

www.elboomeran.com

IAN BOSTRIDGE

«VIAJE DE INVIERNO»
DE SCHUBERT
ANATOMÍA DE UNA OBSESIÓN

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
Y DEL ALEMÁN DE LUIS GAGO

BARCELONA 2019



A C A N T I L A D O

www.elboomeran.com

TÍTULO ORIGINAL *Schubert's Winter Journey*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2015 by Ian Bostridge
© de la traducción, 2019 by Luis Gago Badenas
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-17346-56-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 5491-2019

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2019*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Introducción</i>	9
1. <i>Gute Nacht</i> · Buenas noches	21
2. <i>Die Wetterfahne</i> · La veleta	51
3. <i>Gefrorne Tränen</i> · Lágrimas heladas	73
4. <i>Erstarrung</i> · Congelamiento	89
5. <i>Der Lindenbaum</i> · El tilo	103
6. <i>Wasserflut</i> · Torrente	133
7. <i>Auf dem Flusse</i> · En el río	149
8. <i>Rückblick</i> · Mirada hacia atrás	161
9. <i>Irrlicht</i> · Fuego fatuo	165
10. <i>Rast</i> · Descanso	173
11. <i>Frühlingstraum</i> · Sueño primaveral	197
12. <i>Einsamkeit</i> · Soledad	213
13. <i>Die Post</i> · El correo	235
14. <i>Der greise Kopf</i> · La cabeza gris	255
15. <i>Die Krähe</i> · La corneja	265
16. <i>Letzte Hoffnung</i> · Última esperanza	275
17. <i>Im Dorfe</i> · En el pueblo	283
18. <i>Der stürmische Morgen</i> · La mañana de tormenta	291
19. <i>Täuschung</i> · Ilusión	295
20. <i>Der Wegweiser</i> · El mojón	303
21. <i>Das Wirtshaus</i> · La posada	317
22. <i>Mut</i> · Valor	323
23. <i>Die Nebensonnen</i> · Los parhelios	335
24. <i>Der Leiermann</i> · El zanfonista	347
<i>Secuelas</i>	365
<i>Bibliografía</i>	369
<i>Créditos de las ilustraciones</i>	385

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

Der schönen Müllerin gewidmet.

INTRODUCCIÓN

Con un corazón lleno de amor infinito por quienes lo rechazaban, vagué errabundo [...] hacia tierras lejanas. Canté canciones durante muchos, muchos años. Si quería cantar al amor, a mí se me convertía en dolor. Y si quería volver a cantar únicamente al dolor, a mí se me convertía en amor.¹

SCHUBERT,
«Mi sueño», manuscrito, 3 de julio de 1822

Franz Schubert compuso *Winterreise* («Viaje de invierno»), un ciclo de veinticuatro canciones para voz y piano, hacia el final de su corta vida. Murió en Viena en 1828 con tan sólo treinta y un años.

Schubert disfrutó de renombre, incluso en vida, como compositor de canciones de una fecundidad inigualable y como maestro de seductoras melodías; *Viaje de invierno* dejó, al parecer, perplejos a sus amigos. Uno de los más íntimos, Joseph von Spaun, recordaba treinta años después cómo había sido recibido el ciclo dentro del círculo de Schubert:

Durante un tiempo Schubert presentaba un aspecto sombrío y parecía apesadumbrado. Cuando le pregunté qué le pasaba, dijo por

¹ Los textos (cartas, poemas, entradas de diario, etcétera) de Schubert, así como los poemas de *Winterreise* y del resto de las canciones citadas, han sido traducidos del alemán. Se ha procurado, en lo posible, reflejar el modo en que Ian Bostridge comprende y vierte a su idioma los veinticuatro poemas de Wilhelm Müller. (*Todas las notas son del traductor*).

toda respuesta: «Pronto lo oiréis y lo comprenderéis». Un día me dijo: «Ven hoy a casa de Schober, voy a cantaros un ciclo de canciones espeluznantes [*schauerliche*]. Tengo curiosidad por ver lo que decís de ellas. Me han costado más esfuerzo que cualesquiera otras de mis canciones». Nos cantó con una voz llena de emoción *Viaje de invierno* completo. Nos quedamos absolutamente anoadados con el tono sombrío de estas canciones, y Schober dijo que sólo le había gustado una canción, «El tilo». A lo que Schubert respondió únicamente: «A mí me gustan estas canciones más que todas las demás, y a vosotros también os pasará lo mismo».

Otro íntimo amigo, con el que Schubert había compartido una habitación alquilada años antes, era Johann Mayrhofer, funcionario gubernamental y poeta (Schubert puso música a cuarenta y siete de sus poemas). Para Mayrhofer, *Viaje de invierno* era la expresión de un trauma personal:

Había estado mucho tiempo gravemente enfermo [con la sífilis que había contraído a fines de 1822], había pasado por experiencias demoledoras, la vida había perdido su color sonrosado; para él había llegado el invierno. Le había agradado la ironía del poeta, enraizada en la desesperación; él la expresó con sonidos cortantes.

Spaun confundió lo personal y lo estético de un modo incluso más espectacular en su relato de la génesis del ciclo: «Para mí no cabe ninguna duda de que el estado de agitación en que puso música a sus más hermosas canciones, especialmente su *Viaje de invierno*, contribuyó a su temprana muerte».

Hay algo profundamente mitificador en estos testimonios, especialmente el de Spaun, que tiene algo de Cristo en el huerto de Getsemaní: el desánimo, los amigos que no acababan de comprender, la sensación de un misterio que sólo se

entenderá tras la muerte de su progenitor. Frente a la persistente leyenda del «pobre Schubert»—no valorado, no querido, al que no le fue concedido conocer el éxito en vida—, merece la pena recordar que se ganó bien la vida con su música, que fue acogido en los salones de personas influyentes y bien relacionadas (aunque no de la aristocracia), y que se granjeó elogios de la crítica, así como sus buenas dosis de varapalos. Schubert fue probablemente el primer gran compositor que estuvo en activo como músico independiente al margen de la seguridad y las restricciones que ofrecían un puesto eclesiástico o el patronazgo de un noble y, admitiendo una cierta irresponsabilidad juvenil, supo forjarse una posición. Su música se situaba sólo por detrás de la de Rossini, si se mide por la popularidad de que disfrutaba en los programas vieneses; la cantaron y la tocaron algunos de los mayores músicos de su tiempo y él recibía unos sustanciosos honorarios. El propio *Viaje de invierno* no pasó inadvertido a la prensa. He aquí una crítica contemporánea, publicada en el *Theaterzeitung* el 29 de marzo de 1828:

El espíritu de Schubert presenta por doquier un ímpetu audaz, con el cual se lleva por delante a todos los que se acercan a él, y los conduce por las profundidades insondables del corazón humano muy lejos, donde despunta para ellos, anhelante, la premonición de lo infinito con la luz rosada de la aurora, pero donde también el placer escalofriante de un presentimiento inexpresable se une al suave dolor de un presente que los constriñe y que marca los límites de la existencia humana.

A pesar de la retórica romántica ligeramente verbosa, el autor ha percibido y conectado con el reconocido y canónico carácter sublime del ciclo; ese elemento trascendental que transforma lo que podría confundirse muy fácilmente con un desfile autocomplaciente de poemas sobre

un desengaño amoroso. Para el iniciado, *Viaje de invierno* es una de las grandes festividades del calendario musical: austera, sí, aunque prácticamente garantiza que rozará lo inefable, además de que conmoverá el corazón. Concluida la última canción, «El zanfonista», el silencio es palpable, esa clase de silencio que sólo puede provocar, por lo demás, una *Pasión* de Bach.

Sin embargo, la idea misma de «iniciado» hará que se disparen algunas alarmas. Se trata de una de las razones para escribir otro libro más sobre la obra: para explicar, para justificar, para contextualizar y detallar. Las canciones con acompañamiento de piano ya han dejado de formar parte de la vida doméstica cotidiana y han perdido la supremacía de que disfrutaron en otro tiempo en la sala de conciertos. La canción culta, el nombre que a veces recibe—lo que los alemanes conocen como *Lieder*—, es un producto nicho, aun dentro del nicho que ya es de por sí la música clásica; pero *Viaje de invierno* es, incontestablemente, una gran obra de arte que debería formar parte de nuestra experiencia común en la misma medida en que lo son la poesía de Shakespeare y Dante, los cuadros de Van Gogh y Pablo Picasso o las novelas de las hermanas Brontë o Marcel Proust. Resulta, sin duda, extraordinario que la obra viva y cause un impacto en las salas de concierto de todo el mundo, en culturas muy alejadas de las circunstancias en que vio originalmente la luz en la Viena de la década de 1820: estoy escribiendo esta introducción en Tokio, donde *Viaje de invierno* resulta tan elocuente como lo es en Berlín, Londres o Nueva York.

En este libro quiero utilizar cada canción como una plataforma para explorar esos orígenes; situar la obra en su contexto histórico, pero también encontrar conexiones nuevas e inesperadas, tanto contemporáneas como desaparecidas hace ya mucho tiempo: literarias, visuales, psicológicas,

científicas y políticas. El análisis musical tendrá que desempeñar inevitablemente un papel, pero este libro no es ni aspira a ser, en ningún caso, una guía sistemática de *Viaje de invierno*, algo que ya se halla suficientemente representado en la bibliografía. El hecho de que yo no posea la formación técnica para analizar música en el sentido tradicional, musicológico—jamás he estudiado música en la universidad o en un conservatorio—, tiene sus desventajas, pero también, quizá, sus ventajas. También yo me he sentido alentado por la exploración que ha llevado a cabo Nicholas Cook de las «discrepancias entre la experiencia que el oyente tiene de la música y el modo en que ésta se encuentra descrita o explicada en términos teóricos» (en su brillante estudio *Music, Imagination and Culture*). Los experimentos han mostrado que incluso los músicos con una completísima formación tienden a no escuchar la música como forma musical en un sentido técnico; para todos nosotros, a menos que estemos haciendo un esfuerzo especial y decidido de análisis, nuestro encuentro con la música es más episódico e incluso indiferente, menos implacablemente teórico, aun cuando estemos escuchando una obra de la gran tradición que se presenta como un razonamiento musical: una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, o una fuga de Bach. Dentro de una estructura tan difusa como *Viaje de invierno*—una serie de veinticuatro canciones, el primero y más grande de los álbumes conceptuales—puede que haya modelos recurrentes o procedimientos armónicos merecedores de que se repare en ellos; pero tiendo a hacerlo de un modo que podría caracterizarse como fenomenológico, rastreando las trayectorias subjetivas y con una carga cultural de oyente e intérprete, en vez de dedicarme a catalogar modulaciones, cadencias y acordes en estado fundamental.

Al hacer acopio de un conjunto de materiales tan dispares, confío en poder iluminar, explicar y profundizar

en nuestra respuesta común; en intensificar la experiencia de aquellas personas que ya conozcan la obra y en llegar a quienes no la hayan oído nunca ni sepan de su existencia. El eje central es siempre la propia obra—¿cómo interpretarla?, ¿cómo deberíamos oírla?—, pero al situarla dentro de un marco mucho más amplio asomarán perspectivas novedosas e inesperadas que aportarán—espero—su propia fascinación.

Mi propio camino hacia *Viaje de invierno* se vio facilitado gracias a grandes profesores y a mi idiosincrasia personal. La primera vez que entré en contacto con la música de Franz Schubert y la poesía de Wilhelm Müller (el autor de los textos de *Viaje de invierno*) fue en el colegio, a los doce o trece años. Nuestro extraordinario profesor de música, Michael Spencer, estaba siempre haciéndonos participar en proyectos musicales inmensamente—e incluso absurdamente—ambiciosos. En mi condición de cantante, ya que no instrumentista, siempre me había sentido ligeramente fuera del círculo encantado, aunque cantábamos más que suficiente música de primera: Britten, Bach, Tallis y Richard Rodney Bennett para principiantes. Cuando Michael, el señor Spencer, sugirió que él (piano) junto con uno de mis compañeros de clase, Edward Osmond (clarinete), interpretáramos algo llamado «El pastor en la roca», yo no tenía ni idea de hasta qué punto aquella propuesta era brillante y poco convencional. Ir a su casa un sábado por la mañana para estar con los demás músicos y ensayar fue una de las grandes emociones de mi vida.

«Der Hirt auf dem Felsen» fue una de las últimas piezas que compuso Schubert, escrita por petición expresa de la gran diva de la ópera Anna Milder-Hauptmann, cuya voz era una maravilla contemporánea: «una voz como una

casa», tal y como lo expresó alguien; o «como el más puro metal», al decir de otro. Las estrofas inicial y final son del poeta de *Viaje de invierno*, Wilhelm Müller, pero no podía hallarse nada más lejos del gran ciclo de canciones de Schubert que esta deslumbrante creación de una virtuosística égloga. Un pastor se encuentra cantando sobre una roca frente a un paisaje alpino. Su voz se oye en sucesivos ecos y él recuerda a su amada, que está lejos. Una quejumbrosa sección central va seguida de una excitada y excitable invocación de la primavera. Llegará la primavera, el pastor vagará sin rumbo, y él y su chica se reunirán. Es, como descubriremos enseguida, justo lo contrario de *Viaje de invierno*.

En una caja, por alguna parte de mi desván, hay una cinta con la grabación de aquella función escolar. No la he oído desde hace mucho tiempo, pero sí recuerdo que los famosos desafíos vocales de la pieza quedaban fuera del alcance de mi frágil voz de tiple. Al mismo tiempo, había algo sutil en la reivindicación de este papel de hombre confiado a una mujer, de este niño pastor travestido, para la voz de un niño de verdad. Lo cierto es que me enamoré de la música, pero luego me olvidé rápidamente de lo que fue mi primer encuentro con la tradición del *Lied*.

Más tarde llegaría otro gran profesor, esta vez el profesor de alemán del instituto, Richard Stokes, cuyo amor profundo, apremiante y contagioso por la canción se infiltraba en muchas, por no decir en la mayoría, de sus clases. Imaginémosnos a unos veinte chicos de unos catorce y quince años, en diversos estados de salud vocal, cantando a voz en cuello en el laboratorio de idiomas «El rey de los elfos» de Schubert o «¿Dónde han ido todas las flores?» de Marlene Dietrich, y entonces podremos hacernos una idea. Fue «El rey de los elfos» la que hizo que me enamorara de la canción alemana, el *Lied*, con una pasión que dominó mis años de adolescencia. Fue, en concreto, una grabación de

la pieza—que sonó en nuestra primera clase de alemán—la que se apoderó de mi imaginación y mi intelecto: Dietrich Fischer-Dieskau, el príncipe de los barítonos alemanes, y Gerald Moore, su acompañante inglés. Yo no hablaba aún el idioma, pero su sonido y el dramatismo que transmitían conjuntamente el piano y la voz—unas veces melosa, otras temblorosa, otras la encarnación del mal—me resultaban algo completamente nuevo. Me hice con tantas grabaciones como pude de Fischer-Dieskau interpretando canciones, y yo cantaba a la vez que él, probablemente justo cuando se produjo el cambio de mi voz de tiple a tenor: algo que no resultaba ideal para mi embrionaria técnica vocal, ya que Fischer-Dieskau era incuestionablemente un barítono.

La idiosincrasia personal cumplió también su función en mi obsesión por los *Lieder*, ya que utilizaba la música y las letras para abrirme camino entre los peligros y los dolores de la adolescencia. El otro ciclo de Wilhelm Müller, el primero—*Die schöne Müllerin* (*La bella molinera*)—, era perfecto para alguien con mi especialísima disposición romántica. Creí haberme enamorado de una chica que vivía en mi calle, pero mis torpes atenciones primero pasaron inadvertidas y luego se vieron desdeñadas, y en mi imaginación—quizá en la realidad—ella inició una relación con un chico que tenía aspecto de deportista del club de tenis local. Recorrer las calles del sur de Londres cercanas a su casa cantando Schubert entre dientes, las canciones del embelesamiento y las del enfado y el rechazo, parecía algo absolutamente natural. Al fin y al cabo, la hermosa muchacha del molino se va con el macho cazador, no con el sensible y cantarín aprendiz de molinero.

Sólo un poco más tarde acabaría conociendo *Viaje de invierno*, pero cuando ocurrió ya estaba preparado. Oí cantarlo en Londres a dos grandes alemanes—Peter Schreier y Hermann Prey—, pero, sin saber cómo, conseguí per-

der la única oportunidad que tuve de oírse lo interpretar a Fischer-Dieskau, con Alfred Brendel, en la Royal Opera House, Covent Garden. Yo ofrecí mi primera interpretación pública de *Winterreise* ante una treintena de amigos, profesores y compañeros de estudios en el St John's College de Oxford, en la residencia del presidente, en enero de 1985. Siempre que me preguntan cómo logro acordarme de todas las palabras del texto, la respuesta es empezar joven. Cuando se publicó este libro originalmente, en 2015, llevaba ya treinta años cantando este ciclo.

Este libro es el resultado de un par de años de escritura e investigación, pero también de tres décadas de estar obsesionado con *Viaje de invierno*, de interpretarlo—probablemente más que ninguna otra obra de mi repertorio—y de tratar de encontrar nuevas maneras de cantarlo, de presentarlo y de comprenderlo. Como consecuencia de ello, he acumulado demasiadas deudas con amigos y colegas como para poder dar las gracias a todos ellos. Ya he mencionado a los dos profesores que me inspiraron, Michael Spencer y Richard Stokes. Todos los pianistas con quienes he interpretado la obra han contribuido a este libro de una manera crucial. El propio Schubert, mientras estaba de gira en Salzburgo en 1825 y en una carta a su hermano, reconoció que por medio tanto de la composición de sus canciones como de sus interpretaciones había creado una nueva forma artística que requería una unión muy especial entre cantante e instrumentista: «El modo y manera en que Vogl canta y yo acompaño, cómo en un momento determinado parecemos ser *uno solo*, es para estas personas algo completamente nuevo, inaudito». Julius Drake, con quien he grabado en vídeo la obra y la he interpretado en innumerables ocasiones antes de la grabación y desde entonces, ha sido el com-

pañero más maravilloso en este viaje de viajes, un amigo sabio y un músico extraordinario; Graham Johnson ha compartido conmigo la inspiración del momento en concierto y la profundidad inigualada de su erudición schubertiana en el curso de numerosas conversaciones; Leif Ove Andnes, un solista de piano humano y maravilloso, sacó tiempo para que lo interpretáramos en gira y lo grabáramos; Mitsuko Uchida me llevó asimismo a lugares especiales; Wenwen Du, principiante, pero no novata, me ha abierto recientemente nuevas perspectivas; y, al tiempo que completo este libro, estoy deseando comenzar una gira en la que voy a cantar *Winterreise* con el compositor Thomas Adès, que ya está encontrando cosas nuevas e inesperadas que decir sobre la obra. Ensayar y cantar con él al tiempo que este libro se acercaba a su fase de galeras ha supuesto un saludable y doloroso recordatorio de que mis descripciones verbales de cuanto sucede en esta música proteica son, en el mejor de los casos, provisionales y, en el peor, absolutamente inadecuadas. Ying Chang, una estupenda historiadora y música aficionada, fue la primera pianista con la que trabajé *Winterreise*, y a ella debo también un agradecimiento especial. En Faber & Faber y en Knopf he tenido a dos editoras legendarias y fabulosas, Belinda Matthews y Carol Janeway, cuya fe y cuyos ánimos para sacar adelante este proyecto me han servido de sostén, y cuyas sabias palabras me han salvado de mí mismo. El equipo que las rodea ha sido de primera, y todos ellos son merecedores de mucho más que una simple mención por orden alfabético: Peter Andersen, Lisa Baker, Lizzie Bishop, Kevin Bourke, Kate Burton, Eleanor Crow, Roméo Enriquez, Maggie Hinders, Andy Hughes, Josephine Kals, Joshua LaMorey, Peter Mendelsund, Pedro Nelson, Kate Ward, Bronagh Woods.

También quiero dar las gracias a Peter Bloor, Phillippa Cole, Adam Gopnik, Liesl Kundert, Robert Rattray, Tam-

sin Shaw, Caroline Woodfield. Y una disculpa especial para con Alexander Bird, amigo querido, que ha acabado por tener razón desde hace tantísimos años: Schubert es realmente el mejor.

Finalmente quiero dar las gracias a mi familia: a mi madre, que me regaló mi primer libro de canciones de Schubert; a mi padre, ya fallecido, que solía cantar conmigo durante largos viajes en coche; y especialmente a mis hijos, Oliver y Otilie, que soportan mis ausencias demasiado frecuentes y cuyo amor mantiene a raya la alienación que domina *Winterreise*. El libro está dedicado a mi adorada esposa y a mi mejor amiga, Lucasta Miller. La estructura que lo articula fue idea suya, y su profundo conocimiento de la década de 1820 significa que muchas de las mejores ideas de este libro son suyas. Su amor y su camaradería hacen que todo sea posible.

UNA NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LOS POEMAS

Fui traduciendo los poemas de Müller sobre la marcha, utilizando el proceso de traducción como un acicate para escribir cada uno de los capítulos. Los resultados de mi versión inglesa son un poco toscos, y no he adoptado un enfoque sistemático a fin de reconciliar las exigencias de lo literal y lo poético. Cada capítulo, cada poema, parecía requerir un equilibrio diferente. Asimismo, a veces he vertido algunos versos de un modo diferente dentro de mi texto a fin de proyectar una luz alternativa sobre las palabras de Müller. Mientras escribía el libro ha crecido mi admiración por Müller como un poeta astuto y lleno de talento; es difícil verter adecuadamente las complejidades y la belleza de sus versos.

I

«GUTE NACHT»
BUENAS NOCHES

*Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eb' —
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gebüllt in Schnee.*

*Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit:
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.*

*Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb' hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus!
Die Liebe liebt das Wandern, —
Gott hat sie so gemacht—
Von einem zu dem andern,
Fein Liebchen, gute Nacht!*

*Will dich im Traum nicht stören,
Wär' schad' um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht
hören—
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen
An's Tor dir gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.*

Como un extraño llegué,
parto también como un extraño.
Mayo fue benévolo conmigo
y me dio muchos ramos de flores.
La muchacha habló de amor,
su madre incluso de boda.
Ahora el mundo es tan lóbrego,
el camino está oculto por la nieve.

No puedo elegir
la hora de mi viaje;
he de encontrar el camino
en medio de esta oscuridad.
Me acompaña una sombra
que proyecta la luna,
y por los blancos campos
busco las huellas de animales.

¿A qué permanecer más tiempo
y que me echen?
¡Que aúllen los perros vagabundos
ante la casa de su amo!
El amor gusta de vagar sin rumbo
—así lo ha hecho Dios—
de un lado para otro.
¡Amada mía, buenas noches!

No perturbaré tus sueños,
sería horrible para tu reposo;
no escucharás mis pasos:
¡chito, chito, la puerta está
cerrada!
Cuando paso por ella te escribo
en la puerta «Buenas noches»,
para que puedas ver
que he pensado en ti.

¿Acaso no terminan todos los cuentos con un «Buenas noches»? Es lo que decimos a los niños cuando se acaba el cuento que les leemos en la cama. Hay algo de ternura en ese gesto, y ésta es una canción tierna, una canción que, en el ensayo o en el concierto, vivo siempre doblemente como una conclusión de algo y también como un prelude del ciclo propiamente dicho. Comedida en su dinámica y susurrada prácticamente en todo momento, mientras el caminante sale sigilosamente de la casa en la que ha amado y, en cierto modo, perdido, contiene únicamente levísimos indicios de la alienación y de los extremos emocionales que están por llegar. Sin embargo, los indicios están ahí, para ser registrados y refractados en las canciones posteriores.

Solía tener pavor a esta canción cuando comencé mi viaje con *Winterreise*; o, mejor dicho, solía experimentar una sensación de enorme alivio cuando llegaba a su fin. Sentía el miedo de que, por inexperiencia, por falta de la adecuada implicación y por una falta de confianza en la concepción del compositor, me aburriera a mí mismo y, en consecuencia (y mucho, mucho peor), al público. «Gute Nacht» es más larga que cualquier otra de las canciones de *Winterreise*, especialmente si se tiene en cuenta que su *tempo* es moderado más que lento: es esencialmente repetitiva y quizá, idealmente, sin ninguna característica que la distinga de manera especial. Cuando oímos hablar de los perros vagabundos ladrando en la tercera estrofa sentimos la tentación de introducir algún tipo de cambio dinámico, de cantar más fuerte, con una mayor acentuación, y de imitar sus ladridos. Hay que resistirse a hacerlo, aunque debería sentirse, sin duda, esa resistencia. Esa textura repetitiva, apacible, marcada cuidadosamente por Schubert, es crucial; crucial para el efecto inconfundiblemente schubertiano.

no de la última estrofa, cuando la tonalidad cambia de una manera mágica de menor a mayor. Como sucede con tanta frecuencia en Schubert, el modo mayor parece, en contra de la idea tan extendida de tonalidad mitificada en *Ev'ry Time We Say Goodbye*¹ («y qué extraño el cambio de mayor a menor»), más triste que el menor. Su tristeza es aquí en parte una cuestión de fragilidad: este pensamiento radiante de la muchacha, dormida y soñando, es en sí mismo un sueño. Los sueños de felicidad, compuestos en modo mayor, y por ello mucho más desgarradores, son un aspecto recurrente de este ciclo de canciones.

Ésta es una de esas canciones que parecen haber estado sonando desde siempre en el momento mismo en que comienzan. Corcheas repetidas, a una velocidad moderada, recorren trabajosamente la página y siguen haciéndolo durante toda la canción, implacablemente, al principio entrelazadas con una descorazonadora figura descendente rota por las punzadas de acentos que en el manuscrito de Schubert son punzadas de dolor. En ese mismo manuscrito, Schubert ha dado a la canción la indicación de *tempo* «Mäßig, in gehender Bewegung», o «Moderado, con un ritmo de paseo» (literalmente, ‘un movimiento de andar’), y ese movimiento de paseo, como una caída agonizante, es la clave de toda la obra: un viaje de invierno, moviéndose de un lugar a otro, pero, en cierto sentido, privilegiando el movimiento por encima de cualquier otra cosa, la necesidad de huir, de ser un errabundo en el sentido del siglo XIX (el Judío Errante, el Holandés Errante), en la carretera en el del siglo XX (Jack Kerouac, Autopista 61). El propio Schubert ya había utilizado la indicación en una de sus creaciones más sombrías, una de las canciones del forastero maldito de Goethe, el Arpista, que comienza di-

¹ Una famosa canción con letra y música de Cole Porter.

ciendo «An die Türen will ich schleichen» («Me deslizaré por las puertas»); es posible que también le recordara a la *Sonata para piano n.º 26* de Beethoven. Conocida como «Les Adieux», esta obra tiene un primer movimiento basado en un motivo musical sobre el que el compositor escribió «Lebewohl», una sentida despedida; y su movimiento central se titula «Abwesenheit», «Ausencia», con la indicación de *tempo* «Andante espressivo (in gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck)»: en movimiento de paseo, pero con mucha expresión.

¿Por qué necesita huir el hombre que canta estas canciones? La verdad es que no lo sabemos, aunque suele suponerse lo contrario: que ha sido rechazado en el amor y por ello tiene que proseguir su viaje. La información que se nos da, recordémoslo, es verdaderamente vaga: la muchacha habló de amor, su madre incluso de boda. La frase se repite en la música de Schubert, ascendiendo en altura y en expectativa. Luego se abre un gran abismo, una especie de cesura depresiva que marca el final de la esperanza, un cambio desde la calidez interior del pasado a la inclemencia del paisaje que vamos a habitar a partir de ahora: «Ahora el mundo es tan lóbrego, el camino está oculto por la nieve». Pero recordemos que no está claro qué es lo que lo empujó a marcharse. ¿Ha sido él quien la ha dejado plantada? ¿Ha sido ella? ¿Fue la conversación de la madre sobre la boda una suerte de espejismo esperanzador o una visión de pesadilla para un hombre itinerante y que siente fobia por el compromiso? ¿Ha estado haciendo esto mismo durante toda su vida? ¿Por qué está en esta casa, en esta ciudad, en este momento? ¿Ha pasado en ella un tiempo, ha venido de visita, estaba de paso? Es de noche. Todos duermen.

Parte de la clave de esta situación radica en la inmersión de Wilhelm Müller en temas byronianos (publicó impor-