato y estrecho de los eternos mediocres.